الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان -

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية

قسم : الثقافة الشعبية

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الفنون الشعبية

فنّ الدراما في التلفزة الجزائرية بين النظرية والتطبيق

- دراسة فنية تحليلية -

إعداد الطالب :

رقيق عبد الكريم

إشراف الأستاذ الدكتور :

عكاشة شايف

أعضاء لجنة المناقشة

- أ.د. محمّد سعيدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
- أ.د. عكاشة شايف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
- د. عبد الله ثاني قدور	أستاذ محاضر	جامعة وهران	عضوا
- د. حمومي أحمد	أستاذ محاضر	جامعة وهران	عضوا
- د. عبد الحق زريوح	أستاذ محاضر	جامعة تلمسان	عضوا

السنة الجامعية : 1429-1430هـ/2008-2009م

Résumé:

Drame d'arts les plus influents de personnes, en regardant un défilé à travers le petit écran est le processus de fusion entre le public et les représentants du district au cours de la représentation, et ces représentants des bénéficiaires incarnent l'aspect de l'expérience humaine.

Qui ont abordé l'étude et l'explication des motifs par le biais du développement de la méthodologie utilisée pour parvenir à l'art du théâtre, dans la télévision algérienne, afin de rendre le spectateur à atteindre la connaissance de la vie, que ce soit sous la forme d'un homme, ou de regarder l'univers, de l'Chaque cohérence et l'harmonie de l'art et le théâtre, le problème de l'unité fonctionnelle et un scénario de l'art , l'art de la représentation, l'art de diriger, de l'art de la photographie, l'art de l'édition, l'art de la musique ... C'est la raison pour laquelle l'art de la fiction télévisuelle en Algérie n'est pas le produit d'un seul esprit, mais un effort de la réunion des artistes de diverses disciplines, qui sont tous impliqués dans la création et la formation de la présentation dramatique.

Mots-clés: art dramatique, les arts, la télévision, scénario, réalisation, présentation théâtrale...

Abstract:

Drama of the most influential arts people, watching a parade through the small screen is the process of fusion between the public and representatives of the district during the representation, and representatives of recipients embody the aspect of the human experience. Who discussed the study and explanation of the grounds through the development of the methodology used to arrive at the art of drama in the Algerian television to make the viewer to reach the knowledge of life, whether it either in the form of a man, or watch the universe, each of coherence and harmony of art and drama, the problem of functional unit and a scenario of art, the art of representation, art directing, the art of photography, art and publishing, the art of music ... That is why the art of television drama in Algeria is not the product of one mind, but an effort of meeting artists from various disciplines who are all involved in the creation and training the dramatic presentation.

Keywords: drama, art, television, screenplay, directing, dramatic presentation...

ملخص :

الدراما من أكثر الفنون تأثيرا في الناس، فمشاهدة أي عرض عبر الشاشة الصغيرة هو عملية التحام حي بين الجمهور والممثلين أثناء التمثيل، وهؤلاء الممثلون يجسدون للمتلقي جانبا من التجربة الإنسانية.

ذلك ما تناولته بالدراسة والشرح من خلال وضع الأسس المنهجية المتبعة للوصول لفن درامي في التلفزة الجزائرية، بهدف إيصال المشاهد لبلوغ معرفة بالحياة، سواء كانت في شكل إنساني، أو نظرة إلى الكون ، هدا انطلاقا من تناسق وتناغم فنون الدراما مشكلة وحدة فنية واحدة، كفن السيناريو، فن التمثيل ، فن الإخراج ، فن التصوير ، فن المونتاج ، فن الموسيقى...لذلك فان فن الدراما في التلفزة الجزائرية ليس نتاج عقل واحد، إنما اجتماع مجهود عدد من الفنانين في مختلف التخصصات ، والتي تشترك جميعا في خلق وتشكيل العرض الدرامي .

الكلمات المفتاحية : فن الدراما ، التلفزة ، السيناريو ، الإخراج ، العرض الدرامي...

- كلمة شكر -

بسم الله والصلاة والسلام على رسول الله وبعد :

الحمد والشكر لله ، رب السماوات والأرض مالك الكون المعين ، الجبار الرحيم الذي توكلت عليه شكرا فعلمني ما لم أعلم ، وأنعم علي من نعمه التي لا تعد ولا تحصى، فله الثناء والحمد" سبحانه". وقال في محكم تنزيله بعد بسم الله الرحمن الرحيم "أن **اشكر لي ولوالديك إلي المصير"**

الشكر ترجمان النية ولسان الطوية،وعنوان الاختصاص، و لم يشكر الله من لم يشكر الناس فأتوجه بالشكر الجزيل إلى

أستاذي الفاضل الأستاذ والعميد الشايف عكاشة الذي وقف معي وقفة يسأم الأب ويمل الأخ منها فجزاه الله خيرا على حسن صنيعه ومساعدته ، . والدكتور عبد الله ثاني قدور بمعهد الإعلام والاتصال بجامعة وهران.

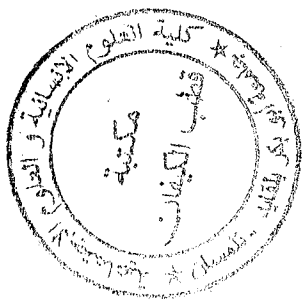
تحياتي العطرة لكل أساتذة قسم الثقافة الشعبية بجامعة تلمسان.و الأستاذ مدير الملحقة الجامعية بمغنية الأستاذ زين الدين مختاري.

إلى المخرج الذي أكثر ما عظمه في عيني صغر الدنيا في عينيه السيد قدور زكرياء حاج إبراهيم الذي ساندني وقت الحاجة بمحطة التلفزة الجهوية بوهران...

إلى كل من ساهم من قريب أومن بعيد في تكملة هذا العمل.

الإهداء

أهدي عصارة فكري وعملي إلى من حملتني وهنا على وهن ومن غمرتني بحنانها وأمطرتني بدعائها وكانت نبراس طريقي ...أمي الغالية شفاها الله وأطال عمرها. والى من أمدني بكل شيء و لم ينتظر مني أي شيء والذي كان الدافع في سبيل العلم والمعرفة وزرع في داخلي معاني الصبر والنجاح والدي العزيز حفظه الرحمن ورعاه، كما أهدي هذه الثمرة إلى إخوتي وأخواتي كل باسمه، والى شريكة الحياة ورفيقة العمر ...، وكل الأهل والأقارب وعلى رأسهم جدتي ، وكل أصدقائي في العمل من أساتذة بجامعة مغنية وسيدي بلعباس وصحفي جريدة " النهار الجديد" و"الشروق اليومي" والمجلس الثقافي بمغنية، ورفاق الدرب : قادري و ابن عمر و حفيظ والشماس ومنور... وكل من يعرفني وأخص بالذكر زملائي بقسم الثقافة الشعبية.



مقدمة

مـــقـــدمـــــة:

اعتاد أفراد الشعب الجزائري منذ دخول جهاز التلفزة بيوتهم أن يتلقوا مجموعة كبيرة من البرامج الدرامية بمختلف أنواعها ، دون أن يسألوا أنفسهم يوما عن الشخصيات المبدعة لهذا الكم الفني الهائل و المميز من الإنتاج أو عن أولئك الذين يمتلكون موهبة الإبداع دون التباهي بها مفضلين البقاء في الظلام ليصنعوا من أفكارهم أبطالا يقدمونها إلى الأضواء لشد انتباه المشاهد الذي يبقى همه الفرجة و الانبهار لا غير. كما يسهمون في بناء فنانين و نجوم تسطع في مختلف المعارض و الطرقات لتطفوا في سماء الفن على حساب أنفسهم مكتفين بكتابة أسمائهم في النهاية. لنتقدم نحن متناسين لهم ذاهبين بأبصارنا و عقولنا وراء الممثلين على الشاشات، دون درايتنا أننا قد كنا مجحفين فيمن هو الأجدر بهذا الوزن أو الاعتبار فلم نكلف أنفسنا عناء و اكتفينا أن نجمع كل المساهمين في الدراما في التلفزة من كتّاب و مخرجين و مصورين... باسم جنود الخفاء فقط، كونهم أرادوا ذلك حتى لا يكشف أمرهم أو بالأحرى كي لا تفضحهم أضواء و عدسات الكاميرات.

لا بد أن كل هذه التراكمية من المعطيات لا تهمني كباحث بقدر ما أريد أن أتقصى حقيقة أشخاص لا أجد عنهم أشياء كثيرة في المراجع التي تحتفظ بها خزانتي المتواضعة، بل أفتح قلبي فقط و أدعه يتدفق بالحب لجمالية الفن و الإحساس المرهف، لأدرك أعمالهم و أسقط و أشطّب كل الألقاب و الأوصاف مثل (هذا فنان كبير...) ممثلين في الواضعين للخطوط العريضة لأي عمل فني درامي موجه للجمهور عبر شاشة التلفزة الجزائرية، من بداية الفكرة لغاية العرض.

تترك البرامج الدرامية تساؤلا عند المتلقي الذي ينبهر بتشاكل تلك الفنون و تزاوجها و امتزاجها فيما بينها مشكلة نسيجا متجانسا لا يمكن أن يتخلى عن أحدها ، كي لا يشتكي العمل كله (مختلف هذه الفنون هي فن كتابة السيناريو، فن التمثيل و خدماته، فن التصوير، فن التركيب...)

بطبيعة الحال إن الرائدين اللذين يحركان الشخصيات و يتحكمان في مسار الحكاية التي تدور أحداثها هنا و هناك في قالب درامي هما الكاتب و المخرج. و لا بد من خيط يربطهما بالثقافة الفنية و الحياة ممتد في تجليات عديدة و مختلفة ، تتجاوز غالبا كل الأطر التي توضع فيها أو التي يراد أن تكشف في بروزها، فيستجيب كل واحد منهما إلى التعبير عن الأشياء بطريقة مميزة، هي حقيقة الفنان الواعي الذي يتحمل صعاب السفر الدرامي بآليات مضبوطة ليحقق الهدف المنشود مستلهما أفكاره من تجاربه الفنية المتنوعة، و يقدم عملا يدفع به عامة الناس للإحساس بالحياة ، و يتركهم يتجاوزون مرحلة الدهشة، و كيف لا؟ و نحن نلمس أن المبدعين في الإنتاج الدرامي يجمع;ن فنون عدة في قالب لا يصح إلا لمتمسك بقيم إنسانية نابعة من ذاته و تخيلاته لنقل الواقع كما هو، أو في صورة خيالية عبر برنامج درامي يكون حديث مائدة الإفطار إن صح التعبير.

و حتى لا يكون اجحافا مني في حق أعمال درامية متلفزة من إنتاج فنانين يمتازون بالفطرة و الحس المرهف، يتذوقون طعم جمالية الفن و ينبذون مرارة العفن، لكل واحد قدرة الإبداع على سمفونية تترجم درايته بآلات الألكسترا أي قواعد اللعبة الفنية، و أخص أعمدة فن الدراما المعروضة عبر شاشة التلفزة الجزائرية محصورة في فن الكتابة الدرامية و الإخراج الدرامي، سأحاول قدر المستطاع أن أوفي حق القائمين بهذه المهمة باعتبارهما الفنانين الصانعين لهذا المنتوج سيما إذا عدنا إلى مطابقة القواعد

النظرية الحقيقية بما هو تطبيقي ميداني يتضح لنا حجم الحقيقة الدرامية التلفزية ببلادنا. و سأعمل جاهدا للكشف عن خبايا يغفل عنها الكثير انطلاقا من الإشكالية التالية:

ما هي القواعد الفنية المتبعة لإنتاج دراما متميزة في التلفزة الجزائرية؟ مراعيا بذلك الشروط النظرية البنائية للدراما مع كاتب السيناريو و التطبيقية عند المخرج على ضوء فيلم (شكون أنا ؟ هو...) للمخرج الجزائري زكرياء قدور إبراهيم؟

و في خضم هذه المعطيات و الشبكة المعقدة و المتداخلة من العلاقات المتوالدة لمختلف الفنون المساهمة في بعث دراما تلفزية، و للرد على الإشكالية وجب الإجابة على عدة تساؤلات و هي:

1- ما هي خصوصية التلفزة الجزائرية و برامجها؟ و أين يكمن دورها؟

2- هل توجد حرفية درامية في التلفزة الجزائرية؟ و ما أنواعها ؟

3- هل يتفاعل أفراد المجتمع مع الخصائص الفنية للدراما الجزائرية؟

4- ما هي عناصر بناء السيناريو الدرامي في التلفزة ؟

5- ماذا نعني بالإخراج الدرامي في التلفزة؟

6- كيف تتشاكل الفنون لبعث الروح الدرامية في البرنامج التلفزي؟

7- ماذا تعني المصطلحات الفنية التي يشاهدها المتلقي عند بداية أو نهاية أي نوع درامي في التلفزة سواء كان فيلما أو مسلسلا أو سلسلة...؟

8- هل المخرجون الجزائريون يحترمون القواعد الفنية الأساسية في أعمالهم الدرامية، بدء من الحتمية المفروضة من قبل اللغة السردية على اللغة الفيلمية ممثلة في الصورة ؟

و أهمية البحث تكمن في مدى نجاعة كل من الثنائي المؤلف و المخرج على توظيف الفنون الأخرى للتأثير على أحاسيس الجمهور المتفرج على شاشة التلفزة و التي تخدم ثقافة مجتمعنا و هل يعتمدان على نفسهيما؟ أم من الأفضل أن يكون داخل العمل أكثر من عقلين حتى يأخذ العمل حقه و هل فن تأليف السيناريو و الإخراج أهم أنواع الفنون؟ أيضا أريد أن أشرك القارئ في عملية التقييم و سأدرس فيلما عشت تفاصيل إنتاجه، عكف السّاهرون عليه معالجة حقيقة العولمة و تأثيرها في مقوماتنا العربية المشتركة و بعيدا عن التصنع لتقاليد تتنافى و هويتنا في قالب ميليودرامي.

تلكم هي الأسئلة و الأهداف الرئيسية التي كانت تلح عليوتتطلب إجابة و أنا طالب بالسنة الرابعة تدرج، و هي الفترة الموازية مع تربصي لمدة معينة في محطة التلفزة الجهوية بوهران، و لطالما حاولت الوقوف عن كتب لطرق باب خلته سهلا للوهلة الأولى . وفي كل مرة أنتهي من شطر إلا وجدتني أكثر إلحاحا على طرح الأسئلة نفسها لكن بعمق أكثر لأنني لم أكتشف في تربصي ذاك سوى جهلي و قلّة خبرتي بمجال فن الدراما، و هي الأسباب الحقيقية التي جعلتني أختار هذا الموضوع، الذي كان في البداية يحمل عنوان "الأجناس الفنية في التلفزة الجزائرية"، و الذي تحول إلى ما هو عليه الآن بعد

اضطلاعي على مراجع جديدة قيمّة و ظهور أسئلة جديدة، و سيكون هذا البحث بالغ الأهمية لا محالة كونه يستوفي الأسس البنائية الفنية الدرامية، ، و دوره في التعريف بأولى الخطى التي ترفع من مستوى الدراما الجزائرية.

بالإضافة إلى شغفي منذ نعومة أظافري بمشاهدة مختلف الأنواع الدرامية عبر شاشة التلفزة يمتد لساعات طويلة لمست خلالها تباين في المستوى فيما بينها، و كنت دائما أتساءل عن السبب الحقيقي وراء ذلك، فدافع الفضول ألح علي أكثر من مّرة في إماطة اللثام عن حقيقة فن الدراما، و تأثري بمبدعين دراميين في التلفزة الجزائرية فترة تربصي و أخذت عنهم معارف لا بأس بها لأنهم لم يبخلوا بتجاربهم و حاولوا منحي قدر المستطاع أهم المبادئ رغم ضيق وقتهم. كأمثال المخرجين "محمد احويدق" و" نور الدين بن عمر" و" زكرياء قدور إبراهيم" تلك هي أهم الأسباب الذاتية في هذا الاختيار.

و زادني إصرارا على هذا الموضوع، حصولي على بعض المراجع التي كان لها الفضل في تسديد أسئلتي و أجوبتي، و فتح آفاق جديدة للبحث، أذكر منها:

- الدراما في الإذاعة و التلفزيون، "لسامية أحمد علي"، "عبد العزيز شرف"، الصادر في دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة، سنة 2000، و هو كما يوحي عنوانه دراسة لفن الدراما لكن من الناحية البنائية الوظيفية، فحاولت النهج على منوالها فيما يخص البناء الدرامي للسيناريو.

1- مدخل إلى الدراما التلفزيونية، دويدار الطاهر، القاهرة، مصر، سنة 1998.

2- مدخل إلى فنون العمل التلفزيوني، محمد عوض، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر .1976

3- السينما و فنون التلفزيون، محمود سامي عطا الله، الدار المصرية اللبنانية للطباعة نشر القاهرة مصر، الطبعة الأولى، سنة 1998.

4- أخذ الكتابان الأخيران الأمور التقنية و المصطلحات الفنية للإخراج الدرامي.

5-Kaddour M'hamsoudj, concevoir une émission éducation, office des publications universitaires Ben Aknoun, Alger, 1994, P 100.

6-Raymond Bellour, l'analyse du film, édition, Paris, France, 1995, P 36.

و هما مرجعان على قدر كبير من الأهمية، و قد سهل لي التنقل بين السيناريو و الإخراج الدراميين بالرغم من طرحهما المعقد و مصطلحاتهما الفرنسية الدقيقة و المتخصصة التي كانت تطرح لي بين الفنية و الأخرى إشكالا في الترجمة. إلا أن قدرة مواصلة التحدي في غمار الدراما ذلّل الصعاب التي تعترضني.

رغم العراقيل التي اعترضت سبيلي لم تثني من عزيمتي و إصراري، و تحملت عبئها بروح الانتصار كي لا أصنف ضمن قائمة الهزيمة. و يمكن حصرها في النحو الآتي:

- ندرة المراجع التي تعانيها المكتبات الجزائرية لمثل هذا النوع من الدراسات.

- التداخل المصطلحاتي الذي يعرفه ميدان الدراما خاصة إذا ما تعلق الأمر بالأمور الفنية التي تدخل في الإخراج.

- قلة الدراسات التي تختص بتحليل السيناريو و كيفية بلورته على أرض الواقع.

- صعوبة الحصول على نوع درامي لتحليله في الجانب التطبيقي، بعدما استكملت الجانب النظري راجع لعدة اعتبارات في مقدمتها الطابع التجاري الذي طغى على الفن و عدم مراعاة ظروف الباحث ما أدى لاهدار زمن طويل في بحثي ذهب سدى.

قسمت موضوع البحث إلى مقدمة و جانب نظري يحتوي على ثلاثة فصول و آخر تطبيقي وخاتمة، حاولت خلالها تطبيق جملة من المناهج من أبرزها المنهج التاريخي ، و سأعرضه و أتبع المراحل التي مرت بها التلفزة خصوصا الجزائرية ، وصولا إلى المسار الذي قطعته الدراما فيها لتحتل مكانة مرموقة جعلتها تتربع على سلم أولويات المسؤولين عليها وقوفا عند رغبات المشاهدين. كما استعنت بالمنهج المقارن لكشف الاختلاف في جوهر الحرفية الدرامية بين ما هو مكتوب و ما هو مرئي للتمكن من تبيان كيفية نشأة الدراما و ما هي تحولاتها.

أما المنهج الوصفي فكان الغرض منه استخلاص القواعد الكلية التي تنظمه، و قد أخذ حصة الأسد حيث كان وصفا لأهم المراحل التي يمر بها أي عمل درامي يعرض عبر شاشة التلفزة. زيادة على وصف الإبداعات الفنية التي يسهر عليها مختصون يساهمون في بناء الفن الشامل للدراما. و اكتشاف

الظواهر الفنية بقصد الوصول إلى معلومات دقيقة ، و تفسيرها تفسيرا يراعي الخيال لتلك الإبداعات، وصولا لإعطاء تحليل وصفي لتجليات الفن في الفيلم الذي تناوله البحث و عليه كان هيكل خطة البحث المبني على جانبين نظري و آخر تطبيقي:

الجانب النظري يتضمن ثلاثة فصول، يحمل الفصل الأول عنوان "الدراما و التلفزة الجزائرية" و ينقسم بدوره إلى مبحثين حاولت في المبحث الأول عرض خصوصية التلفزة الجزائرية انطلاقا من لمحة تاريخية ، و أهم الوظائف التي تؤديها وصولا لمختلف البرامج المعروضة.

و خصصت المبحث الثاني لماهية فن الدراما في التلفزة الجزائرية انطلاقا من تحديد المفهوم الإجرائي للدراما التلفزيونية، مرورا بأنواعها المقدمة عبر شاشة التلفزة للجمهور الجزائري، كما ألمحت إلى جمالياتها التي تصبو إليها كونها تعد جزءا أساسيا من البيئة النفسية للإنسان.

أما الفصل الثاني، الذي يشمل ثلاثة بحوث: الأول مفهوم السيناريو، و المبحث الثاني يشمل الأسس البنائية التي تدخل في كتابة السيناريو، أما المبحث الثالث يحث على الطابع الذي يتميز به سيناريو أي نوع درامي.

و يأتي الفصل الثالث المعنون: بالإخراج الدرامي في التلفزة و هو يجسد كل ما تضمنه السيناريو و الغرض منه تحديد أهم خبايا الحرفية التي يشارك فيها فنانون مساعدون بقيادة شخص واحد يسمى المخرج. و بدوره قسمته إلى ثلاثة مباحث.

المبحث الأول المخرج و السيناريو: المقصود به و هي البوادر الأولى لدفع العمل للأمام من خلال تعامل المخرج مع تقطيع النص بطريقة تركز على الجوانب الفنية، و هذا مباشرة بعد تسلم المخرج للسيناريو من المؤلف، و يدخل في تنقيحه بما يتناسب و الإمكانات المرصودة لعمله الفني الدرامي فيصبح تقسيم الحوار على اليمين و ما يقابله على اليسار و صفا للصورة.

المبحث الثاني: يستند المخرج لمرحلة الرحلة الميدانية، و يفتش عن الشخصيات التمثيلية القادرة على تشخيص النص ، و هي المجسدة لما هو مرسوم مع الورق و أرفقتها بالخدمات الفنية المساعدة التي يرتكز عليها الممثلون، و أركز هنا على أهم الجوانب الدلالية و التعبيرية في آن واحد و تسمى هذه المرحلة بما قبل التصوير.

المبحث الثالث: مرحلة التصوير و التركيب و بفضلها يصل العرض إلى جموع المشاهدين عبر شاشة التلفزة، و أبين فيها أهم اللحظات الشاقة التي يخطوها المخرج برفقة مساعديه كل حسب تخصصه بهدف الحصول على لقطات و مشاهد فنية مصورة ذات بعد جمالي تتفاعل و مضمون النوع الدرامي ثم تدخل في غرفة التركيب لانتقاء الأحسن منها و إطراء تعديلات و إضافات عليها من أصوات و مؤثرات.

الجانب التطبيقي تناولت فيه تحليل نوع درامي هو فيلم تلفزيوني من إعداد و إخراج "زكرياء قدور إبراهيم" من المحطة الجهوية للتلفزة الجزائرية – وهران- و الهدف وراء تسليط الضوء على هذا الفيلم الذي يحمل عنوان " شكون أنا؟ هو..." متابعة تحليل السيناريو، و كيف يتجسد حسب المخرج

و هل استوفى الشروط التي ذكرناها في الإطار النظري، أي إبراز الجوانب الفنية و الدرامية و أمزج فيها النظرية و التطبيق. ومن ثم تتضح لنا الرؤيا التي يحملها العنوان " فن الدراما في التلفزة الجزائرية بين النظرية و التطبيق ".

و في الخاتمة أشير إلى بعض الملاحظات و الاستنتاجات التي سجلتها من خلال البحث. و أرجو أن أكون قد ألقيت لبنة صغيرة في محيط الدراما التلفزيونية الرائدة و الجزائرية على وجه الخصوص.

بتوقيع الطالب : رقيق عبد الكريم يوم السبت 06 ديسمبر 2008

الفصل الأوّل: الدّراما و التّلفزة الجزائريّة

المبحث الأوّل: خصوصيـــة التّلـــفـــزة الجزائـــريـــّة و برامجـــــها

المبحث الثّاني: برامج الدّراما في التّلفزة الجزائريّة

أكّدت كافّة المواثيق الإنسانيّة المستوحاة من رسالات السّماء كرامة الإنسان رجلا كان أو إمرة و شدّدت السّياسات الإنمائيّة على رفاهيات الإنسان كهدف للتّنمية النّهائيّة، و ركّزت على إعداده و تعبئة طاقاته كوسيلة و غاية في الوقت نفسه لا بديل عنهما في تحقيق تنميّة حقيقيّة حجما و نوعيّة، لكنّ الفجوة لازالت واسعة بين المعنى و المأمول.

فجاءت منذ عام 1920 تقريبا بصورة واسعة وسائل الاتصال الجماهريّة لتحقّق شيئا من ذلك متمثلة في كل من الصّحف الأكثر انتشارا والأفلام السينمائيّة، والرّاديو و التّلفزيون، و هي وسائل عادة ما تخاطب جماهير عريضة غير متجانسة و مكوّنة من ملايين البشر، و لذلك يعمد الاتصال الذي يتّم عن طريق وسائله المختلفة — و هي الوسائل التي يتّم بها نقل المعاني و الأفكار من شخص لآخر- نمطا من الأنماط الثقافيّة بوصفها استجابات لحاجات الأفراد التي يتطلّبونها من خلال تفاعلهم مع الأفراد الآخرين داخل الجماعة أو المجتمع.

وتعدّ وسائل الاتصال مجرد أدوات تكنولوجية، لكن المضمون الذي تحتويه يتخلّص في أنّ النّاس يتأثّرون تأثّرا لا شعوريا بهذه الوسائل، و لا يلبث هذا التّأثير أن يصبح السّر الحقيقي الكامن وراء السّلوك الإنساني، و في مقدّمة هذه الوسائل التّلفزة، فهي معجزة القرن العشرين فأضحت تؤدي دورا لا يستهان بها في تشكيل وعي الأفراد و تغيّر اتّجاهاتهم بل و تكوين اتّجاهات جديدة فأضحت تفرض وجودها يوميا و لعدّة ساعات على الأفراد، لدرجة وصلت من لم يشاهد شاشة التّلفزة يكنّى "بالغائب عن العالم"، و رغم الأهمّية المتناميّة للتّلفزة إلاّ أنّه ينبغي الاعتماد عليها فقط بمعزل عن العمليّات الخاصّة و تغيّر الواقع الاجتماعي و تطويره بما يتلاءم وإمكانات الأفراد

و واقعهم المعاش، مع مراعاة الأنماط الثقافيّة في المجتمع، و العمل على تعديلها و تغيّرها، خاصّة إذا كان هذا المجتمع يشمل على ثقافات فرعيّة متباينة، و تمارس بهذه الطّريقة المواضيع المطروحة في التّلفزة سحرا على نفوس المولوعين بها.

إنّ سحر صندوق العجب – التّلفزة- على حدّ تعبير المفكّرين له أبعاد متفاوتة على الشّعوب من بلد لآخر من خلال برامجه المطروحة، و عندنا في الجزائر تعدّدت البرامج و المضامين و يبقى سيّد الموقف و المتربّع على سلم الأذواق الفّن الدّرامي الذي يستخدم عناصر الجذب و الإبهار، المتناول للقصص الإنسانيّة الاجتماعية و مشكلات الأفراد الخاصة، و القضايا العامّة برفع المستوى المعيشي و غيره و تغيير سلوكيّات الأفراد... و يتجلّى ذلك من خلال العرض الدّرامي المتنوّع كالسّلسلات و المسلسلات و التمثيليّات و الأفلام... التّي تلقى استهواء لدى عامّة المتلقّين.

و إذا كان من شأن الفّن أن يحدث الرضا لكلّ من الفن و أولئك الذين يشتركون في عمله كالمشاهدين أو المشتركين أو المستمعين، و يمثّل هذا الإحساس بالرّضا الأهمّية الأولى التي تسبق المنفعة، و هذا المقوّم الجمالي هو الذي يميّز الفّن عن الجوانب الأخرى في الثّقافة، و لحدّ الآن البرامج الفنّية في التّلفزة الجزائريّة أنشأت جسرا من التواصل تبعثه الانفعالات و الاتجاهات و القيم و تعتمد على المهارة التي يوصل بها الفنّان فنّه، و على مدى استخدامه للرّموز التّي يستخدمها و مفهومها.

و إذا سلّمنا بهذه الطّريقة أنّ الفّن يشكل في الغالب أداة للاتصال، فإنّه يستخدم أيضا للحفاظ على المعتقدات و الأعراف و الاتجاهات و القيم و تدعيمها، و لكلّ الفنون تقريبا هذه الوظيفة . هكذا تتبلور الثّقافة الفنّية التي تطوّر القدرات المتعدّدة عند الفرد، و التّقدم الذي يحصل في كل حقل من الحقول يعتمد على التّفكير المبدع و الحركة عنده، فنرى أنّ الفّن يعبّر بصدق و يهذّب النّفس و الفكر و يرقّي الثّقافة الفردية، و يمارس طقوسا سحريّة عليهم، و على مستوى وعيهم من حيث ما يمدّهم به، و يتحكّم في توجيه عواطفهم بين الخير و الشّر، إضافة إلى تزويدهم بمشاعر المتعة و الإشباع الوجداني، إلى جانب دوره في التّرويح و ملء أوقات الفراغ و على ضوء هذا سندقّ باب الدّراما في التّلفزة الجزائريّة عسى أن ندخل بكم في – وصف الدّراما شكلا من أشكال الفنون– متعة الفّن بعد أن نعطي لمحة عن الوسيلة الاتصالية الأكثر استعمالا في ربوع الجزائر و هي (التّلفزة) .

المبحث الأوّل: خصوصية التّلفزة الجزائريّة و برامجها

1. التّلفـــزيـــــون:

إنّ أوّل إختراع في المجال التّلفزيوني وضعه المهندّس الألماني بول نيكوف إذ اخترع تقطيع الصّورة إلى خطوط، و حدث أوّل إرسال تلفزيوني في لندن سنة 1932 عندما قامت شركة BBC بنشر أوّل إرسالاتها المنظّمة عبره، و كانت محطّة التّلفزيون الحقيقيّة قد بنيت في ألمانيا بالتّحديد في العاصمة برلين بالذّات عام 1935 ، و ذلك تحضيرا للألعاب الأولمبيّة التّي جرت سنة 1936، أما التّلفزيون الملوّن فقد قام الإنجليزي جون بايرد 1928 بتجريب ديسك بيبكوف الذي يشمل ثلاثة ثقوب فيها فيلترات ملوّنة، و قد كانت الصّورة الملوّنة الأولى قبعة شرطي[1].

و تتكوّن كلمة تلفزيون TELEVISION من مقطعين: الأوّل TELE و تعني عن بعد و الثّاني VISION و تعني الرؤية أي أن كلمة تلفزيون تعني الرّؤية عن بعد.

و يمكن تعريف النّظام التّلفزيوني من النّاحية العلميّة بأنّه طريقة إرسال و استقبال الصّورة المرئية المتحرّكة و الصّوت المصاحب لها عن طريق موجات كهرومغناطيسية.

[1] - الموسوعة المنهجيّة الحديثة (المسرح، السينما، و الغناء)، المركز الثقافي، شركة فاملي للمطبوعات، ط1، سنة 2002، ص ص 70.68.

1.1 خصائص التّلّـــفزة كوسيلة إتّصال جماهريـــّـــة:

استطاعت التّلفزة تصغير الكرة الأرضيّة و تحويلها إلى قرية عالميّة كما قال مارشال ماكلوهان* عالم الاتصال المشهور[1]، خاصّة بعد إطلاق الأقمار الصناعيّة الخاصّة بها للاتّصالات حيث يستطيع المرء أينما كان متابعة و مشاهدة ما يدور في مختلف أنحاء العالم في اللّحظة و الحين ممّا يضفي على المشاهد الحيويّة و الآنيّة و الجدّية في الوقت نفسه.

تتميّز التّلفزة بالتفوّق السّاحق في نقل الأحداث و المناسبات المهمة، -كما سبق القول- على الهواء مباشرة، ممّا يجعلها عين المشاهد التّي تحوّل ظروفه دون التوجّه إلى مكان الحدث الذي يرغب في مشاهدته.

تنفرد التّلفزة بإمكانية نقل أماكن يصعب على المشاهد مشاهدتها في الطّبيعـــة أو التوجّـــه إليها كتبيان رواد الفضاء فوق سطح القمر.

ستطيع التّلفزة أن تنقل للمشاهد صورا لشخصيات عالمية، يصعب على الإنسان العادي أن يلتقي بها في الحياة العاديّة مثل الرّؤساء و الملوك و الحكّام و الشّخصيات المؤثّرة العالميّة التّي تؤثّر في حياة البشر.

---

* ماكلوهان، مارشال 1911) - 1980م). أستاذ وكاتب كندي أحدثت نظرياته في وسائل الاتصال الجماهيري جدلاً كبيرًا، فهو يرى أن أجهزة الاتصال الإلكترونية - خاصة التلفاز - تُسيطر على حياة الشعوب، وتؤثر على أفكارها ومؤسساتها. و قام ماكلوهان بتحليل التأثيرات التي تُحدِثها وسائل الإعلام في الناس والمجتمع من خلال مؤلفاته مثل العروس الميكانيكية1951) م)؛ مجرّة جوتنبرج1962) م)؛ فهم وسائل الاتصال1964) م)؛ الإعلام هو الرسالة1967) م)؛ الحرب والسلام في القرية العالمية1968) م. و زعم ماكلوهان أن كل حقبة زمنية كبرى في التاريخ تستمد شخصيتها المميزة من الوسيلة الإعلامية المتاحة.

[1] - Mcluhan, thee guetern berg galaxy, Traduction française "les galaxie cuternberg, Mame", paris,France 1967,p60.

أتاحت التّلفزة للمشاهد رؤية مجموعة من الوسائل الاتّصالية في آن واحد، فهي تجمع كما سبق القول بين الصّوت و الصّورة و اللّون ممثّلة في المسرح و استطاع أن يدمج مزايا هذه الوسائل في وسيلة واحدة.

ظهور التّلفزة أدّى إلى منافسة السّينما بشدّة ممّا دفع القائمين بالعمل عليها إلى ابتكار أنماط جديدة تعمل على جذب المشاهد، و ذلك أنّ التّلفزة أتاحت للمشاهد ما يمكن أن يشاهده في بيته دون عناء و دون التّوجّه إلى قاعات العرض.

تتيح التّلفزة من خلال تنوّع برامجها بثّ الثّقافة الجماهريّة إلى فئات النّاس بمختلف إنتماءاتهم و توجّهاتهم الفكرية.

فمشكلة الأميّة لا تمثل للتّلفزة أيّ عقبات لأن المشاهد الأمّي و المتعلّم على حدّ سواء يستطيع متابعة البرامج غير العلمية بكل سهولة.

التّلفزة تخاطب الجماهير على اختلاف ثقافاتهم و اهتماماتهم بالأسلوب الذي يناسبهم و يرفع من مستواهم عن طريق لغة مشتركة.

بفضل سهولة تحريك الكاميرا و تعدّدها و تنوّعها تمتلك التّلفزة إمكانيّة تقديم لقطات مختلفة للصّورة الواحدة من خلال العديد من الزّوايا ممّا يعطي مشاهدة الحدث بصورة أفضل.

2.1 سلبـــيات التّلـــفـــزة:

أورثت التّلفزة للمشاهدين آثارا سلبية فالتّعرض لمشاهدة البرامج المتنوّعة و المتعدّدة تلتهم وقت القراءة، و تقلّل بذلك من اهتمام الشّباب بمتابعة أحدث الكتب و مطالعتها بالرّغم من أهميّة القراءة في تثقيف الأطفال و الشّباب.

تقوم التّلفزة بالاستحواذ على المشاهد بصورة كبيرة جدّا، فهي تستحوذ على أوقات المشاهد بصورة مبالغ فيها حتى إنّ كثيرا من المشاهدين يخضعون أوقاتهم وفق برامج التّلفزة، خاصّة بعد ظهور هوائيات الإرسال الخاصّة بالبثّ المباشر و الرقمية بصفة عامّة.

كذلك عدم الالتزام بمواعيد البرامج كما تنشر في الصحف* يولّد إحباطا لدى المشاهدين و يستنفذ طاقاتهم[1].

قلّلت التّلفزة من مجال التخيّل للمرء لأنّها تشغل حواس المشاهد، و لا تسمح له بأن يحلّق بخياله و ذلك بعكس الرّاديو الذي يتيح للإنسان فرصة للتخيّل ، كذلك الكتاب الذي يجعل القارئ يسبح بخياله في أحداث رواية من الرّوايات، و المقصود الخيال الذي ينمّي العقل في الإبداع و إشارة للتّطلعات نحو حياة أفضل ليس المؤدّي للمشاعر و الأحاسيس[2].

* من الظواهر اللافتة للإنتباه، و الدافعة للشعور بالمرارة إصرار و حرص الجرائد اليومية، من خلال عرضها لما تقدّمه التلفزة من برامج، على أن تكتب مواعيد عرض البرامج (بالساعة و الدقيقة) رغم عدم قدرة التلفزة بالإلتزام بالبث لهذه المواعيد، فيما عدا نشرات الأخبار.

[1] - أنظر نادية رضوان، دور الدراما التلفزيونية في تشكيل وعي المرأة، الهيئة العامة للكتاب، مصر، سنة، 1997، ص 311.

[2] - ماجي الحلواني، الفن الإبداعي و التلفزيوني و الفضائي، عالم الكتب للنشر و التوزيع، كلية الإعلام، القاهرة، مصر، سنة 2002 ، ص 76.

التّشابه الكبير بين البرامج في مختلف القنوات التّلفزية و عدم التّنسيق في عرض البرامج فكثيرا ما يحدث أن تذاع مباراة رياضية على قناة معيّنة و في الوقت نفسه تذاع مباراة أخرى أو برنامج رياضي على قناة أخرى، و هذا يدفع المشاهد إلى الملل و الغضب إذا كان الرّياضي يرغب في البرنامجين معا، أمّا غير الرياضي فإنّه يملّ من متابعة البرامج جميعها و من هنا لا بدّ من عرض البرامج مع مراعاة التّنسيق.

تقوم التّلفزة في الكثير من الأحيان بإعادة تقديم نفس المضمون أكثر من مرّة، بل مرّات و مرّات متمثلا في المضمون كليّا و جزئيّا، أو ذلك في قنواته المختلفة و ربّما بعد فترة وجيزة.

يؤكّد الكثير من الأطبّاء أن المشاهد يتعرّض لكميّة كبيرة من الإشعاع المضرّة بالجسم و على درجات متفاوتة حسب نسبة التّعرض و الجلوس أمام التّلفزة ممّا يؤدي لإصابة المشاهد سواء في عينيه أو جسمه خاصّة الطّفل الذي يظلّ جالسا لساعات طويلة أمام الشّاشة دون مراعاة لهذه الأمور.

المنافسة الشّديدة للكثير من القنوات المختلفة سواء الأرضية أو الفضائيّة المفتوحة العربيّة و الأجنبيّة أدّى باالتّلفزة الجزائرية إلى فقدان الكثير من مشاهديها الذّين كانوا يتابعونها في السّابق ممّا أدّى إلى مفارقة هوياتيّة و عصفت بمبادئهم و نحرت أخلاقهم.

2. التّلـــــــفزة الجزائريـــّة:

لم يكن للتّلفزة خلال أربعين سنة خلت إلاّ مجرّد نظرية تفتقر إلى الثّبات، و لم يتح للجماهير الإلتقاء بهذه النّظرية إلاّ عام 1935[1]، حينما بدأت الحصص الأولى تقتحم الشّاشات التّلفزية بصفة منتظمة، و بلغت التّلفزة أوجّها سنوات بعد الحرب العالميّة الثّانية حيث بدأت البشريّة كلّها تتطلّع إلى هذه الأداة الجبّارة التي طوّعت لها متابعة المؤتمرات و الأحداث العالميّة في شتّى بقاع العالم لحظة وقوعها.

أمّا في الجزائر فقد وضع الإستعمار الفرنسي أوّل محطّة تلفزيّة بالجزائر العاصمة إبّان احتلاله لتحقيق أهدافه المدمرة بعد تأسيس محطّات الرّاديو و كان ذلك في الرّابع و العشرين من شهر ديسمبر1956[2]، و عمد إلى بثّ البرامج الفرنسيّة الكفيلة بانتزاع القيم الوطنيّة لدى الجزائريّين و القضاء على الشّخصية الوطنيّة للشّعب، و كانت هذه المحطّة مجرّد صدى إعلامي لمحطّات التّلفزة الفرنسيّة المؤسّسة في باريس لا غير.

و بعد الاستقلال مباشرة طوّق مبنى الإذاعة و التّلفزة من طرف الجيش الوطني الشعبي في الثّامن و العشرين من شهر أكتوبر 1962[3]، استرجع أو بالأحرى أصبحت التّلفزة جزائريّة محضة و جعلت الحكومة الجزائريّة هذا المنبر الإعلامي مهمّة مواصلة ما أنجزته الثّورة حتّى تتحقّق الدّيمقراطية و تصون شعلة الوعي القومي و تنمّيه.و بعد افتتاح الجامعة الجزائريّة اعتمدت سياسة

[1] - Voyenne. La presse dans la société contemporaine, librairie colin, Paris, France 1962, P 237.
[2] - عبد الحميد حفيري، التلفزيون الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة 1985، ص 29.
[3] - عبد حفيري المرجع نفسه، ص 40.

التّكوين في المجالين السّمعي البصري، و كذا إرسال دفعات إلى الخارج قصد تكوينهم أيضا و الاستفادة منهم في تنميّة القطاع الحسّاس، و لا ننسى إعداد مجموعة هائلة من تقنيين و مهندسين للزّيادة في نسبة صناعة الأجهزة التّلفزية محلّيا.

كما أنّ ارتفاع المستوى المعيشي للسّكان، و الاهتمام المتزايد لتغيير كافّة مؤشّرات حياة الفرد الجزائري الماديّة و المعنويّة قد طوّرت مجالات التّلفزة فأصبح البثّ يغطّي معظم مساحات الجزائر السّكانية، و لم ينته إلى هذا الحد بل تجاوزه في عصرنا و أصبحت الطّرقات و الشّوارع تكتظّ بالشّاشات الكبيرة التي تضمن للأشخاص المارّين متابعة و مشاهدة مختلف البرامج ليس المحليّة فقط فحتى الأجنبيّة منها ناهيك عن المقاهي و المطاعم.

1.2 التّلفزة الجزائـــريـــّة و أهمّيتها فـــــي المجال التعـــليمي:

تعدّ التّلفزة الجزائريّة فتحا جديدا في مجال البرامج التعليميّة، و ليس معنى ذلك أنّه يمكن أن تحلّ محلّ المعلّم و المدرسة، و إنّما هناك مجموعة أهداف من استخدام التّلفزة في العمليّة التّعليمية .ويمكن تحديد أهمّيتها في الآتي:

1. مساعدة المعلّم في أداء دوره التعليمي.

2. القيام ببعض المهام و المجالات التّعليمية و التّدريبيّة الّتي يتعذر على المدارس القيام بها لقلّة الإمكانيّات.

3. يمكن للتّلفزة أن تكون حلقة اّصال سريعة بين عناصر العمليّة التّعليمية المختلفة و بين وزارة التّربية والتّعليم والمدارس والطّلاب وأولياء الأمور الخاصة فيما يتعلق بالدّروس التّعليمية و عرض نماذج من الامتحانات.

4. إتاحة الفرصة للّذين لم يتعلّموا في المدارس بشكل أو بآخر لأن يتعلّموا من خلال التّلفزة (كمحو الأمّية).

5. إمكانيّة تحضير أعداد كبيرة من المشاهدين كالفلاّحين، العمّال، النّساء،... ببرامج تتيح إمكانية الإفادة لتحسين أداء الفلاح و زيادة إنتاجية الأرض، و كذا توضيح إمكانيّات صحّية و نوعيّة تربويّة للمرأة.

6. تحقيق فكرة التّعليم المستمر للجماهير، لأنّه من المعروف حاجة الإنسان إلى التّعلم لا تنتهي بإنتهاء الدّراسة و إنّما هذه الحاجة تظلّ قائمة طوال حياة الإنسان.

2.2 الوظائـــف الاجتـــماعيـــّة للتّلفـــزة الجزائـــريـــّة:

تتعاظم أهمّية التّلفزة في الجزائر اليوم أكثر فأكثر، فقد بات استخدامها يمسّ جميع ميادين الحياة الإجتماعيّة، و أصبح نظاما، كما يقول عالم الإتّصال ماكلوهان "يقلّب الأوضاع الثقافيّة و الاجتماعية و الخلقيّة و الجماليّة و السّياسيّة قلبا شاملا لا مجال لنكرانه"[1].

و إذا كانت المهمّة الأسّاسيّة التي تقف أمام برامج التّلفزيون اليوم هي الإتّجاه المباشر نحو معالجة القضايا الحيويّة للجماهير كسبيل لتوعيتها سياسيّا و إيديولوجيّا.

يمكن الاحتكام إلى معايير عديدة تحدّد فعاليّة التّلفزة وخاصّة في البلدان الناميّة الّتي تشكل فيها أهم مصدر للتّربية و التّكوين[2]، و كذا تشكيل البنية الإيديولوجيّة للمجتمع التي تعمل على صياغة العلاقات و تحدّد نمط الممارسات و تعمد الطّبقة السّائدة إلى نشر إيديولوجيتها عبر مؤسّساتها.

---

[1] - Mcluhan, op,site ,p 81.
[2] - Jean cazaneuve, les pouvoirs de la télévision. Paris, France, 1970, P 115.

كما أنّ التّلفزة الجزائريّة جهاز ثقافي إيديولوجي مهم لأنّه قناة تنتقل فعبر محتويات برامجها تنتقل إيديولوجيا ثقافية ذات أبعاد و مرام سياسيّة بعيدة كما أن وحدة تأثير البرامج المتّلفزة و كيفيّة ترجمتها للواقع تكريسا لثقافة و إيديولوجيّة الحفاظ على العلاقات الإجتماعيّة أو إزالتها، مرتبطة أساسا بالشّروط الموضوعية و الذّاتية التي تعمل مجتمعة لإنتاج هذه البرامج و إخراجها.

و الواقع أن الوظيفة الإيديولوجيّة في التّلفزة الجزائريّة تتوقف أكثر على العامل الذّاتي الذي يمثّل في التزام عمال التّلفزة و منتجي البرامج و مخطّطيها بمبادئ معيّنة، و تعلّقهم بقيم فكريّة و أخلاقيّة محدّدة، و ذلك أن انتماء هؤلاء المنتجين الاجتماعي و تكوينهم و وعيهم لظروفهم و بيئتهم الاجتماعيّة و مدى تفهّمهم للظّواهر و هو ما يضفي على برامج التّلفزة طابعا إيديولوجيّا معيّنا[1].

و لعّل ما يثبت ذلك مدى ما تتضمّنه البرامج التّجارية لأغلب البلدان المصنّعة --على الأخصّ منها الولايات المتّحدة الأمريكيّة- من إنتاجات إيديولوجيّة و قيم و أنماط لا تمتّ بأيّ صلة لواقع البلدان النّامية[2] منها الجزائر. و الّتي تجد نفسها حبيسة استيراد لهذه البرامج و غير قادرة - لانعدام التّوازن بينها و بين البلدان المتقدّمة في مجالات الاتّصالات و اتّساع الفجوة بينهما في مجال التّكنولوجيا- على التّصدي لها كي تظّل بمنأى عن تأثيرات الإعلام العادي، و تحرير العقول من الاستلاب و الانهيار الحضاري .

[1] - أنظر عبد الحميد حيفري، المرجع السابق، ص 43-46.

[2] - Brezinski, la révolution technétronique. Ed calmamme, Paris, France 1971, P 78.

3.2 دور التّلفـــــزة الجـــزائـــــريّة الثّـــقـــافي:

إن التّلفزة الجزائريّة تعمل على نشر ثقافة رفيعة مشوّقة مع رفع المستوى الفكري لدى المواطن و ما يتماشى مع روح مقوّمات أمّتنا العربيّة و حضارتنا الإسلاميّة و يوضّح هذا المنظور على أنّ التّلفزة تستخدم لتحمل على عاتقها مهمّة إشباع حاجيات جماهيرها ثقافيّا، فهي وسيلة إنتاج ثقافيّة أساسيّة لتخفيف الدّفع الثوري في المجال الثّقافي بغية تغيير العقليات و القضاء على بقايا الثّقافة الأجنبيّة و بعض الظّواهر العالقة.

و على هذا أن البعد الثّقافي للتّلفزة الجزائريّة يعدّ من المهمّات الكبرى لأنّها عانت طويلا في سياسة التّجهيل و بلغت الأمّية بها اليوم درجة تفرض أن تسخّر المهمات و التّقنيات الجديدة لتستجيب للحاجيات المتزايدة لدى مجتمع أنهكه الاستعمار لفترة طويلة من طمس لهويّته.

و يقول في هذا الشّأن الرّئيس الرّاحل هواري بومدين "على الصّورة النّاطقة أن تساهم بشكل مباشر و فعّال في محاربة الأمّية و توسيع نطاق الثّقافة و الفنون و العلوم و التّوعية السّياسية وفق مبادئ و أهداف ثورتنا"[1].

ممّا لا شك فيه أن تسيير الظّروف الانتقالية و تحويل العلاقات الاجتماعيّة يتوقف على مدى استيعاب الدهنيات للظّروف ذاتها و عدم تخلّفها الثّقافي، و لا يمكن تصوّر حقيقة ثورة ثقافيّة بدون ضمان التّلاؤم لتطوير أجهزتها الإعلاميّة محتوى و شكلا، فالتّلفزة

[1] - خطاب الرئيس الراحل هواري بومدين، صحيفة المجاهد اليوميّة، 12 جانفي 1998 ص 07.

هي الدّعاية الماديّة للّتطعيم الثّقافي، ينبغي اعتبارها أداة تواصل بين الجماهيرو تكرّس عبرها ثقافة من شأنها أن تربّي ذوقا و حسّا وفق منهج ديمقراطي[1]، و إن غياب إنتاج وطني ذي مرام ثقافيّة معناه غياب جانب مهمّ من الثّقافة الوطنيّة الجزائريّة ممّا يفسح المجال أمام التّسرب الثّقافي و من شأنه أن يحدث القطيعة بين فكر الجماهير و واقعها بحملها لأذواق و أساليب سلوكيّة لواقع غريب مؤدّاه الإغتراب.

3. برامـــــج التّلفـــــزة الجـــزائـــريـــّـــة:

تتنوّع البرامج الّتي تنتجها التّلفزة الجزائريّة، و تهدف أساسا إلى جذب المشاهدين و التّأثير فيهم، و البرنامج عبارة عن فكرة تجسّد و تعالج باستخدام الشّاشة كوسيلة تتوافر لها كل الإمكانيات.

و تعتمد أساسا على الصّورة المرئيّة بتكوين و تشكيل يتّخد قالبا واضحا ليعالج جميع جوانبها خلال مدّة زمنية محدّدة، و تتطور برامج التّلفزة باستمرار حيث نلاحظ ألوانا جديدة و أشكالا برامجية متميّزة من آن لآخر و لا تقف عند حد معيّن، و تهدف البرامج التّلفزية على اختلاف مضمونها و أشكالها إلى الإعلام و التّثقيف و التعليم و التّوجيه و التّسلية و التّرفيه[2].

و تستطيع التّلفزة أن تحقق كلّ الأهداف من خلال برامجها المتنوّعة لخدمة المشاهد و السّياسة المتّبعة، و لعلّ أولى الاهتمامات التي تشغل بال القائمين على التّخطيط لبرامج التّلفزة تلك

[1]- عبد الحميد حفيري (المرجع السابق) ص 62.
[2] - محمد عوض، مدخل إلى فنون العمل التلفزيوني، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، سنة 1976، ص 115.

التي تتعلّق بوضوح الأهداف الّتي تقوم البرامج على خدمتها و محاولة توفير الإمكانيّات الماديّة و البشريّة القادرة على تنفيذها، و وضع الخطط البرامجيّة الّتي تحقّق هذه الأهداف الموجودة، في إطار التوازن بين رغبات المشاهدين و اهتماماتهم من جهة و تحقيق أهدافها المذكورة من جهة أخرى.

و يستهدف جمهور المشاهدين من التّلفزة كجهاز إعلامي فهي تحيطهم بكلّ الأحداث و المظاهر و تمكّنهم من الحصول على معلومات جديدة ربّما تساعدهم في اتّخاذ القرار و التّصرف بشكل مقبول اجتماعيّا، و تعلّم المهارات الجديدة، و فوق هذا و ذاك التّسلية و الاستمتاع و الاسترخاء و الهروب من مشاكل الحياة اليوميّة، و توضح نتائج العديد من الدّراسات الميدانيّة عند المختصّين أن التّلفزة بالنّسبة لغالبية جمهور مشاهديها في الجزائر عامل من عوامل التّسلية و التّرفيه.

و حتى تتمكّن التّلفزة من تحقيق أهدافها، تضع الخطط البرامجية الّتي تكفل تحقيق هذه الأهداف في الجزائر، و تحدّد أنواع البرامج و مساحتها الزّمنية على خريطة البرامج و أسلوب و كيفية معالجتها وفقا لأهداف، مع إيجاد توازن بين ساعات الإرسال المخصّصة و مع مراعاة التّباين القائم بين جمهور مشاهديها المتنوّع، و تتّبع محطّات التّلفزة في تخطيط برامجها تقسيم السّنة إلى دورات برامجيّة خلال فترات زمنيّة محدّدة، و يمكن للدّورة أن تعطي فترة تتراوح بين ثلاثة أشهر إلى ستّة أشهر، و قد تكون هناك فترات أقلّ طارئة كفترات الحداد أو الأزمات ....الخ ، و يراعى عند التخطيط لكلّ دورة آراء المشاهدين و رغباتهم، و المناسبات المهمة في حياة الشّعب الجزائري و تقارير المتابعة البرامجيّة، و نتائج الدّراسات و البحوث الميدانيّة لأصحاب الإختصاص كما يراعى فيها ضرورة تنويع البرامج و توزيعها مع مراعاة الظّروف المناسبة و الساعات الملائمة طوال أيّام

الأسبوع، و تقدّم لجنة البرامج خطّة الدّورة إلى التّنفيذ و تشمل الخطّة العامّة و يتّخذ تنفيذ الإجراءات اللاّزمة من ناحية الإعداد و استيفاء كافّة المعلومات و البيانات الموضوعيّة والفنيّة الضّروريّة لبثّ البرامج و هو بدوره يصدر برنامجا يوميّا يتضمّن هذه البيانات و التفصيلات .

و تصنف برامج التّلفزة الجزائرية على اختلاف مضمونها و ألوانها كالتالي:

- الأخبار أو البرامج الإخباريّة.
- البرامج التعليميّة .
- برامج الخدمات العامّة و القطاعات الجماهريّة.
- برامج الرّياضة.
- المنوّعات.
- البرامج الدّينية .
- الإعلانات و الإشهار.
- البرامج الدّرامية.

1.3 البرامج الإخبارية في التّلفزة الجزائريّة:

مرّت أخبار التّلفزة الجزائريّة بتغير كبير في الكمّ و الكيف، حتّى أصبحت اليوم أهمّ المواد التّي تقدّمها الشّاشة الصّغيرة، فأصبحت أساس برامجها. خصّصت لها مواعيد محدّدة و صاحب هذا تضاعف القوى البشريّة العاملة في جميع الإدارات و أقسام الأخبار خلال السّنوات الأخيرة، زيادة عن ذلك تعدّدت المحطّات التّلفزية الجهويّة بغية تحقيق تغطية شاملة آنيّة لأهمّ الأحداث و الأخبار اليوميّة...

كما نذكر أنّ أخبار التّلفزة واجهت عدّة صعوبات نتيجة الرّقابة -أيضا النّظام الاقتصادي السّياسي المنتهج - كما أنّه في القديم كانت تنقص المادّة الإخباريّة الفيلميّة المصوّرة، فاعتمدت على تقارير الأحداث المصحوبة بصورة مستمدّة من وكالات الأنباء أو الأفلام القديمة من الأرشيف المخصّص للمؤسّسة، و لم يزد الإهتمام بالعناصر المرئيّة و الإهتمام بالصّورة المتحرّكة إلاّ فترة طويلة حتى أصبحت هذه الأخيرة أفضل قيم التّلفزة الإخبارية.

كما عرفت النّشرات نوعية لا مثيل لها باالإعتماد على مراسلين و مندوبين و معلّقين في كل جهات الوطن تابعين للمحطّات الجهويّة أو المقرّ الرّئيسي بالعاصمة، ناهيك عن إتقانهم لعدد من اللّغات و اللّهجات ما يفسّر تخصيص أخبار خاصّة كالنّشرة الأمازيغيّة، للإشارة عدد أخبار التّلفزة الجزائريّة في اليوم خمسة (05)، هي مواعيد قارة من حيث التّوقيت إضافة لنشرات استثنائية.

2.3 البرامـــج التّـعليـــــميـّـــة:

كما أشرنا إلى دورها التّعليمي وكي يتّم ذلك فقد أوجد القائمون برامج تكفل ذلك أصبح يزداد انتشار استعمال التّلفزة كوسيلة تعليميّة يوما بعد يوم، هذا يؤكّد الميول الهادف إلى تنميّة شاملة، إنّ التّلفزة الجزائريّة تعد أهم وسائل الإتّصال الحديثة الّتي استخدمت في ميدان التّعليم بما اجتمع لها من مزايا متنوّعة كالصّوت و الصّورة و الحركة و اللّون، و لما توفر لها من بعث الحيويّة وجذب المشاهد إليها، و دخلت التّلفزة ميدان التّعليم أول مرّة أو فصول الدّراسة لتعليم تلاميذ المدارس و طلاّب الجامعات في العهد الاشتراكي، بيد أن برامج التّلفزة التّعليميّة امتدّت بعد ذلك لتشمل تعليم الكبار و الأمّيين بصفة خاصة.

و من أهمّ البرامج المعتمدة في الوقت الحالي المموّنة من طرف مؤسّسات كبيرة بهدف الإشهار لها،حصّة خاتم سليمان و ساعة من ذهب و شهيّة طيّبة (تعليم أشكال الطّبخ و المأكولات)، جامعة التّكوين المتواصل الّتي تعدّ فضاء علميا تلقينيا ، إرشادات طبّية تشخّص لأهمّ الأمراض المضرّة بالإنسان، أشرطة علمية عن الكائنات الحيّة و الطبيعة...

كما يعتمد في عرض البرامج التّعليميّة في التّلفزة الجزائريّة على الاهتمام بعامل الوقت فتعتبر نقطة مهمّة و وقفة متأنّية لتحديد ما يحتاجه المتلقّي للبرامج، مع تحديد الموّاد السّمعية البصريّة المناسبة لتوصيل المفاهيم إلى المشاهدين لتوضيح أو تبسيط الفكرة ضمن عرض سليم لمحتوى الموضوع.

3.3 برامج الخدمات العامّة و القطاعات الجماهريـــّة:

تهتّم التّلفزة الجزائريّة بالعديد من برامج الخدمات العامّة والمتخصّصة والقطاعات الجماهريّة لترضي رغبات و اهتمام مشاهديها ، حيث تقدّم التّلفزة برامج للطّرائف ذات القطاعات الجماهريّة مثل الأطفال، الشّباب، المرأة، العمّال، الفّلاحين، كبار السّن، المعوّقين،.... تحاول علاج المشكلات و القضايا الّتي يهتم بها المواطن في حياته اليوميّة، و لكل مرحلة خصائصها و موضوعاتها التي تناسبها، و منها على سبيل المثال الرّسوم المتحرّكة الموجّهة للأطفال في الصّباح و المساء و ملفات خاصّة لشرائح المجتمع كمن واقعنا، أيضا منتدى التّلفزيون، حصّة فصول التي تتناول القضايا السّياسيّة و الثّقافيّة...

4.3 البرامـــج الريـــــاضـــيـــــة:

تحظى البرامج الرّياضية في غالبيّة محطّات التّلفزيون العالميّة باهتمام بالغ نظرا لما للرّياضة من أثر عظيم في حياة الإنسان و تنشئته، و زيادة قدرته على العطاء الإنتاجي. كما لها أثر كبير في سموّ النّفس البشرية، لذا حرص القائمون على قسم الأخبار الرّياضيّة أن يكون لها طعم خاص فتمّ فصلها عن الأخبار رغم تميّزها بالطّابع نفسه أحيانا[1].

و لها في التّلفزة الجزائريّة حصّة الأسد خاصّة نهاية الأسبوع مصادفة مع إجراء لقاءات للأقسام العليا في البطولات الوطنيّة الرياضيّة ككرة القدم و اليد و الطائرة والسلة... ناهيك عن شغف الجمهور الجزائري بالبطولات الأوروبيّة أدى إلى تخصيص مواعيد لذلك كملاعب العالم و سهرة أوروبّية عادة يوم الأربعاء، و على المستوى المحلي من الملاعب و حصة المرمى.

5.3 المنوّعـــــــــــات:

و هي كثيرة، و يشمل كلّ منها على أكثر من فقرة كالبرنامج الذي يحتوي على فقرات من الموسيقى و الأغاني الحقيقيّة و الرّاقصة و المسابقات و الاستعراضات، و من الصّعب حتى الآن تعريف هذا النّوع من البرامج تعريفا واضحا محدّدا، فيمكن القول بأنّ كلمة منوّعات تطلق على وجه العموم على البرامج الّتي تهدف إلى التّسلية و الإضحاك، أما نجاح مثل هذا النّوع من البرامج

[1] - voir Lorenzo vilches. La télévision dans la vie quotidienne. Edition apogées. France 1995, P 173.

يعتمد على ما يحقّقه من إثارة تحدثها في نفسيّة المشاهد و مدى ما تحقّقه من تسليّة و ترويح عن النّفس[1].

و تحتاج برامج المنوّعات عموما أوقات أساسيّة في إذاعتها فهي غالبا في التّلفزة الجزائريّة تكون مساء أو في السّهرة، و أهمّها ألحان و شباب، حصة الفهامة الفكاهيّة صراحة راحة، منوّعات و مقتطفات غنائيّة شعبيّة، كليبات عفويّة تفصل البرامج كذلك...

6.3 البرامـــــج الدّيـــنيـــة:

من سياسة الدّولة الجزائريّة الحفاظ على مقوّمات الأمّة العربيّة، فزعما منها تؤسّس لبرامج دينيّة هدفها الخضوع للدّين الإسلامي و ترسيخه لدى الأجيال، و تهدف

البرامج الدّينيّة المعروضة إلى تعميق مفاهيم الدّعوة الصّحيحة (الإسلاميّة) و فضائل الأخلاق و تعميق الإيمان فكرا و سلوكا، و تربيّة النّشء على أسس إسلاميّة سليمة، كما تهتّم البرامج الدّينيّة في التّلفزة بتغطية أفراح الأعياد و المناسبات المهمّة كصلاة العيدين كذا الجمعة و شعائر الحجّ، و ليلة القدر، و مسابقات القرآن الكريم و حصّة فتاوى على الهوى ندوة الجمعة،حديث الصباح...

و تظفر البرامج الدّينيّة في بلادنا باهتمام كبير، فالشّعور الدّيني لدى المسلمين و الإحساس و الوعي بالانتماء يدفعهم بأكثر رغبة إلى متابعة هذه البرامج و العناية بفهم ما تقدّمه من موضوعات متباينة.

[1]- سعد لبيب، دراسات في الفنون الإذاعية، مطبعة الأديب، بغداد، العراق، بد ط، بد ت، ص 189.

7.3 البرامـــج الدّرامـــــيـــة:

إنّ البرامج الدّرامية بمختلف أنواعها تأتي في المرتبة الأولى لأفضليّات المشاهدين من مختلف الأعمار بشتى المناطق، سواء أكانت مناطق حضريّة أو ريفيّة. تهدف إلى التّرويح و التّرفيه و التّوجيه الاجتماعي بتقديم الفعل و الحوار معتمدة في ذلك على قوالب فنّية تسمو بالمشاهدين إلى عالم الخيال و التّذوق الجمالي.

و للدراما في التّلفزة الجزائريّة على اختلاف أنواعها موضوعات أساسيّة و سنعود لهذه النّقطة بتفصيل أكثر لنعطي لمحة عن فنّ الدّراما في التّلفزة الجزائريّة. و أهمّ الفنون المشكّلة لها.

المبحث الثّاني

الدّراما في التّلفزة الجزائريّة

الدّراما في التّلفـزة الجزائـريـــّة:

إنّ الفنّ هو إنتاج إبداعي إنساني، و يعتبر لونا من الثّقافة الإنسانيّة لأنّه تعبير عن الذّاتية و ليس تعبيرا عن حاجة الإنسان لمتطلّبات حياته رغم أنّ بعض العلماء يعتبرون الفنّ ضرورة حياتيّة للإنسان كالماء و الطّعام، حيث يستخدمه الإنسان كوسيلة لفهم العالم من حوله[1].

و يعدّ الفنّ روحا إبداعية للإنسان، إذ يشكل فيه المواد لتعبّر عن فكره أو يترجم أحاسيسه و ما يراه من صور و أشكال يجسّدها في أعماله. " فهو نتاج العبقرية الذي يمكن قيامها على أي قواعد أو مبادئ ثابتة".[2]

و حاليّا تستخدم كلمة فن لتدل على أعمال إبداعيّة تخضع للحاسّة العامّة، و هناك تعبير عن الموهبة الإبداعيّة في العديد من المهارات، كما أنّ هناك فنونا ماديّة و غير ماديّة، الأولى مثل الرّسم و النّحث و الزّخرفة و النّسيج و الطّبخ، و الثّانية مثل الموسيقى و الرّقص و المسرح ....

و جاء تطويرا على هذا الأخير السّينما في الدّراما التّلفزيونيّة.

الدّرامـــا تّـاريـــخيـــّا:

عرف الإنسان البدائي الدراما في أبسط صورها عندما كان يلعب لعبته المفضلة و هي محاكاة الطبيعة، تساعده في ذلك قدرته على الحركة و تقليد الأصوات و موهبة الخيال التي يتميز بها عن سائر الحيوانات، و كان يستعين بهذه اللعبة بغية فهم الطبيعة و البيئة من حوله[3].

---

[1]- أنظر سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، دار هالة للنشرو التوزيع الجيزة، مصر، ط 1، سنة 2000،ص06.
[2]- سمير سرحان، المرجع نفسه، ص06.
[3]- سمير سرحان، المرجع نفسه، ص13.

إنّ الدّراما لازمت الإنسان منذ القديم على اعتبار أنّها جزء من الحياة الّتي تمثّل المسرح الأكبر لكن التّساؤل يظلّ قائما حول الحيّز الذي تحتلّه الدّراما في العالم المعيش و متى انبثق الوعي بها من حيث أنّها جزء منفصل عن الحياة ذاتها، و قد ظهرت الدّراما عند اليونان و أصلها من المصطلح DRAM أي الشّيئ الذي يؤدّى أو يقدّم أو يعرض، و اهتم آرسطو* بالدّراما و عناصرها في كتابة فن الشّعر و أشار إليها بأنّها المحاكاة، و كانت الدّراما الإغريقيّة متأثّرة بالأبعاد الدّينيّة و الميتافيزيقيّة، و حاكى كتّابها الآلهة و القوى الغيبيّة المتّسمة بتعدّدها و عظمتها و كثافة رموزها[1] و من ثم هي الفعل[2] الذي يقلّد و يمثل سلوك إنساني[3].

و تبيّن عند الباحثين أنّ الحضارة اليّونانيّة تمثّل درجة متقدّمة في الارتقاء و النّمو المعرفي الذي سمح ببروز الوعي المميّز للدّراما عن الجوانب الأخرى من العوالم الاجتماعية و المعنويّة الّتي يوجد فيها الإنسان، و هذا الوعي أدّى إلى اقتطاع الدّراما من الحياة غير الواعيّة، و أصبحت الدّراما مستقلّة و تعرض الآن في إطار يتضمّن نصّا معيّنا (أسطوريّا أو أدبيّا) و ممثّلين خاصّين و حيّزا مكانيّا أصبح يعرف بالمسرح "THEARTE" بالإضافة إلى الجمهور من المتفرّجين و قد تطوّرت الدّراما عبر التّاريخ، وما يتّصل ببحثنا هذا بالطّبع لا يخصّ التّاريخ الدّرامي و لكن انتقال هذا الإرث الدّرامي إلى وسائل الإتّصال في شكل بضائع متعدّدة من ظهور هذه الوسائل خاصّة منها التّلفزة الجزائريّة.

* أرسطو: فيلسوف يوناني ولد سنة 384 ق.م، تتلمذ على يد أفلاطون و له عدة تفسيرات فلسفية حول الكون و يرى أن كل شيئ في هذا العالم يتكون من شكل و مادة و يعد في وقتنا الحاضر أبو القواعد الغربية، توفي سنة 322 ق.م.

[1] - عزي عبد الرحمان، وسائل الإتّصال و العالم الدّرامي، (المرجع السابق)، ص 55.

[2] - أتلي ديوكس، الدراما، تر: محمد خيري، وزارة الثقافة و الإرشاد التوهي، القاهرة، مصر، بدت، ص 01.

[3] - مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي ، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن ،ط 1 سنة 1987 ، ص 15.

1. تعريف فن الدّراما (حاليا):

يمكن أن نسرد بعض التّعريفات الّتي خصّت الدّراما كتمثيل فنّي سحري و شعري في المجتمع القديم و المعاصر على النّحو التالي:[1]

- هي تصوير للحياة كما يعيشها الناس.
- أو فعل معاناة السلوك البشري و عرضه.
- شكل من الاتّصال، عادة ما يكون في شكل حوار بين الممثّلين أنفسهم و بين الممثّلين و الجمهور الذي يقابلهم، و تتضمن الدراما قوى متضادّة.
- أيضا هي التّعبير الفنّي عن فعل أو موقف إنساني.
- الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان و سلوكه عن طريق الأداء التّمثيلي بوجه عام بغض النّظر عن الإطار الذي يقدّم به هذا الفّن.

الدّراما بصفتها مسرح توجد فقط عندما يكون هناك نص للأداء، أداء من طرف الممثّلين و مدرج بما يمثله من خشبة و مشهد وقاعة و أضواء[2]...إلخ.

- هذه التّعريفات في حدّ ذاتها لا تثير الجدل إنّما يمكن هذا الأخير في دور الدّراما في المجتمع لتحديد المفهوم بصفة دقيقة و علاقتها بالحقيقة .
- فهناك من يرى أنّ الدّراما تقليد للحقيقة و هي لا تقوم فقط بتقديم أنماط من السّلوك بل تجعلنا نفكّر و نتأمّل الوضعيات الإنسانيّة الواقعيّة، بمعنى آخر إنّها وسيلة معرفة و تفكير و تبصّر حول المجتمع.
- الدّراما كفن من الفنون الّتي تشمل الرّموز اللّغوية و غير اللّغوية يمكن فقط و من النّاحيّة الظاهريّة أن تنشئ مستوى آخر من الحقيقة[3]، و هذا المستوى قد يقترب أو يبتعد عن الحقيقة المعيشة وفق محتوى الدّراما و ما تحمله من أبعاد.

[1] - عزي عبد الرحمان، وسائل الإتصال، و العالم الدّرامي، مجلة الإعلام و الإتصال، الجزائر، العدد 110-11، بدت، ص 60.
[2] - عزي عبد الرحمان، المرجع نفسه، ص 61.
[3] - عزي عبد الرحمان، ماهية الظاهرية و فضاء الحياة العربية، حوليات جامعة الجزائر، العدد 3، سنة 1988، ص 22.

2. الدّرامـــــا في التّلفـــــزة:

تعدّ الدّراما التّلفزيونيّة من أهمّ الأشكال الدّرامية في العصر الحاضر لما تتمتّع به من خصائص و إمكانيات فنّية، الأمر الذي يجعل الباحثين يدرسون مضمون الدّراما التّلفزيونيّة لتشارك في تغيير العادات السّلوكية، و تعديل القّيم الأخلاقيّة من خلال تقديم القدوة و الأنماط الإنسانيّة في معالجة مشكلات المجتمع من خلال الحوار و الصّورة المعروضة[1].

و إذا كانت الدّراما التّلفزيونيّة من أكثر أدوات التّغير الإجتماعي فعّالية، فإنّ الجزائر الّتي تمرّ بمرحلة تتزايد فيها سرعة التّغير الإجتماعي المصاحب للتطّور الإقتصادي و السّياسي و الحضاري تحتاج إلى دراسات متعدّدة حول هذا الفّن الدّرامي الجماهيري يمكّن لها الاستفادة من خصائصها الفنّية المؤثّرة في التّنمية الشاملة للمجتمع اقتصاديّا و تربويّا و روحيّا.

و إذا كانت التّلفزة ترتبط بالجماهير التي تتوجّه إليها، فإنّ موضوعات مختلف التّمثيلات التلفزيّة تنبع موضوعيّا من العلاقات الديناميّة بين الفرد و المجتمع.

يطلق عادة على الدّراما في التّلفزة "الفنّ الحديث الوجود" لكن لها فنون تدخل في عملية انتاجها قديمة جدّا كاللّغة و البناء و العناصر الفنّية الأخرى التي تستلهم أساسها من المسرح و الموسيقى و السّينما و التّراث الشعبي...

[1] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة و التلفزيون، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط 3 ،سنة 2000 ص 101.

3. ظهور فـــن الدّرامـــا في الّتلفـــزة الجزائريـــّة:

بدأت التّلفزة بثّ برامجها معتمدة على قوانين المسرح، و كانت هذه القوانين هي المثال الذي يحتذى به، و لو تأمّل الفنّانون طبيعة التّلفزة، لأدركوا أنّ لكلّ وسيلة امكانياتها، فإذا كان على كاتب المسرحيّة عدّة آلاف من السّنين أن يحصر نفسه في ساحة محدودة، تؤدّى فيها مسرحيّة فإنّ هذه المساحة نفسها أو حلبة التّمثيل قد مرّت بأشكال كثيرة عبر القرون، إلاّ أنّ مظهرا وحيدا فذّا من مظاهرها ظلّ لا يتغير، ذلك أن جمعا من النّاس يحتشد في كتلة واحدة و ليس في أفراد متباعدين يستطيع مشاهدة الفعل الذي يصوّره الممثّلون أو يحاكونه، و قد أطلق على هذا المزيج الذي يتكون من التّمثيلية و حلبة التّمثيل و جمهور النظّارة المسرح[1].

ومع بداية القرن العشرين و ظهور اختراعات في مجال وسائل الاتّصال، بدأ المسرح قصّته الجديدة في التّحول تبعا لذلك، و لم تعدّ الدّراما تملك هذا الوسيط فحسب وسيط المنصّة المسرحيّة بل أصبحت تتوسّل بثلاث وسائل أخرى جديدة هي السّينما و الرّاديو و أخيرا التّلفزة، إذ أتاح للفّن الدّرامي تزاوجا بين العناصر البصريّة و بين قدرات اجتياز المسافات[2].

إلاّ أنّ التّأثر المسرحي ظل ملازما للدراما التّي تقدّم في الوسائل الأخرى فاستغرقت مثلا السّينما أعوام حتى تبيّنت أنّها تستطيع أن تفعل شيئا أكثر من تصوير المسرحيّة، "وعندما أدخلت

[1] ـ سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، (المرجع السابق)، ص 104.
[2] ـ آرثن سوبنسن، التأليف للتلفزيون، تر: إسماعيل رسلان، الدار المصرية، القاهرة، مصر، سنة 1966 ، ص 216.

اللّقطة المكبّرة كانت دهشة الجماهير كبيرة إلى حدّ الصّياح، أين أرجل هذا الوجه"[1]. ينطبق أيضا على التلفزة بحكم العلاقة المشتركة التي تجمعها بالسينما.

اعتمدت التّلفزة الجزائريّة في بداية نشأتها على المسرح و السّينما اعتمادا كبيرا أدى إلى تأثّر الدّراما بها في هذا الجهاز النّاشئ، و تأسيسا على ذلك يمكن القول أنّ التّلفزة لجأت إلى المسرح في البداية من حيث النّص و الإخراج نظرا لعدم وجود المؤلّف و المخرج التّلفزيوني المتخصّص، حيث كان وجودهما نادرا، و قامت التّلفزة حينها بنشر بعض المسرحيات، و من هنا يتّضح أنّ هناك علاقة تبادليّة بين المسرح و التّلفزة، فكما استعارت السّينما في بداية حياتها ممثلي المسرح و بعض كتّابه حتى تستكمل مقوّماتها الخاصّة، لجأت التّلفزة الجزائريّة في طفولتها الفنّية إلى مؤلفي المسرح و استمدت ذلك مما عملت به الدّول الغربيّة الرّائدة و أيضا من السّينما فيما يخص الحركة.

4. أنواع الدّرامـــا في التّلفزة الجزائريّـــة:

إنّ اختلاف الدّراما و تجزئتها بناء على موضوعاتها و أفكارها الأساسيّة الّتي تنطوي عليها في المعالجة كما تمدّ المشاهد الأحداث الجذابة و التّشويق المثير و من أشكالها:

1.4 تمثيليـــة السّـــــهرة(الفيلم التلفزي):

هي ضرب من الفنون الدّرامية واسع الانتشار، و هي عمل فني متكامل و مستمر الأحداث يدور حول فكرة واضحة المعالم سليمة التّكوين و منطقيّة في نفس الوقت، فهي آخر صيحة في عالم الفنون الدّرامية، و تمثيليّة السّهرة في معناها البسيط عبارة عن قصّة مروية بواسطة

[1] - آثرن سوبنسن ، المرجع نفسه ، ص 216.

مجموعة من شخصيات الحياة، و يجري بينها حوار له سمات حقيقيّة و يجب أن يتوافر في الشّخصية ما يجعلها مثيرة للإهتمام[1].

و يمكن تصنيفها وفقا لموضوع قصصها سواء أكانت اجتماعيّة أو تاريخيّة أو دينيّة أو أسطوريّة أو هزليّة، و يتراوح غالبا طول تمثيلية السّهرة نصف ساعة إلى ساعتين و نصف و لا يمكن لعمل درامي تلفزي ناتج أن يتعدى هذا الزّمن لأنّه من الصّعب على الكاتب مهما كانت إمكانياته أو المخرج مهما كانت عبقريته أو الموضوع جاذبيّته أن يظلوا محتفظين بانتباه المشاهد القابع بين جدران المنزل، و كلّما كانت بداية التّمثيلية و عقدها و لحظة التّوتر فيها مترابطة كلّما زاد تأثيرها في نفوس المشاهدين.

و قد تتضمّن تمثيليّة السّهرة لقطات خارجيّة تصوّر سينمائيّا، و هذا يمنح التّمثيلية التّلفزيّة عمقا و ثراء يجعلها أكثر قوّة في الإقناع و التّأثير.

2.4 المســلســـــل:

مجموعة حلقات تمثيليّة متتابعة تعتمد في شكلها الفّني مجموعة من المواقف الّتي تقوم على توتّر الأعصاب و تجذب الانتباه و يعد عنصر التّشويق من أهمّ عناصرها[2]، و تنتهي كل حلقة بسؤال مجهول يسمّى تكسير أفق الانتظار لتؤدّي كلّ منها للأخرى التّالية في تسلسل بمعنى أن تنتهي كل حلقة بقمّة دراميّة أو أزمة تدفع بالمشاهد لمتابعة الحلقة اللاّحقة فيتعلّق بذهنه و وجدانه.

[1] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 110.
[2] - محمد عوض، مدخل إلى فنون العمل التلفزيوني، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، سنة 1976، ص 187.

" علما أنّه لا يختلف عن تمثيلية السّهرة كعمل درامي له بناؤه و خطّته المتدرّجة تصاعديّا أو تنازليّا وفق معالجة الموضوع"[1]، و إذا كانت تمثيليّة السّهرة وحدة مستقلّة و تدور أحداثها في تواصلية مستمرّة منذ بدايتها حتى لحظة التّنوير الفاكّة للعقدة، فإنّ المسلسل يعتمد في شكله الفنّي على مجموعة من المواقف الدّالة التي تجدب الانتباه.

و تعرف التّلفزة الجزائريّة غزوا كبير لهذا النّوع الدّرامي منها المسلسلات المحلية و المصريّة و السّوريّة و يبقى المنتوج المحلي فقير لأسباب يعرفها الجميع كنقص المؤلّفين و الامكانيّات و ضعف الإبداع الفنّي.

و أما أهمّ المسلسلات الجزائريّة سواء المحليّة أو المستوردة فهي تختلف عن تمثيليات السّهرة بوجود بعض القمم الدّرامية أو العقد التّي تنتهي بها كل حلقة ليظلّ المشاهد معلّقا بذهنه و وجدانه لليوم الموالي و تمتد لأكثر من أسبوعين على الأقل دون أن ينساق المؤلّف أو السيناريست وراء الإسراف في التّعقيد أو الإشارات المضلّة، لأن هذا يأتي دائما بآثار عكسية.

فالمسلسل عبارة عن تمثيليّة مقسّمة إلى مجموعة من الحلقات المتتاليّة بحيث تؤدّي كلّ منها للأخرى في تسلسل و منطقيّة[2].

[1] - محمد عوض، المرجع السابق، ص 188.
[2] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 110.

3.4 السّلاســل (السّلسلـــــة):

هي مجموعة حلقات تمثيليّة تعالج معاني متباينة كلّ منها كامل بذاته و إن انتظمتها جميعا فكرة واحدة أو شخصيّة مفردة أو مجموعة من الشّخصيات[1]، لذلك يمكن بمجرد وضوح الشّخصية أو الموضوع للمشاهدين، أن تتابع حلقات السّلسلة إلى ما لا نهاية.

يختلط الأمر كثيرا على بعض الدارسين عندما يتعرّضون للمسلسل و السّلسلة و لا سيما أن محاور التّشابه بينهما أكثر من محاور الإختلاف في ظاهرالمقارنة فقط، لأنّ حقيقة التّفرقة بينهما تثبت إختلافهما، فالمسلسل ما هو إلا تمثيليّة مقسّمة إلى مجموعة من الحلقات المتتاليّة بحيث يؤدي كل منهما للأخرى في تسلسل و منطقيّة أمّا السّلسلة فهي خليط أو سلسلة مفاتيح تنظّم فيها مجموعة من الأحداث، كل حدث منها قائم بذاته[2].

و يعدّ كاتب السّلاسل من أبرز و أنذر الكتّاب، فبرغم كون السّلسلة من أنجح الأشكال و القوالب الفنّية الدّرامية في التّلفزة، ذلك لأنّها تغطّي مساحة كبيرة من خريطة إرسال الدّراما.

و تعرف التّلفزة الجزائريّة في الآونة الأخيرة انتشارا واسع يمثّل هذا النّوع من الدّراما أفرزته عدّة معطيات منها اتّساع الرّقعة الجغرافيّة فأعطت طابعا خاصّا للأحداث الاجتماعيّة اليوميّة للأفراد في كلّ منطقة، فاجتهد أبناء محطة قسنطينة في إنتاج هذه السلسلات و محطة وهران (فرقة بلا

[1]- أنظر محمد عوض، المرجع السابق، ص 188.
[2] - دويدار الطاهر، مدخل إلى الدراما التلفزيونية، القاهرة، مصر، سنة 1978 ، ص 30.

حدود، الأمجاد، التّضامن) خاصّة أيام رمضان و تميّزها بالطّابع الخفيف الهادف كناس ملاح سيتي و عمارة الحاج لخضر...

4.4 التّمثيليّة المـعـــدّة:

و يقصد بها تلك التّي أخذت عن مؤلّفات كتبت أصلا لوسائل عرض فنيّة غير التّلفزة كتلك التّي تعدّ عن المسرحيّات أو الرّوايات و القصص التي كتبها المؤلّفون لتنشر في الكتب أو المجلات، كما يمكن أن تعدّ عن رسائل يبعث بها المشاهدون إلى التّلفزة تتضمن مواقف دراميّة يعدّها متخصّصون في التّلفزة لتقديمها على الشّاشة الصغيرة، و عملية تحويل قصة معروفة أو رواية أو تحويل أيّ رسالة إلى عمل درامي في التّلفزة تقتضي في معظم الأحيان قدرة كبيرة على الخلق و الاختيار السّليم.[1]

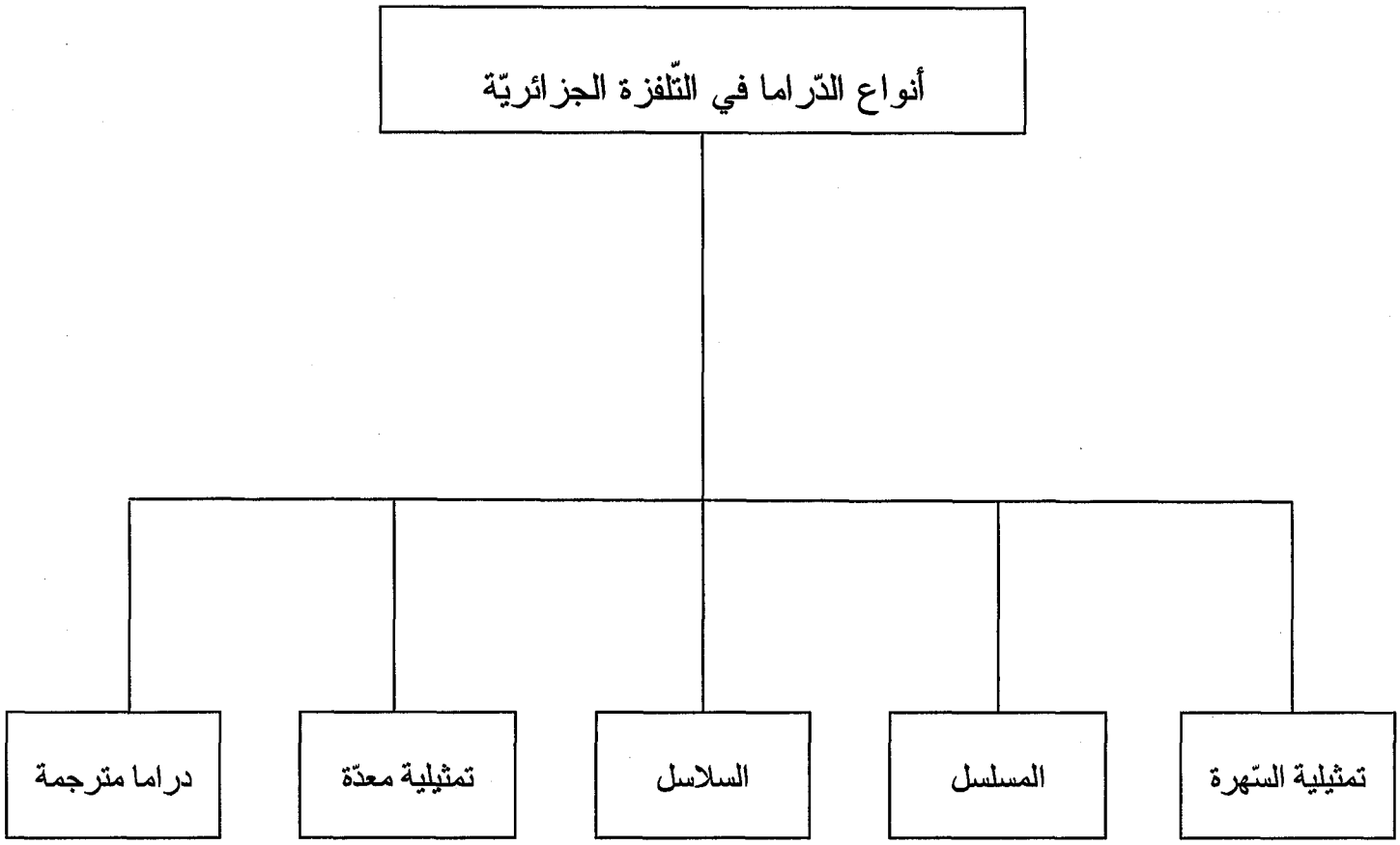
شاهد جمهور المشاهدين أن عملية النّقل أو الاقتباس عرفت انتشارا واسعا عند بداية المراحل الأولى للتّلفزة الجزائريّة لمحدودية كتّاب الدّراما التّلفزيونيّة، و غياب الثّقافة التمثيليّة و من أهمّ المشاهد المقتبسة حلقات الحريق للكاتب محمد الذيب أمّا اليوم فتكاد تنعدم.

5.4 التّمثيليـــــة المتّرجـــمـــــة:

جلّ الأعمال الدّرامية المقدّمة في التّلفزة الجزائريّة المتّرجمة يتم عملها في مراكز و محطّات التّرجمة في عدد من الدّول العربية خاصة لبنان، فغياب أبجديات و تقنيات التّرجمة عندنا حال دون إقدام السّاهرين على ذلك بتحويل المسّلسلات و غيرها من لغتها الأصليّة إلى اللّغة العربيّة أو

[1] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 111.

اللّهجات الجزائريّة، فمعظمها المعروض في " اليتيمة"* تمثيليات مكسيكية، و لا يسعنا الحديث في ذكر آثارها السّلبية على المجتمع بالدّرجة الأولى. و يوضّح الشّكل التالي أنواع الدّراما في التّلفزة الجزائريّة:



* اليتيمة، يطلق إسم اليتيمة على التلفزة الجزائرية لأنها الوحيدة على مستوى القطر الجزائري في ظل غياب خوصصة المجال الإعلامي السمعي البصري و بالتالي غياب المناقشة ما تركها تتربع و حدها هذا السلم برغم نقص الإمكانيات المادية مقارنة مع الدول الأخرى كالعربية دون الكلام عن الدول الغربية.

5. الأشكال الموضوعيـــة للدّراما في التّلفزة الجزائريّـــة:

تضم الدّراما في التّلفزة عدّة قضايا من حيث الموضوع الذي تتناوله، فتحاول من خلاله تبيان أهم المشاكل و الطّرق النّاجعة لمعالجتها بطريقة تتماشى و العرض المقدّم الذي يؤثّر على المتلقّي لهذا الزّخم الفنّي، و تتمثّل أهمّها فيما يلي:

1.5 درامـــا عائليّـــة:

إنّها الأنسب و أقرب الأعمال الدّرامية إلى نفسيّة المشاهد، حيث يرى فيها المتلقي نفسه و مشاكله العائليّة اليوميّة، أو على الأقل صورته السّلوكية في علاقته بأفراد أسرته. و هناك نموذج ناجح لهذا النّوع من التّمثيليات من خلال معظم الأعمال المقدّمة في رمضان خاصّة وقت الالتفاف حول مائدة الإفطار.

2.5 درامـــا المشكلة الاجتماعية:

شكل من أشكال الدّراما يصور الحياة و تعرض كما يراها المؤلّف أو المعدّ[1]...و قالب هذا النّوع يتمثّل في برامج مثل حصة الفهامة الفكاهية للمخرج" محمد صحراوي". فيعتمد على مجموعة من الرّسائل التّي يبعث بها ذوو المشاكل فيقوم القائمون على البرامج الدّرامية في التّلفزة بإعدادها في قالب فني درامي، و من خلال الوجهة الاجتماعيّة ينجح البرنامج في استقطاب عدد كبير من المشاهدين.

[1] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 112.

3.5 تمثيلية أدب الأطفـــال:

هنا يظهر القصور في هذا النّوع من الدّراما، و ذلك لما تتطلّبه من تخصّص و خبرة من جانب المعدّ و المخرج...، و دراما أدب الأطفال تحتاج إلى جهد كبير يتفهّم مراحل نموّ الأطفال و نفسيتهم، و تجنّب كافة مناظر الرّعب و الجريمة و ما يعودّهم على الخصال السّيئة ذات السّلوك الذي يعاقب عليه المجتمع.

فصراع الطّفل في تنشئته الاجتماعيّة مع خياله يدفعه للبحث عن دسائس هذا الكون و الوجود، فعادة لا يلقى إجابة عند المحيطين به، لكن تتّضح له الظواهر الميتافيزيقية من خلال العرض الذي يتلقّاه على الشّاشة الصّغيرة* و ما تحمله معاني الرّسومات الكونيّة و شخصيات عن الحيوانات، فهكذا تحدث وقعا أفضل في نفسية الطفل الذي تجذبه العجائب وتميل نفسه إلى أشياء تتناسب مع خياله في هذه المرحلة من العمر، و للأسف تكاد تنعدم كما قلنا في "اليتيمة" .

4.5 البوليســـيّـــــة:

يقصد بها الدّراما الّتي تدور أطوارها حول الجريمة و طرق اكتشافها، و تعتمد الذّكاء في كشف الحيّل و الأساليب التّي يعتمدها المجرمون في ارتكاب جرائمهم[1]، و هنا إمّا أن تكون مؤلفة أو مترجمة أو معدّة، كما لها آثار كبيرة فعادة ما يعمد جمهور المتلقّين خاصّة الشباب الطموح إلى

* الشاشة الصغيرة: إنّ الشاشة الصغير هي شاشة التلفزيون و أعطى لها هذا الإسم مقارنة بشاشة السينما الكبيرة الموجودة في قاعات العرض المخصّصة للأفلام.

[1] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق،،ص 112.

تقليد المشاغبين، هذا ما تلحظه التّلفزة في الجزائر مؤخّرا و على لسان مديرها العام أنه "سيحاول التّقليص من الدّراما البوليسيّة المشجعة على انتشار العمل الإجرامي"[1].

أمّا المؤلّف يجب أن يفتح خياله بعيدا لترابط الأحداث و تعقدّها في الكثير من الأحيان ليبقى العمل قائم بذاته.

5.5 الدّرامـــا التّاريـــخيـــــّة:

هي رائدة الدّراما الجزائريّة، تهتم بالقصص التّاريخية و الأحداث إبّان الإحتلال الفّرنسي للجزائر، و توضّح من خلالها الأدوار البطوليّة للشّخصيات التّاريخيّة و صانعي مجد بلد المليون و نّصف المليون شهيد، و هكذا تخلّد من كان وراء الحرّية بستار مكتوب عليه "تحيا الجزائر" في قالب درامي حماسّي، و هي كثيرة في التّلفزة الجزائريّة.

تلك هي أهمّ الأنماط الدّرامية للشّاشة الصّغيرة من حيث المحتوى، و تبقى التّلفزة الجزائريّة في حاجة ماسّة دائما إلى التّجديد في مضامينها الدّراميّة، حيث تستقى من الواقع المعيش، و تعبّر عن مشكلاته بالتّركيز على الموضوعات التّي تعدّل سلوكيات الأفراد و تشارك في تغيير الاتّجاهات السّلبيّة لدعم القيّم الإيجابيّة.

[1] - في تصريح حمراوي أحمد حبيب شوقي، مدير التلفزيون الجزائري، مناسبة تقديم جزائر الفنك الذهبي لسنة 2007.

6. الخصائص الفنّيـــة للدّرامـــا في التّلفزة الجزائريّة:

بما أنّ التّلفزة أقرب وسيلة إلى الجمهور، فهي تجمع في الرّؤية و أحيانا اللّون المستمد من فنّ الرّسم، و الصّوت من الموسيقى و الحركة من المسرح و السّينما، فقدرتها على تكبير الأشياء و تحريكها يعطي خاصّية قولبة الفنون.

إنّ التّلفزة تتعامل مع المشاهد من خلال الصّورة التّي تعتمد على البصر ثم يأتي بعد ذلك السّمع، إذا الثلاثية متكونة في كل من الصّورة و الحركة و الصّوت هي أساس الدّراما في التّلفزة كما، أنّ مضامينها في التّلفزة واقعية و ليست خيالية[1].

إنّ جمهور التّلفزة يستطيع أن يتوقف عن مشاهدة الدّراما في أي لحظة و لأي سبب لذا يقتضي تجنيد كلّ الطّاقات للاحتفاظ باهتمام المشاهد، و أن تصوّر آمال المشاهد و رغباته، و يجب أن يحرص كاتب التّمثيلية التّلفزيونيّة على أن يبدأها بكيفية مفعمة بالحيويّة، و النّشاط و الجاذبية ليلفت و يشدّ أنظار المتلقي إلى عمله من أوّل لحظة.

إنّ الدّراما في التّلفزة فن يعبّر عن المجتمع و ما يدور فيه، فموضوعاتها هي موضوعات الحياة و قضاياها المعاصرة، فليس هناك أفضل و أقدم من موضوعات الحياة على جذب المشاهد و عليه فإنّ ميدان عمل الدّراما في التّلفزة و مداها تكيّفه أحداث المجتمع اليوميّة و حوادثه فالاستنتاج هو إبراز الوظيفة الفنّية في المجتمع.

[1] - دويدار الطاهر، المرجع السابق، ص 30.

و لقد دلّت العديد من الدّراسات على تأكيد ذلك المفهوم، و من ثم فإنّ الموضوعات الإضافية و التّمثيليات البوليسية الخالية من العنف بجانب الكوميديّات الهادفة ذات الحوار الرّاقي من أنجح موضوعات الدّراما في التّلفزة الجزائريّة[1].

تمثّل حرفيّة التّلفزة و طبيعتها الإلكترونية في حدّ ذاتها إحدى الخصائص المميّزة للدّراما المعروضة في التّلفزة، فهي تعتمد على الكاميرات في نقل أحداثها إلى الوجود.

إنّ فنّ التّصوير للدّراما في التّلفزة يعطيها حرّية أكثر فتقدّم المشاهد من جميع النّواحي و أبعاد مقرّبة لكن وفقا لما يتطلّبه العمل الذي يفرضه المؤلّف و يقرّه المخرج عكس المسرح الذي يعرض منظرا عامّا واحدا.

7. التّذوق الفنّي و الجمالـــي للدّراما في التّلفـــزة الجزائريّة:

إنّ القيم الفنّية و الجماليّة جزء أساسي في البيئة النّفسية للإنسان، و البرامج الدّرامية التّلفزيونيّة، و هي تقدّم أعمالها بالصّوت و الصّورة معا، في تناولها لمختلف الموضوعات تؤثّر في تنميّة الإحساس بهذه القيم في نفس المشاهد[2].

لذلك كان من الطّبيعي أن تسعى البرامج الدّراميّة في التّلفزة الجزائريّة إلى تحقيق القيم الجماليّة في مضمونها و شكلها على المستوى الذي يؤدّي إلى رفع مستوى الإحساس بالجمال و التّذوق للفنّ في المجتمع لجميع تفاصيل حياته اليوميّة و الفكريّة.

[1] - نتائج سبر الآراء قامت بها مجلة الشاشة الصغيرة، العدد 165، شارع الشهداء، الجزائر من 18 إلى 24 جانفي ،2003 ، ص 34.
[2] - سهير جاد، البرامج الثقافية في الراديو و التلفزيون، دار الفجر للنشر، القاهرة، مصر، ط 3 ،سنة 2000 ، ص 149.

إنّ الدّراما في التّلفزة الجزائريّة في حّد ذاتها منتجة لأنماط مختلفة للفنون تمزج بينها- تصوير و موسيقى، تراث شعبي...-، في قالب موحّد، و لا شكّ أنّ ثراء الدّراما يعتمد على ثراء إنتاج مختلف الفنون.

أمّا فائدة البرامج الدّراميّة تكمن في تكاملها مع الأجهزة المولّدة للفنون الأخرى من حيث إقبال الجماهير عليها.

الإحساس بالجمال صفة أساسيّة من صفات الإنسان، يبرز ارتباط العامل الجمالي بحياته منذ بدايته الأولى إذ أنّه اتّجه إلى تزيين و تجميل ما حوله من ملبس و مسكن... عاكسا بذلك حبّه الفطري للجمال[1]، لدى فإنّ تنمية الاستعداد الجمالي في المجتمعات العربيّة بالخصوص الجزائر تعتمد على دور الأسرة لكن عادة تكون محدوديتها سدّا منيعا عن ذلك فيقع العائق الأكبر في تنميّة الاستعداد بأسلوب يجذب الانتباه للتّلفزة، خاصّة الدّراما فهي كوكتال للأطباق الفنّية و تربيتها للمتلقّين.

إنّ موضوع الجمال حسّي يلفت الانتباه، لكن المفروض في العمل الفنّي كالدّراما أن تكون موجودة في ذاتها و لذاتها[2]، أي نحن ندرك العمل الفنّي من خلال معناه لذلك فإنّ الإدراك الجمالي هو إدراك لموضوع حسّي له صلابة و عناء و وجود متأت ممّا يفرزه الواقع المعيش.

[1] - أنظر هاني أبو الحسن سلام، جمالية الإخراج بين المسرح و السينما، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، سنة 2008 ص ص 57-59.

[2] - Du frenm, Phénomcologie de l expérience esthétique, Paris, France 1964, P 196.

الفصل الثّاني: فن كتابة النّـــــص (السّيناريو) الدرامـــــي في التّلفـــــــزة.

المبحث الأوّل: سيناريو الدّراما في التّلفزة.

المبحث الثّاني: عناصر بناء السّيناريو الدّرامي في التّلفزة.

المبحث الثّالث: طابع سيناريو الدّراما في التّلفزة.

يذهب العديد من الباحثين أنّ ماهية الإبداع الكتابي هو ذلك الشيء المتّصل اتصالا مباشرا بالجوهر الثّابت في كيان الإنسان، إذ الفنان قد خلق ليبدع، و مهما تكن الأسباب التّي يتحمّلها أو تنتحل له تبريرا لعمله، فإنّ السّبب الأكبر هو أنّ قبسا حل فيه من أشعّة الخالق الأعظم هذا القبس هو الذي يجعل العمل الفنّي يحلّق فوق الأجيال حرّا سليما، و هو الذي يحدّد مهمّة الإبداع الكتابي في مساعدة النّاس على تفهّم حكمة الخلق و روح الوجود، و إفهام البشر أنّ السّعادة عمل و كفاح و تقدّم و تطوّر.[1]

من هنا يثور السؤال حول مكانة كتابة النّص الدّرامي بين فنون الإبداع التّي يتّجه إليها الكاتب، و إعطاءه تسميّة صورة الحياة الإنسانيّة، حيث قيمة هذه الصورة تقاس بكمّية و درجة الحياة التي تعرضها، و مردّ ذلك كلّه إلى الإمتاع، فمتى كان موضوع النّص ممتعا يكون مقبولا و إلاّ ضاعت قيمته و إن عالجت تجارب خطيرة و حوادث هامّة.

و على ضوء هذا فإنّ النّص الدّرامي في التّلفزة يسمى السّيناريو فهو مصطلح حديث – لنا عودة له فيما بعد– يتميّز بعناصر الجامعة بين خاصّتين الأولى أن تكون عن الحقائق القويّة ذات الأثر البعيد في سير الحياة الإنسانيّة، و الثّانية أن تبعث عواطف عامّة قويّة يشترك الأفراد فيها جميعا.

[1] - أنظر محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت، لبنان، سنة 1996، ص ص 18-20.

فالإنسان في كلّ مكان يحيا و يعمل و يكافح و يحلم، و يحبّ و يكره، قد يمرّ بتجربة الحبّ بلا أمل أو يفكّر في الموت و يركن إلى الوحدة، قد ينتابه الخوف أو يسلّط عليه مركّب نقص.و بهذه الكيفية تكون العلاقة متبادلة بين الكاتب الدّرامي و هذا الفكر الإنساني.

أمّا من النّاحية البنائيّة للسّيناريو تتطلّب من الكاتب أن يتمكّن من القواعد الأساسيّة للدّراما، التّي تعتمد على القصّة ذات الحبكة الفنّيّة و الذي يعي تماما إمكانات التّلفزة، و يبدأ عمله بكتابة الافتتاحية " المثيرة" التّي تشدّ انتباه المشاهد و تزيد من شوقه لمعرفة ما سيحدث بعدها. متمكّنا من كيفيّة كتابة مشاهده المصوّرة، و من إنشاء لحظات التّشويق في النّص الذي يكتبه، يجيد صناعة المآزق و لحظات التّوتر و يعرف كيف يحتفظ بانتباه مشاهديه، و يجعل أحداث العمل الدّرامي في التّلفزة تتكلّم بصوت أعلى و أعمق من صوت الكلمات عند الأداء. مع الإجادة في تصوير الشّخصيّات، و يعرف كيف يربط اللّقطات و المشاهد بما يتبعها محافظا على الاستمرار الزّمني و الوجداني. و في السّياق ذاته سننقل أهمّ الرّكائز لكتابة السّيناريو الدّرامي في التّلفزة.

المبحث الأوّل: سيناريو الدّراما في التّلفزة

1. تعريف السّيناريو:

إنّ الحديث عن كلمة السّيناريو يأخذنا إلى عدّة جوانب تحدّد بصفة لا متناهيّة ماهيّة السّيناريو كأهمّ مرحلة و ربّما أوّلها في عمليّة الإنتاج الدّرامي، فكتابة السّيناريو توجب أوّلا عدّة شروط أو صفات تستوجب علينا كثيرا وضع نقاط في إطار حديثنا عن العنصر المهمّ -الدّراما التّلفزيونيّة- لتكون محدّدة بصورة واضحة و جليّة لمفهوم السّيناريو بالتّدقيق، نأخذ فكرة واسعة و جامعة عنه، و أوّل ما يتبادر إلى أذهاننا من أسئلة حين نسمع مفردة سيناريو هو: ماذا يعني السّيناريو؟ و ما هي أهمّ الأسس التّي يعتمد عليها كاتب الدّراما في التّلفزة؟

السّيناريو كلمة مأخودة أصلا من الإيطاليّة، مشتقّة من (SCENA) أي المنظر و قد انتشرت هذه الكلمة في اللّغات الأوربيّة الأخرى في القرن 19، لتعني النّص الدّرامي المرفق بها تعليمات المخرج الفنيّة من حيث المنظر، الأثاث، الإضاءة، الحركة و الأداء التّمثيلي...[1]

و عندما ظهرت القصّة في التّمثيليات التّلفزيّة ظهرت هذه الكلمة لتعني النّص الفنّي الذي يحتوي اللّقطات و المشاهد المتتابعة التّي تروي أحداث الحوار بدقّة...، كما يعتبر السّيناريو عملا أدبيّا دراميّا مخطّطا للتّجسيد على الشّاشة، يحتوي على وصف مفصّل للحدث أو الأحداث مع نصّ كلام الشّخصيات[2].

[1] - Voir Kaddour M'hamsadji, on ce voir une émission éducation, office des publication universitaire, ben AKnoun Alger, l'algerie, 1994, pp97-99.
[2] - Mechel Chion, écrire un scénario, cahiers du cinéma, Paris, France 1985, P, 211.

أيضا هو الخطّة العامّة للعمل الدّرامي في التّلفزة، تثبت فيه جميع تفاصيل الحدث بالإضافة إلى تصوير أشكال الحدث، و بدونه لا يمكن أن تنسج الأحداث[1]، و في الإطار ذاته لا يمكننا أن ننفي مدى صعوبة هذه المهنة و سهولتها في نفس الوقت، فالسّيناريو في العمل الدّرامي لا تقتصر أهمّيته على تحديد الحوار فحسب، بل و كيفية وضعه بصورة متناسبة مع المشهد[2].

دأب المختصون على تسمية السّيناريو على أنّه عمل على الورق و تستغرق كتابته عدّة شهور لكنّه وقت غير ضائع، فكلّما زاد وصفا و دقّة سهل التّنفيذ الفعلي للعرض المقدّم و له عدّة مصادر مثلا الرّواية، القصيدة، المسرحيّة، كتاب حقائق تاريخيّة...كما يمكن عدّه نسخا للمادّة المراد اقتباسها بشكل كامل، لكن في الحقيقة تتم من خلاله معالجة المادّة بحيث يلغى كل ما لا يمكن تصويره بالكاميرا، و تبقى الخطوط العريضة كما هي، كي لا تكون هناك خيانة أدبيّة، فغالبا ما تحمل الأعمال الدّرامية في التّلفزة عمقا فكريّا لا بأس به، خاصّة إذا أتت من مصادر غنيّة بالأفكار و الفلسفات العميقة.

فزيادة أنّ الأمور التّي تجعل السّيناريو المكتوب للشّاشة الصغيرة أمرا مميّزا لدى الكتّاب و المخرجين – إذا احترفوا العمل الكتابي– على حدّ سواء هو مساحة الإبداع أي الحريّة التّي يمنحها لهم[3].

و عليه سنعرض أهمّ الخطوات التي يعتمد عليها كاتب السّيناريو –النّص– في العمل الدّرامي المعروض في التّلفزة الجزائريّة، و قبل ذلك ما هي مميّزات السّيناريست (كاتب السّيناريو أو النّص)؟

[1] - ليلى عقاد، الإخراج و الإنتاج الإذاعي و التلفزيوني، المطبعة الجديدة، دمشق، سوريا، بدت، ص 33.
[2] - ليلى عقاد المرجع نفسه، ص 33.
[3] -Kaddour M'hamsadji, concevoir une émission éducative, office des publications universitaires Ben Aknoun, Alger, 1994, P 100.

2. مميّزات كاتب السّيناريو الدّرامي في التّلفزة:

إنّ كتابة السّيناريو تعني الإعداد إذ إنه لون إبداعي، مبتكر و خلاّق فكرا و فنّا و صياغة و أسلوبا، و المعدّ لا يقلّ في المعاناة و بذل الجهد و إسراف الوقت مثله مثل الأديب الذي يكتب عملا من تأليفه.

فالإعداد ليس عمليّة سهلة كما يظنّ البعض، فالفكرة و الأحداث...و المواقف... الشّخصيات... البناء الدّرامي....، الصّراع...،العقدة....، غيرها من العناصر الدراميّة متوفّرة و ظاهرة في العمل الأصلي و بالرّغم من هذا كلّه فالمعدّ لا يقل عن المؤلّف في الموهبة و القدرة على عملية الإنشاء.

يجب على الكاتب أن يتمتع بقدرمن الثقافة، حتى يستطيع فهم العمل الذي يقوم به و يدرك أهدافه و معانيه و أفكاره حيث تصب البعيدة منها و القريبة[1].

أن تكون له ذاكرة قويّة يستطيع بها استيعاب كل ما جاء في العمل الأصلي من مواقف و أحداث مختلفة، حتى يمكن تغطية كل جوانب الموضوع بغرض إقناع المستمع أو المشاهد بالفكرة التي يقدّمها له، و يسهّل تجاوبه معها و التّأثير عليه.

لا بد أن يكون المعدّ (الكاتب) دارسا، فاهما و واعيا لفنون التّأليف الدّرامي المخصّص للعمل المعروض على التّلفزة حتى يستطيع جذب المستمع للعمل الذي يقدّمه للنّاس[2] زيادة على قدرته في الإلمام بين دراسات و علوم مختلفة تفيده في كتابته.

[1] - عبده دياب، الإعداد الدرامي، دار الأمين، القاهرة، مصر، ط 1 ،سنة 2002 ، ص 18.
[2] - عبده دياب ، المرجع نفسه، ص 18.

يطالب الكاتب كثيرا أن يكون لديه الرّغبة في العمل المستمرّ و اضطلاعه على إنتاج الآخرين ليتعرّف على آراء النّقاد ليتيسّر له وضع الأرضيّة الملائمة لعمله استنادا لخصوبة خياله.

هناك حقيقة جوهريّة تتمثّل في عدم إخضاع عمله للسّيطرة الماديّة كالمال و الإمتيازات، فيصبح حينها الفنّ عفنا، فيفشل بطموحه المادّي فواقع الأمر لا يحب النّظرة المشؤومة، فتتميّز آفاقه بالرّكاكة ومحكوم عليه مسبقا بالضعف.

إذا سلّمنا أن السّيناريو فكرة تتمثل بشكل مرئي و درامي في آن واحد، سواء نبتت هذه الفكرة في ذهن كاتب السّيناريو أو استخلصت من رواية أو مسرحيّة فلا أهميّة لذلك بتاتا، ففي كلتا الحالتين يكون عمل كاتب السّيناريو واحدا تقريبا لدى عليه أن يبني بأحجار جديدة أو قديمة المهمّ أن يجد الكاتب الأسلوب الذي يستوحي به أفكاره[1].

أحيانا تكون صيحة كاتب سيناريو العمل الدّرامي شبه هذيان رجل لا علم له بمقياس الأدب، فلا مقياس له سوى مقياس الألم، و لا طموح له إلاّ أن يدهش جمهوره أو يبكيهم عند تتبّعهم لأعماله[2].

و الكاتب يعتمد على مضمون و إن كان يبدو في الظّاهر بسيطا و يتّسم بالمباشرة إلا أنّه ينبغي النّظر إليه من زاوية أخرى، أي أنّه لا يعطي الأشياء بل رموزها[3].

[1] - ميشيل وين، حرفيات السينما، تر: طوسون، الهيئة المصرية العامة، للنشر، مصر، سنة 1970 ، ص 255.
[2]- جوه بول سارتر، أدباء معاصرون، تر: جورج طرابيشي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت، ص 28.
[3] - مجلة الثقافة، منشورات وزارة الإتصال، العدد 114، 1997 ، ص 207.

المبحث الثاني

عناصر بناء السّيناريو الدّرامي في التّلفزة

عناصر بناءالسّيناريو الدرامي في التّلفزة:

يعتمد الكاتب في وضع نظام منهجي صحيح من شأنه الحكم على نجاعة العمل المقدّم قبل البدء في تجسيده ميدانيّا، فحسب أهل الاختصاص أنّه مثل علوم الهندسة الّتي يعتمد عليها المعماري في تشييده للبنايات فمكتب دراسات المؤلّف يكشف لنا أحقيّة الرّسالة المراد أداؤها " مما يحتّم عليه اتّباع خطوات ثابتة تضمن له السّيرورة الحسنة انطلاقا من الفكرة مرورا بالشّخصية إلى الصراع الدّرامي والحدث و الحبكة..."[1]

1. الفكرة:

هي ضميم العمل الدّرامي، حيث يحتوي العمل على مضمون ما يريد الكاتب أن يطرحه أو يناقشه دراميّا، فالفكرة الدّرامية في كتابة السّيناريو هي هذا المفهوم أو الرّؤيا[2] الّتي يودّ الكاتب أن يحرّك عقل المشاهد في اتّجاهاتها أو الّتي يريد الكاتب أن يصل بها للمشاهد من خلال عمل مكتوب ثم تأتي مرحلة العرض لتبلور و تجسّد تلك الرّؤيا و بالطّبع يفترض في المخرج أن يعمّقها بوسائل العرض الفنيّة المختلفة – سنتطرّق إليها فيما بعد–و" الفكرة يجب أن تكون محدّدة و واضحة فهي اللّبنة الأساسيّة الّتي تصوّر كلّ العمل"[3] ، و يجب أن تشمل على رؤى أو قضية حول موضوع معيّن.

[1] - سمير سرحان، المرجع السابق، ص 30.
[2] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 144.
[3]- Kaddour M'hamsadgi, op, site, P 105.

و من الصّفات التي يجب أن تتوفّر في الفكرة الجيّدة:[1]

- أن تهم الفكرة أكبر عدد ممكن من الجمهور.
- حمل الفكرة للقيمة الإنسانيّة.
- ذات صدق و لها حقيقة موضوعيّة.
- تناقش قضية أو مشكلة تواجه الإنسان.
- سعيها إلى إثارة العواطف حيث أنّ الأفكار العظيمة هي التّي يمكنها أن تثير العواطف و بهذا نقول أن تكون الفكرة عالميّة لها صفة الاستمرار (الأمومة، الصّدق، الظّلم، العدل).
- تمتاز بالتّركيز و الوضوح.

و أهمّ أنواع الفكرة

أ) الفكرة السّليمـــة المنطقـــيّة:

هي التّي تتماشى فيها الأحداث مع موضوع الفكرة.

ب)الفكرة القويـــّة:

هي الفكرة التّي تكون أقوى من الشّخصيات، حيث تتحوّل الشّخصيات إلى مجرد قطع خشبية في مواقف معيّنة.

ج) الفكرة الجيّدة:

التّي يكون فيها توازن بين الحبكة و رسم الشّخصيات، فلا تطغى أحداها على الأخرى.

و الاستفهام الذي بدى عند العديد من المهتّمين بالدّراما في التّلفزة هو أيّهما أهم في تناول الكاتب لروايته الفكرة أم الشّخصية؟

[1] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 145.

و الإجابة على السّؤال هي ضرورة وجود فكرة تتوفّر فيها الصّفات التّي ذكرناها سلفا مع شخصيّات مرسومة جيّدا بشرط ألاّ يطغى أحدهما على الآخر[1].

2. الشّخصيّة:

إنّ الحديث عن الشّخصية يفرض علينا الوقوف عند تعريفها :

ففي علم النّفس هي الصّورة المنظّمة و المكمّلة لسلوك فرد ما يشعر بتميّزه عن الغير أمّا في مرآة الذّات هي الشّخصية الذّائبة[2]، و في التّحليل الأدبي مجموع الصّفات الجسمية و العقلية و الخلقيّة التّي يتّصف بها الإنسان، و تميّز الشّخص في سلوكه و طباعه عن غيره، "أمّا في الدّراما تعد الشّخصيّة هي البطل و ما يتّصف به من طباع تؤلّف تكوينه النّفسي"[3].

و عودة إلى الكاتب الدّرامي يعدّ ناجحا إذا استلهم من أفكاره ما يجري بداخل نفسه رغم أنّ الكتّاب يرفضون هذا القول لما قد يترتّب عليه من إيحاء، بأنّ الكاتب الذي يستطيع أن يخلق ببراعة شخصيّة قاتل أو لصّ لا بدّ قد مرّ بالتّجربة لكن المقصود من وراء هذا القول أنّ المعدّ القادر على خلق شخصيّة حيّة مقنعة لقاتل مثلا لا بدّ أن يتصرّف نفسه تصرفات مماثلة لو وضع نفسه في ظروف ذلك القاتل و خلفيّة الخبرة التّي رسمها له، فهذا هو السّبيل الوحيد في خلق شخصيّة دراميّة حيّة مقنعة تشوّق المشاهد و تحرّك عواطفه[4] أثناء التّجسيد.

---

[1] - سياسة أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 145.
[2] - عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، منشورات، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 1996 ، ص 17.
[3] - عدنان بن ذريل، المرجع نفسه، ص 17.
[4]- Raymond Bellour, l'analyse du film, édition calmann Lévy, Paris, France, 1995 P 36.

عادة ما يعمد كاتب السّيناريو لرسم الشّخصية إلى الواقع، فيدخل عليها عناصر الخيال و الاختراع، و عملية خلق الشّخصيّة الدّراميّة عمليّة مماثلة تستدعي من المعدّ استعمال نموذج أو عدّة نماذج ثم تليها عملية الاختيار، و تجميع الخواص، فتسلّط الأضواء على البعض و تجنّب الأخرى في الظّل.

فالفنّ لا ينقل لنا الواقع بل يعطينا مظهرا أو شكلا للواقع في هاته الحالة، هذا ينطبق على الفارق الذي نلاحظه بين الأشخاص الذّين نراهم في الحياة العاديّة و الأشخاص الذّين يبعثهم الكاتب الدّرامي إلى الحياة في السّيناريو.[1]

إنّ عمليّة إنشاء الشّخصية الدّرامية ليست عمليّة ابتكار فهذه الأخيرة تؤدّي دائما إلى إنشاء شخصيات غير واقعيّة و الطّريقة المفضّلة لخلق الشّخصيّة هي اللّجوء إلى النّماذج الحيّة و وسيلة الكاتب إلى اتقان هذا العمل هي التعوّد على ملاحظة النّاس، و هذا لا يتأتّى إلاّ بالاهتمام بمقابلة الأشخاص الذّين يختلف نوع حياتهم عن نوع حياته، و يلاحظ تفاعلهم الطّبيعي إزاء الأحداث و المواقف ومن خلالها يستطيع استخلاص الخواص الخفيّة لشخصية كل منهم.

الاضطلاع على أعمال الكتّاب و المؤلّفين من شتى الدّول بمعزل عن انتماءاتهم و ثقافاتهم لها القدرة على تعميق فهم الإنسان للطّبيعة البشريّة بالقدر الذي يكتسبه من التّعرف على شخصيات الحياة الواقعية[2].

[1] - أنظر سمير سرحان، المرجع السابق، ص ص 09-11.
[2] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 147.

يكشف العمل الدّرامي على خصوصيّة الكتّاب مع الخير يستنبطها المتلقّي من خلال الإمعان لشخصيّة البطل فهذا له مدلوله، لأن الكاتب إنسان مرهف الإحساس عطوف لدرجة يشبّه نفسه بالشّخصية.

و قبل أن يتمكّن الكاتب من تصوير الشّخصية في قصّته يجب أن يكون قد تمّ له إنشاء هذه الشّخصية، و ألمّ إلماما تامّا بخواصها و تفاصيلها، و بعدها يكون التّصوير هادف يحرك خيال المشاهد.

الشّخصية يجب أن تكون تابثة الخواص، و هذا لا يعني أن تكون جميع تصرّفات المجرم إجرامية و أن تكون تصرّفات البطل نبيلة، لأنّ هذا الأخير لا هو فاضل كل الفضيلة و لا هو مجرم لأنّه إنسان يتعرّض للخطأ و الصّواب، للضلال و الرشاد، و هنا تكمن الصّلة الوثيقة التّي تبيّن العمل الدّرامي من جهة و الشّخصية من جهة أخرى.

و كلّما كانت القصّة قصيرة استوجب الأمر تبسيط الشّخصيات عكس الطّويلة و يستطيع الكاتب أن يطوّر نواحي متعدّدة لشخصية البطل مع مراعاة مبدأ الخواص السّائدة. أمّا القصص القصيرة جدّا فيكون البطل خاليا من العيوب والشّرير أسود القلب تماما.

1.2 عملية اختيار الشّخصيّة:

عملية اختيار الشّخصيّة لا تكون اعتباطية بل لها دراسة معمّقة يفرضها كاتب الدّراما التّلفزيونيّة، و يكرّس اهتمامه البالغ في تميّزها عن غيرها داخل العمل، فالشّخصيّة السّليمة جسما و عقلا تكون مشوّقة، و يبتعد المؤلّف عن الشّخصيّة الكئيبة و المجنونة أو المصابة بمرض نفسي.

الشّخصيّة المختارة هي خلق مستقلّ من شأنها اسدال السّتار[1] على وجه الحياة تمتزج فيها الحقيقة و الخيال، فالتّركيز على جوانبها الإبداعيّة يحوّل التّمثيليّة إلى رؤى و خيال.

و المبدأ العام يقول أنّه كلّما ركّز الكاتب على اختيار شخصيّات ذات رغبة مؤكّدة و لها خواص الإنسان العادي ازداد ثقة من أنّ قصّته ستكون ذات جاذبيّة عامّة و لن تكون مقيّدة[2].

واختيار المادّة اللاّزمة لبناء الشّخصيّة الدّراميّة في التّلفزة يتم على مراحل ثلاثة[3]:

- بناء تصوّر ذهني واضح عن الشّخصيّة.
- اختيار خاصّة رئيسيّة للشّخصية و خاصّيتين أو ثلاثة ثانوية.
- تقديم هذه الخواص بطريقة فعّالة.

و من المسائل التّي يهتمّ بها أثناء عمليّة الاختيار حفظ التّوازن أو التّناسب بين خواص الشّخصيات في القصّة، فلا يدع نفسه تهتمّ اهتماما زائدا بشخصيّة ثانويّة و يسمح لها بأن تسرق القصّة، إذا تبيّن للكاتب أنّ شخصيّة ثانويّة قد أخذت تنمو و تصرّ على أن تأخذ مركز الصّدارة فيجد نفسه يبني هذه الشّخصيّة رغما عنه فالأجدر به أن يخرج تلك الشّخصيّة من أطوار القصّة

[1] - أتلي ديوكس، الدراما، المرجع السابق، ص 85.
[2] - تصريح المخرج التلفزيوني زكريا قدور ابراهيم يوم 11 جانفي 2008 في مقابلة جمعتنا به بمقر التلفزة الجهوية بوهران.
[3] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 150.

و أن يحبك لها قصّة أخرى تدور حولها كشّخصيّة رئيسيّة أو وسط مقنعة، هنا يكون الكاتب قد خرج بقصّتين جيّدتين بدلا من قصّة واحدة ضعيفة تفتقر إلى الوحدة في الأثر و التّأثير الصّحيح.

2.2 تصوير الكاتب للشّخصيّة الدّراميّة:

يكون التّصوير إمّا مباشرا كأن يوضّح الكاتب بطريقة مباشرة ما يريده عن خواص الشّخصيّة أي بشرح مفصّل واضح، كما يمكن أن يكون غير مباشر عندما يقدّم بعض الحقائق و يترك الوصول إلى نتائج تحدّد للقارئ الشّخصيّة.

و التّصوير الغير المباشر يترك في المتلقّي شعورا بأنّه حرّ في الوصول إلى النّتائج التّي يريدها فيعدّ أكثر تشويقا من التّصوير المباشر و من وسائله:

أ) الوصف:

من الضّروري أن يكون موجزا، و ينصح عادة من توخّي الحذر عند استعماله و الوصف كأن يقول كان طويلا ممتلئ الجسم و حركاته سريعة...

ب)المكان:

يقصد من ورائه الأشياء المحيطة التي تتفاعل في حيز معيّن، هو محيط العمل الدّرامي، كما تكشف عن نفسيّة الشّخصيات سواء الرئيسيّة أو الثانويّة، و الحديث عليها يكون بالتّشابه أو التّناقض مع الشّخصية.

ج) الفعل:

الفعل عامل أساسي في إبراز أهمّ جوانب الشّخصيّة الدّراميّة عند السّرد فيعطي الإثارة و التّشويق.

د) الحديث:

الحديث أداة مرنة يستطيع الكاتب أن يصوّر بها شخصياته، و الحديث آخر الأفعال الهامّة التّي يتميّز بها الإنسان، و يكون من الكلمات نفسها و من الطّريقة التّي يقال بها و من نغمة الصّوت المستعملة في إخراجها[1].

و) التّفكير:

يحدّد معالم الشّخصية كيفما كان نوعها من قدرتها على التّمحيص و التّمييز، كما يستنتج من خلالها إذا كانت من النّوع السّطحي أم النّوع العميق المعتمد على العقل و تحليل الأمور.

و لا يفوتنا أن نذكر أنّ هناك تصويرا ساكنا و آخر متحرّكا.

1.2.2 التّصوير السّاكن:

أ) الاسم:

له أهميّة خاصة بالنّسبة لتصوير الشّخصية الرئيسيّة، فهو أوّل الوسائل التّي يستعملها الكاتب في قصّته لتميّزها عن باقي الشّخصيات.

[1] - سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 152.

فعادة ما يعود تعيين اسم الشّخصيّة إلى العواطف السائدة لها مع نفسها و جنسها و عملها أو مهنتها، و يعطي المكانة الاجتماعية، خاصّة إذا أضيف إليها ألقاب مثل السّيد، الحاج....

ب)الملامح:

ابراز الكاتب لملامح الشّخصيّة له أكثر من دلالة، و يعمد إلى دقّة الملاحظة كأن يتحدّث عن الخواص الجسمانيّة.

ج) الملابس:

مؤلّف الدّراما في التّلفزة يستنتج الكثير من خواص الشّخصيّة عن طريق ملابسها من حيث النّوع، و الشّكل و القوى...

د) المهنة (العمل):

هي التّي تلي الاسم في معظم الأحيان عند كتابة السّيناريو، إن ملائمة المهنة للشّخصيّة لها أهميّة بمكان في بداية القصّة.

2.2.2 التّصوير المتحرك:

و المقصود به تصوير الشّخصيّة عند الكاتب أثناء أدائها للعمل أو أثناء الفعل، و يعبّر عنها في ذكر مكوّناتها كأفعال الحركات العضليّة الفيزيولوجيّة أو الفونولوجيّة، و يمكن تجميع الحركات في النّقاط التّالية:

أ) السّير:

كذلك يؤدي دورا في توجيه الشّخصيّة، و يكشف أهمّ أفعالها المتميّزة، و يتبيّن من ورائها أنّه يوجد عقل واع يبرمج الحركة و يعبّر بحريّة عما يقتضيه الوضع.

ب)الإيماءات:

تنبعث عن انفعالات غير إراديّة، و الكاتب المدقّق سوف يجد في إيماءات النّاس كتابا مفتوحا ينهل منه مادته كيفما أراد[1]، لو توصّل إلى المقدرة على تفهّم تلك اللّغة النّابعة من عوامل إثارة خارجيّة.

ج) تعبيرات الوجه:

عند لقاء شخص ما لأوّل مرّة تنظر إلى وجهه فتشدّ انتباهك ملامحه و التّعبيرات المتحرّكة فيه فأكيد من ورائها دلالات تثبت خواص الشّخصيّة، فهذه النّقطة و إن كانت من الشّكليات لكن حرص الكاتب عليها في إعداده لنصّه الدّرامي تعطي أكثر تفسير للزّيادة في وتيرة العمل.

منها أيضا العين أو النظرة بتوظيف حركتهما و موقعهما من الشّخصيّات فيما بينها تضفي دلالة خاصّة، مثلا إن كانوا قريبين من بعضهم بعض، كأن يقول الكاتب (نظر إليه و ضمه...) فالمشهد يؤكّد العلاقة الحميميّة بالتّماس العيني*، كما يحدّده علماء النّفس...

[1] - سامية أحمد علي، عبد العزيز مشرف، المرجع السابق، ص 154.

* التماس العيني، و هو قرب الشخص من الآخر، و يتحدد بالخصوص عند الحديث و تقرب عين المتكلم من عين المستمع فإذا كانت المسافة بينهما تقل عن نصف متر يؤكد العلاقة الزطيدة بينهما لدرجة تبادل الأسرار.

3.2.2 أنواع الشّخصية الدّراميّة في السيناريو:

يقسّمها الباحثون إلى خمسة أقسام:[1]

أ) الشّخصيّة البسيطة:

هي تلك التي تظهر خاصّة سائدة واحدة خلال الفترة البرامجيّة الدّراميّة لظهورها هذا لا يعني أن تلك الخصوصيّة هي الوحيدة التي تصاحب الشّخصيّة، بل كذلك تنطوي على خواص أخرى غير أنّ هذه الأخيرة تكون متماشيّة مع الخواص السّائدة و المكمّلة لها.

ب)الشّخصية المركّبة:

هي تلك التّي تظهر خاصّتين أو أكثر من الخواص القويّة المتعارضة و المتصارعة إلا أنّها ليست متكافئة في القوّة.

ج) الشّخصية المسطّحة:

هي تلك التّي تخلو من الخواص السّائدة و تميّزها خاصيّة واحدة لا أكثر، و عادة ما تكون هذه الشّخصية ثانويّة في العمل الدّرامي.

د) الشّخصيّة الدّائريّة:

الشّخصيّة الدّائريّة هي التّي تصوّر و تميّز ما يكفي لجعلها حقيقة روحيّة في نظر المشاهد و ذهنه، و هي شخصيّة رئيسيّة في القصّة دائما.

[1] - سامية أحمد علي، عبد العزيز مشرف، المرجع السابق، ص 161.

و) الشّخصيّة الخلفيّة:

عادة لا يكون لها أهميّة بالنّسبة للحبكة: لكنّها مهمّة، فهي عند الكتّاب فكرة مطموسة في الخيال، و عادة الكتّاب لا يجرؤون لتصويرها و تمييزها كي لا يمنحوها أكثر ممّا تستحقّ كأن تخطف أنظار المشاهد فيحدث اختلال في البنيّة الدّراميّة.

3. الصّراع الدّرامي في السّيناريو:

1.3 تعريف الصّراع:

كتب العلماء و الباحثون، و نقّاد الفن و الأدب كتابات متنوّعة عن الصّراع، و كانت وجهات نظرهم في ذلك متقاربة، رغم تباين أطرها و مجالاتها، إلا أنّهم اتّفقوا على اعتباره حالة وجدانيّة من التّوتر، تتضارب فيها العواطف مع ظرف ما، و إنّ دراسة الصّراع بالتّالي هي دراسة العاطفة في هذا الوضع التّوتري، مع نفسها و الظّروف و كذلك العواطف الخارجيّة...[1]

إذا زعمنا أنّ العاطفة لا تنشأ منعزلة بل تربتها هي الغرائز و الاستعدادات و الميول كما تتغذّى و تترعرع من الاستجابات اللّذيذة أو المؤلمة، و عند تكوّنها تكون ذات ثبات نوعي لكنّها محاطة بمواكب من العواطف الأخرى، بعضها مؤيّد لها و بعضها مناهض معارض، تتدخّل هنا مرحلة أخرى لتحمل العاطفة بعدها في طيّاتها نقيضها أو تجتمعان معا لتحمل المناقضة لها.[2]

[1] - أنظر سمير سرحان، المرجع السابق، ص ص 49-51.
[2] - عدنان بن ذريل، المرجع السابق، ص 28.

العاطفة تعيش و تنمو بفضل تعلّقها بشيء أو شخص أو بفكرة بالتّالي ترعاها الحياة، لكن هناك حجرة العقبة فتظهر الدّوافع الدّاخليّة، مثل المعوّقات الخارجيّة[1] فينشب صراع دائم...

2.3 شكل الصّراع في سيناريو الدّراما:

الصّراعات في الحياة هي إمّا داخليّة أو خارجيّة، فكذلك في الدّراما التّلفزيونيّة الكاتب يجعل الصّراع اجتماعي تمارس فيه الإرادة الواعيّة و يكون على شكل أشخاص يكافحون ضد أشخاص آخرين أو أفراد ضد مجموعات أو ضد قوى اجتماعيّة...

فالمعدّ يجعل المادّة اللاّزمة للصّراع الاجتماعي تكون فيه الإرادة المبذولة لتحقيق الأهداف المحدّدة المفهومة على درجات من القوّة الكافية للوصول بالصّراع لحدّ الأزمة.

المادّة المكتوبة التّي تنشسء الدّراما تكون موجّهة نحو غرض محدّد، يجب أن يتوفّر لها قدر من الواقعيّة بحيث يمكن أن تكون للإرادة أثر حقيقي عليها، كذلك أن يكون المشاهد قادرا على تفهّم العرض و تفهّم إمكانيّات تحقيقه، أيضا نوع المادّة المكتوبة أن تكون نابعة من وعي الحقيقة تتناسب و تطلّعات المشاهد، و الهدف منها توفير القوّة الكافية و الكفيلة بتطوير الصّراع للدّرجة المطلوبة.

[1] - عدنان بن ذريل المرجع السابق، ص 29.

3.3 أنواع الصّراع الدّرامي في السّيناريو:

ينقسم الصّراع الدّرامي إلى أربعة أنواع:[1]

أ) الصّراع السّاكن:

إن الموقف السّاكن بل الميّت في الدّراما مليء بالحركة، فيخيّل إلينا أنّها السّكون و الشّخصيّات هنا هي المسؤولة عن سكون الصّراع، و حين تكون الشّخصيّة لا تحسم في أمر من الأمور، لا تزيد شيئا و لا تعرف ماذا تريد، فلا ينتظر منها صراع صاخب.

ب)الصّراع الواتب:

في هذه الحالة يتبّ الصّراع وتبا في تدرّجه، فيدرّج صعودا بسهولة و هدوء كأن يبدأ المؤلّف من وفاء ثم يصل بوتبه إلى الغدر، دون المرور بالخطوات التي تتخلّل هذين القطبين، و عادة ما تكون الشّخصية المحوريّة هي المسؤولة عن نموّ الصّراع، إذ أنّ الرّابطة بين الأشخاص لا تظلّ متماسكة و متدافعة...

ج) الصّراع الصاعد:

يكون الصّراع صاعدا في تدرجه في الدّراما، ذلك أمر يعود في الأسّاس إلى فكرة الموضوع، و تناسق أجزاء العمل الدّرامي، و أيضا الشّخصيّات التّي اكتملت لها أبعادها العضويّة الوظيفيّة و الاجتماعية، و حقّقت وحدة الأضداد على أساس قويم و ثابت.

[1] - عدنان بن ذريل المرجع السابق، ص 34.

ح) الصّراع المرتقب:

و هو الصّراع الذي يشعر أيّ متلقّي أو قارئ للسّيناريو بالتّسوية الوشيكة للحدث و التّرقّب يكون فيه حالة مرجوّة، و مأمولة في الواقع، و يكون الصراع مرتقبا حين يكشف عن فكرة العمل الدّرامي قبل أن يكشف عن طباع الأشخاص.

يراه الباحثون "أنه أشبه بنقطة هجوم يفصح من وهلة عن خطر داهم ثم تتبعها نقطة انفصال ثم التحوّل يليها التّأزّم و الفرار وصولا للحل".[1]

4. الفعل الدّرامي في السّيناريو:

إنّ التّغير الدّرامي ينتج عن طريق تغيّرات في التّوازن، و أيّ تغيّر في التّوازن داخل العمل الدّرامي يشكّل حدثا، و فكرة السيناريو تحركها أحداث، هذه الأخيرة تعمل على إحداث التّغيرات الصّغيرة و الكبيرة في التّوازن و قيمة الدّراما هي النّقطة الأكبر ارتباك في التّوازن و الحدث هنا ذو قيمة من شأنه إعطاء الحرارة و الحياة و اللّون للمشهد.

عندما يتحدّث الكاتب الدّرامي عن الفعل فإنّه لا يعني الضوضاء أو الحركة الماديّة بل يقصد التّطور و النّمو، و من هنا فإنّ الفعل أو الحدث لا يعني بالضّرورة عمل شيء لكن المهم أحداث التّطور المتنامية في العمل الدرامي.

[1] - عدنان بن ذريل المرجع السابق، ص 35.

التّطوير هو الدّافع الملحّ الذي يعمل قارئ السيناريو إلى تقليب صفحاته بلذّة و نهم لكي يكشف النّهاية التّي تبلغها الحوادث في سيرها الحثيث[1]، و يتعرّف إلى المستقر الذي تؤول إليه الشّخصيات في تفاعلها المستمر مع الحوادث، و تبيّن براعة الكاتب في تطوير الحوادث و يعتمد في ذلك المماطلة و التّشويق كي تلقى هوى في نفس الإنسان.

من المسائل التّي تحدّد نجاح العمل الدّرامي أو فشله هي عمليّة العثور على الخواص اللاّزمة والنشاط اللاّزم، فالفعل أو الحدث يجب أن يتضمّن حركة جسمانيّة -مهما كانت ضئيلة - ذات خواص معيّنة، و أن يعطي كمّية كافة في التّعبير، و دراسة فن تصوير الشّخصيّة يعتبر ذو فائدة حيويّة بالنّسبة للكاتب الدّرامي، فهو يساعد على اختيار النّشاط الجسماني الذي يعبّر تعبيرا صحيحا و دقيقا عن الاتّجاه العاطفي و عادات و رغبات الشّخصيّة.

و الكاتب عليه أن يبحث الفعل الذي يقوّي و يرفع من صراع الإرادة لذلك فإنّ شخصين يواجه أحدهما الآخر و يتحدّثان في هدوء، قد يعطيان الدّرجة المطلوبة من النّشاط في مشهد معيّن[2].

و الحديث نوع من أنواع الفعل لكنّه يصبح ذو فائدة دراميّة في حدود تعبيره عن الفعل أو الوصف له فقط[3].

ممّا سبق نستطيع القول أنّ الحدث الدّرامي هو نشاط يجمع بين الحركة الجسمانيّة و الحديث و هو يتضمن التّطلع و الإعداد و التّحقيق لتغيير في التّوازن.

---

[1] - محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر بيروت، لبنان ،ط 1، سنة 1996، ص 27.
[2]- سامية أحمد علي، عبد العزيز مشرف، المرجع السابق، ص 164.
[3]- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 164.

و عليه حينئذ أن يضع كاتب سيناريو تحت تصرّفه عدّة أسئلة أو نقاط لإعطاء عمله الدّرامي صيحة ساحرة مملوءة بإثارة الأحاسيس و السيطرة على عقول المتتبّعين الدّائمة التّي تأبى القرار و لا تنقع لها غلّة، و تجعلهم في حالة من القلق الدّائم و التّحفز المستمر، و هم يترقّبون بشغف و تطلّع ما سينجلي عن الحوادث، و ما "ستؤول إليه كلّ واحدة منها فيحيطه آنذاك بجو من السّحر و الألغاز التّي تفرضها غريزة حب الاستطلاع التّي تعدّ مطيّة ذلول للتّشويق"[1] و من الأسئلة التّي يطرحها الكاتب لذلك و يحاول الإجابة عنها.

- كيف يمكن الإبقاء على التّوتر بل و زيادة حدّته؟
- ما هي الصّلة فيما بين كل مشهد و آخر؟
- كيف يتمّ ترتيب و تأكيد الأحداث؟
- هل يقرّر الكاتب التّسلسل الدّقيق للأحداث و استمرارها أم العكس؟
- أن يقرّر أيّ المشاهد كبيرة و أيّها ثانوية و صلاة الرّبط بينها؟
- ما طول كل مشهد و عدد الشّخصيات المشتركة فيه؟
- ماذا عن الاحتمالات و الخط و الصدفة؟
- ما هي العلاقة الحقيقية بين وحدة الفكر و وحدة الفعل في الرّواية الدّراميّة؟

فالكاتب الدّرامي لا يخلق أعماله من لا شيء بل " يستمدّه من واقع الحياة رغم إباحة الخيال في حدود الإمكان الإنساني"[2] فهذه الوقائع تكون مألوفة لدى جميع النّاس دون ذلك سوف يعجز المتتبّع عن إقامة الصّلة بين الأحداث في العمل الدّرامي، و من الخطأ أن ننظر إلى الكاتب على أنّه شخص يخترع الأحداث بل الصّحيح هو أن ننظر إلى مهمّته على أنّها عمليّة اختبار –و قد سبق

[1] - محمد يوسف نجم، المرجع السابق، ص 34.
[2] - عدنان بن ذريل ، المرجع السابق، ص 57.

الحديث عن الشّخصيّة عندما أبرزنا أهمّية الملاحظة الدّقيقة للكاتب- فلكلّ كاتب مجال للحركة تفرضها عليه معلوماته و خبرته، هذا بالإضافة إلى ضرورة أن تتوفّر له درجة عاليّة من الخيال حيث تأخذ التّصوّرات في ذاكرته معاني جديدة للاختبار و التّرتيب، هذا ما يفرّق كاتب عن آخر رغم تقارب الأفكار و الموضوعات بمعنى آخر نقول إلى المعالجة تختلف من كاتب إلى آخر بحيث تضفي على العمل الدّرامي نظرة و رؤية جديدة للموضوعات المختلفة حتى و إن سبق تناولها.

5. الحبـــكة:

الحبكة عبارة عن ترتيب أحداث العمل الدّرامي في تسلسل و منطقيّة و عرض الصّراع للوصول إلى الحدث الدّرامي الأساسي للموضوع ككل،" و أيضا الأسلوب الذي يبقي به الكاتب الأحداث فهي في الحقيقة مصطلح مرادف للبناء الدرامي"[1] تهدف لإثارة عواطف الجمهور.

1.5 التّصميم الأساسي للحبكة:

أ) المشهد الإفتتاحي:

لا بد أن تكون انطلاقة السّيناريو بداية قويّة، و "هناك تبرز عملية وضع الأساس الذي تقوم عليه الأحداث، فيتم تحديد مكانها و زمانها، كما تقدم الشخصيات على- الأقل الرئيسية منها – و تخلق الحالة الشعورية و المزاجية أو الجو النفسي الذي يسود أطوار القصة"[2]، و في هذه اللقطة يجب مراعاة ما يلي [3]:

[1] - أنظر سمير سرحان، المرجع السابق، ص 53.
[2] - أنظر سمير سرحان، المرجع السابق، ص 54.
[3] -سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 166.

الوضوح: بداية العمل تكون واضحة خالية من التّعقيدات.

جذب الانتباه: تسعى افتتاحية السّيناريو إلى اللّعب على أوتار عاطفة الجمهور لمتابعة ما سوف يعرض عليهم فيما بعد[1]:

ب)التّعقيدات:

يقصد بها إيجاد العديد من المواقف أو الأحداث المعقّدة التي تدفع الصّراع إلى أوجّ قمّته أي إلى الأزمة الأخيرة، مع مراعاة عنصر توازن القوى في الصراع الدرامي.

و من الأمور التي تساعد على ذلك[2]:

- دخول شخصيّة جديدة.
- حدث جديد يدفع بالعمل إلى الأمام.
- معلومة جديدة إضافيّة.

ج) الأزمة الأخيرة:

هي النقطة التّي يصل فيها الحدث إلى أقصى توتّر، و هي نهاية الصّراع عن طريق تغيير في التّوازن يخلق توازنا جديدا من القوى، و الحاجة التي تجعل هذا الحدث لا يمكن تفاديه هي حاجة الكاتب، أيّ الحاجة التّي تعبّر عن المعنى الاجتماعي الذي دفعه إلى تصوّر الفعل. و يصل الكاتب في هذه المرحلة بالبذور الدرامية التي غرسها في البداية إلى قمة التغيير أو الذروة.[3]

[1]- سامية أحمد علي، عبد العزيز مشرف، المرجع السابق، ص 166.
[2] - سامية أحمد علي، عبد العزيز مشرف، المرجع السابق، ص 167.
[3] - أنظر سمير سرحان، المرجع السابق، ص 65.

إنّ قوانين الفكر التّي تحكم العمليّة الخلفيّة تتطلب من الكاتب الدّرامي أن تكون لديه منذ البداية "فكرة رئيسيّة"، هذه الأخيرة هي بداية العمل و النّواة التي يرتكز عليها فالخطوة التّالية هي اكتشاف فعل يعبّر عن نواة الفكرة، هذا الفعل هو الرئيسي في العمل الدّرامي، إنّه الذّروة و الحدّ الأقصى لتطوّر العمل لأنّه يحوي وجهة نظر الكاتب عن الحاجة الاجتماعية، فالذّروة هي تلك النّقطة من مسار الرّواية الدّراميّة التّي يصل فيها الحدث إلى قمّته، إنّها أكثر نقطة في التّطور إحراجا، و يعقبها استرخاء في التّوتر أو حلّه تماما[1].

د) الحـــلّ:

الحلّ هو النّقطة التّي يصف فيها الكاتب ما حدث نتيجة الصّراع، و الكاتب لابدّ و أن يراعي في معالجته لنهايات أعماله القيم الإنسانية بحيث لا يقدّم للنّاس ما يتعارض مع معتقداتهم و في نفس الوقت أن يجيب على كافة التّساؤلات التّي تدور في ذهن المشاهد بعد انتهاء الرّواية.

و تتنوّع الحلول حسب الفكرة المتناولة داخل العمل الدّرامي، فهناك حلول مفجعة مثل الموت و القتل و الانتحار في المقابل حلول سعيدة مثل التّسوية أو الحب المتبادل أو العفو... و هناك عدة أصناف أجمع عليها الباحثون[2]:

[1] - سامية أحمد علي، عبد العزيز مشرف، المرجع السابق، ص 167.
[2] - سامية أحمد علي، عبد العزيز مشرف، المرجع السابق، ص ص 167-168.

2.5 أصناف الحبكـــة:

أ) حبكة الهدف:

يقصد بها أن نرى في البداية هدفا يسعى البطل أو مجموعة الأبطال للوصول إليه، و تنتهي أطوار القصّة بتحقيق هذا الهدف أو الفشل في تحقيقه، إنّ ما يهمّ المتفرّج هنا ليست القرارات التّي يتخذها البطل، و لكن ما يهمّه هو الجهود المضنية التّي يقوم بها للوصول إلى هدفه، و في مثل هذه الرّوايات يركّز الكاتب على الفكرة أكثر من التّركيز على رسم الشّخصيّة، فالحبكة هنا تتغلّب على رسم الشّخصيّة.

ب)حبكة القرار:

و فيها يغلّب الكاتب الشّخصيات على عنصر الحبكة، و تدور حول كيف يضع هذه الشّخصيّة في ظروف تحتّم عليها اتّخاذ القرار... يتعارض مع كلّ القيم التي تحملها الشّخصيّة و غالبا ما يكون الصّراع فيها داخليا بين البطل و نفسه (كانفصام الشّخصيّة)، فهل يقوى البطل على اتّخاذ قرار أو يضعف؟ هذه الحبكة تنمو في اتّجاه محدّد تضعه الشّخصيّة لنفسها.

ج) حبكة الإكتشاف:

هي عبارة عن حبكة العمل يجيب في نهايته عن تساؤل طرح مع بداية العمل، تعتمد على إثارة حب الاستطلاع لدى الجمهور مستخدمة أسلوب الكشف التّدريجي و الانتهاء إلى الإجابة عن تساؤل طرح في البداية. و في هذه المرحلة تنكشف كل الحقائق و المعلومات الخافية عن الشخصيات، وفق القوى المتعارضة أو ما يسمى بأطراف الصراع وجها لوجه، و قد أصبح كل

طرف منها على وعي كامل بكل حقائق الموقف، و لهذا فإن الصراع مروع و لابد من حسمه لطرف دون آخر.[1]

ح) حبكة تجمع بين الهدف و القرار:

و هي تعالج م عناصر القرار و الهدف بدرجة واحدة من التّساوي، و فيها يقوم الكاتب برسم شخصيّة عليها أن تتّخذ قرارا، هذا القرار يجعل البطل يضع نصب عينيه هدفا محدّدا يتصارع من أجل الوصول إليه.

[1]- أنظر سمير سرحان، المرجع السابق، ص 60.

المبحث الثالث

طابع سيناريو الدّراما المعروضة في التّلفزة.

إنّ لسيناريو الدّراما نماذج مختلفة تعكس مزاج المشاهد و أصداء لصوته و بالتّالي هي ليست وليدة إرادة المؤلّف، بل هذا الأخير يساعدها على النّهوض بالحياة ثم يرفع قدرها إلى مستوى النّبل و الجلال، لكن أصولها الأولى تضرب في أعماق الفولكلور*، و من أهم النّماذج التي تندرج في تصنيفها بطبيعة الحال – الدّراما التّلفزيونيّة- هي :

1. التراجيديا (المأساة):

1.1 تعريفها:

هي نوع من التعبير المسرحي، تعتمد على المظاهر الحديثة في الحياة، و هي عند بعض النّقاد و المؤرّخين في الميدان تعرّض الإنسان يهوي و كأنّه أصيب بالعمى إلى مصير مؤلم، كما تصوّره ذلك مأساة أو ديب مثلا باعتباره نموذجا لهذا النّوع.

للإشارة تتأثّر عواطف الجماهير في المأساة أكثر من تأثّرها بغيرها من المسرحيات و من أجل هذا اعتبرت المأساة أرقاها.

يعرّفها آرسطو بأنّها محاكاة لعمل هام كامل ذي طول معيّن بلغة شفوعة بأشياء ممتعة و يرد كل منها على انفراد من أجزاء العمل نفسه بأسلوب درامي لا قصصي و حوادثها تثير الشّفقة و الخوف لتحقّق التّطهير بإشارة هاتين العاطفتّين[1].

* الفلكلور: لفظة فلكلور تقابل مصطلح التراث الشعبي من حيث دلالة التسمية، و الفلكلور مصطلح علمي مشتق من اللغة الإنجليزية و ظهر عند ويليام توماس الإنجليزي الأول مرة سنة 1846 و يعني المعلرفة أو الحكمة الشعبية أو التراث الشعبي، و يستعمل في اللغات العالمية للدلالة على المعنى القريب من لفظ التراث الشعبي أو الموروث الثقافي، في الإنجليزية FO'KLORE يراد بها حكمة الشعب و في الفرنسية FOLKLORE يعني بها مأثورات الشعب ،اللغة الألماني Die Folklore يراد بها الإبداع الشعبي.

[1] - محمد زغلول سلام، المسرح و المجتمع في مائة عام دار المعارف الإسكندرية، مصر، بد ط، بد ت، ص 30.

أما النّقاد المحدثون يرون أن الأصل في المأساة أنّها نوع من الدّراما يقع البطل الرئيسي فيما تحت تأثير مجموعة من الصّراعات الأخلاقيّة[1]، و التّي تنتهي بكارثة كأن يموت البطل نفسه مثلا.

2.1 السيناريو ذوالطّابع التراجيدي:

التراجيديا هي أعظم صور الدّراما، فرغم أنّها تصف عادة الشّخصيات فهي تعاني من مصائب فظيعة فإنّها تقدّم لنا نظرة إلى الحياة متفائلة حرة في جوهرها، فالكاتب هنا في الغالب صاحب إيمان مطلق بقدرة الإنسان على أن يطوّر نفسه و يرقى بها إلى مراتب عليا من الكمال، فهو يتخيّر أوقات الأزمات الشديدة في حياة الشّخصيات العظيمة، و يعبّر من خلالها عن الحياة في تعمّق و عاطفة، و نكتسب نحن من مثل هذا الاختيار مزيدا من الحكمة و التّبصر، و لا بد لأفراد الأمّة أن يشتركوا في مثل هذا الإختيار لأعماق النّفس دون أن يطلبوا من الكاتب أن يكسو الحقائق التي يلبسها ألوانا رومانسيّة زائفة، أو أن يفتعل الخاتمة السعيدة.

2. السّيناريو الكوميدي (الملهاة):

الكوميديا تعني في اللّفظ اليّوناني القديم أغنية العيد، و التي كانت تغنّ في الأعياد الدّينية مدحا للآلهة و شكرا على عدم إلحاقها الضّرر بالنّاس[2].

هي شكل من أشكال التّعبير الدّرامي تتم بطابع هزلي أي استخدام أيّة صورة من صور الإيهام أو السّخرية، و باستطاعة القائم بها أن يتهجّم بسخرية لاذعة بإستعماله على سبيل المثال الأغاني الهزلية و التّعبيرات الخياليّة[1].

[1]- أنظر سامية أحمد علي، عبد العزيز مشرف، المرجع السابق، ص ص 170-176.
[2] - سامية أحمد علي، عبد العزيز مشرف،المرجع السابق، ص 191.

و هي نابعة من الحياة الجارية اليوميّة، تعرض أناسا من عامّة الشّعب لتصوّرهم في شكل مشوّه أو كاريكاتوري، فهي لم تنل مكانتها الرّفيعة بين الطّبقات الخاصّة من المجتمع لتميّزها بكثرة الهزل.[2]

و قد أشار في القديم آرسطو إلى أنّ كاتب الملهاة كان يعمد إلى تصوير الأشخاص في صورة أقبح مما هم عليه ليثير بذلك الضّحك، و لازال إلى يومنا هذا يعتمد كتاب الدّراما في التّلفزة على مواقف هزليّة تهكميّة لاستمالة جمهورهم و التّرويح عما تحمله نفوسهم من معاناة الحياة اليوميّة، فتشغلهم بذلك عن الواقع المرّ.

إنّ كاتب سيناريو الدّراما التّلفزيونيّة عند استعماله للملهاة يبقى على مستوى الحياة اليوميّة يمنح بصائر و صورا من عمق سلوكيات، و أساليب المجتمع و نقاط الضعف الصّغيرة و الأطوار الغريبة للسّلوك الإنساني.

إذا كان الضّحك صفة من صفات البشر ينفردون بما عن غيرهم من الكائنات الحيّة فهو دليل ذكائهم بل واقع من علامات الصّحة، و من الأمور ما يستدعي الإعجاب، لذا يعمد الكاتب أحيانا إلى إصلاح أخطائهم بالإشارة إليها بالضّحك بدل البكاء أوالتّطاحن، و الحبكة تضمن شخصيات من طبقة اجتماعية متواضعة في عرض تشابك من المفارقات و المتناقضات و المفاجآت التي تكشف كذلك طبائع النّاس.

---

[1] - فرد ميناليت، جيرالد بنتلي، ، فن المسرحية، تر، صوفي حطاب، بيروت لبنان، سنة 1966، ص 28.
[2] - أنظر هاني ابو عبد السلام، جماليات الإخراج بين المسرح و السينما، المرجع السابق، ص 216.

3. السّيناريو الميليودرامي:

الميليّو دراما مأخوذة من الكلمة اليونانية MELOS و معناها اللّحن[1]، فهي تتميّز بالمواقف المثيرة و الأحداث المفجعة، و الانتقال المفاجئ في الأحداث التّي تعتمد على المبالغة و التّهويل، و الغرض منها إثارة[2] المشاعر و التّأثير في المشاهدين و اللّعب بعواطفهم، فهي تعالج مشاكل الأسرة الإجتماعيّة، و تعرف في اللّهجة الدارجة باسم المأساة الشّعبيّة.

إنّ كاتب هذا النّوع من الدّراما يثير الأحداث و يغمرها بالفجيعة و الرّعب، و يجعل نهايتها إمّا حزينة أو سعيدة في معظم الأحايين، و يعمد إلى افتعال الإثارة لزرع الألم في نفوس المتلقّين، فهو يخاطب بذلك العواطف و الانفعالات.

إن كبار كتاب السّيناريو في الدّراما التّلفزيونيّة هم الذين يجيدون كشف الغطاء الميليودرامي في العمل إذ يتطلّب منهم قدرا عاليا جدا من القدرة على الإفهام و التفصيل.

إنّ النّوع الميليودرامي عند الكتّاب غنيّ جدّا يقدّم القسم الأكبر من أثره مما يبثّه، فيغير إتجاه المجتمع للحدث فيكسّر أفق إنتظاره.

هذه الحالة موجّهة للمهيّئين ثقافيّا كي لا تتشتّت أذهانهم و لا يصيبهم الإحباط لأنّهم مستعدّون أكثر من غيرهم.

---

[1]- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 187.
[2]- أنظر هاني أبو عبد السلام، المرجع السابق، ص ص 116-219.

الفصل الثالث: الإخراج الدّرامي في التّلفزة

المبحث الأوّل: المخرج و السّيناريو

المبحث الثّاني: إعداد الممثّلين و تحضير الخدمات الفنّية

المبحث الثّالث: مرحلة التّصوير و المونتاج.

الفصل الثالث: الإخـــراج الدّرامـــي فـــي التّـــلفـــزة

إنّ الهدف الإستراتيجي من كلّ عرض درامي متلفز هو تحويل نصّ السّيناريو إلى منظومة متناغمة من المؤشّرات المرئيّة و الصّوتيّة التّي تحتوي المشاهد و تثير تأمّلاته و انفعالاته، بحيث يمرّ بعمليات ممتعة من التّطهير و التّنوير التّي لا تمنحها له الحياة اليوميّة بكل تعقيداتها و اضطراباتها و الحياة الدّراميّة لا تدّب في عروض النّص و أوصاله إلاّ عندما يتجسّد على شاشة التّلفزة من خلال التّمثيل و التّصميم و الموسيقى و حركات الكاميرا و اللّقطات المتتابعة، و أمام الجمهور الذي يتفاعل معه، لكن الدّور الحيوي و الرّائد يعود للمخرج، و لم تتبلور هذه المهمة إلاّ حينما بدأ العاملون في الحقل الدّرامي يدركون ضرورة الاعتماد على شخص يستطيع أن يمسك بيده خيوط العمل كلّه، و بالتّالي يمكنه منح هذا الإنجاز عناصر التّناغم و التّناسب و الوحدة، و ساعده كلّ فنّان مشترك فيه على إخراج أفضل ما عنده من إبداعات و إضافات، و لم يقتصر الأمر على الاعتراف بهذه الحقيقة الجوهريّة، بل امتد ليشمل نظريّات وضعها كبار المخرجين لتقنينها من خلال الدّراسات المستفيضة و الممارسات المتجدّدة و التّجارب الطّلعية. و أصبح فنّ الإخراج منذ ذلك الحين من أهمّ أسس الدّراما في التّلفزة، بالإضافة إلى كونه موهبة و وعي ثقافي عميق و استيعاب لكل معطيات العصر لأنّه ليس مجرّد دراسة لتقنيات.

و تتمثّل المهمّة الأولى الملقاة على عاتق المخرج في وضع التصوّر أو الخطّة التي سيقوم فريق العرض الدّرامي بتقديمها، كلّ في تخصّصه، و التّي تهدف إلى استغلال كلّ الطّاقات المتاحة و تجنّب أيّ احتمال للتّلاقي أو التّصادم فيما بينها، حتى يصل العمل إلى الجمهور عن طريق شاشة

التّلفزة في أحسن صورة ممكنة، و لكي يقوم المخرج بهذه المهمّة لا بدّ أن يسلك طرقا عديدة من وجهات نظر متعدّدة، فعليه أن يقوم بتفسير السّيناريو و التّخطيط لكل العناصر الصّوتيّة و المرئيّة التي تشكّل العمل في النّهاية، فهو يلعب دور النّاقد و المشاهد و يقيّم كل خطوة من خطوات الإعداد، و يسعى جاهدا مع مساعديه و زملائه من الممثّلين، و المصمّمين، و الفنّيين، و ربّما مع السيناريست نفسه لبلوغ أعلى درجات الإتقان سواء بالنّسبة للعرض ككلّ أو بالنّسبة لكلّ عنصر من عناصره على حدة.

و لا تقتصر وظيفة المخرج على الأمور الفنّية المتعلّقة بالعرض في التّلفزة فحسب، بل تشمل أيضا شؤون إدارية و واجبات القيادة الملقاة على عاتقه، و عادة ما يكون المخرج الذي يختار السّيناريو الذي يخرجه و الممثّلين الذّين يقومون بأداء الأدوار، و يحدّد أبعاد التّصور البصري من خلال التّصوير، و يفسّر لكلّ ممثّل حدود دوره ثمّ يجري تجارب التّدريب للممثّلين متجّمعين معا بعد أن ينتهي كلّ من دراسة دوره و التّدريب عليه بمفرده، و بعد ذلك يشرع في تحديد نوعية السّرعة أو البطء في الحركة و الإلقاء و اللّغة المستعملة و الارتفاع و الانخفاض في الصّوتيات و الإيقاع، و الاتزان، و التّطور و التّصاعد، و زوايا التّصوير و شكل الصّورة بمساعدة المصوّر و المؤثّرات الصّوتية الخارجية...، حتى يصبح النّوع الدّرامي المخصّص للتّلفزة في النّهاية كلاّ متكاملا، سواء على مستوى المعنى المراد توصيله أو الإحساس المراد إثارته، أي أنّ المخرج المسؤول عن العملية منذ أن يستلم السّيناريو إلى آخر ليلة للبث على الشّاشة الصغيرة.

لا يجد المخرج في السّيناريو سوى كلمات و بعض التّوجيهات القليلة، بل و النّادرة في مجال الحركة و التّعليمات السّريعة و العابرة، بل و الغامضة من الدّوافع المحرّكة للشّخصيات، أمّا فيما عدا هذا فليس لديه دليل أو مرشد سوى قدرته على التّفسير التّخيّلي للحوار، إذ يتحتّم عليه أن يغوص بين ثنايا السّيناريو بحثا عن الدلالات الخافيّة، و المفاتيح المناسبة للإيقاع و الإتّزان و التّطور و التّصاعد سواء على مستوى الصّورة أو مستوى الصّوت أي الأسلوب أو المنهج الذي سيخرج به السّيناريو إلى حيّز الوجود، فهذا المجال الذي يمكن للمخرج أن يصول و يجول فيه تتحدّد رؤيته الإخراجية برؤية السيّيناريست فتزداد ثراء و خصوبة و عمقا.

المخرج قائد بمعنى الكلمة، لأنّه المسؤول عن عمليّات الإنتاج و الإخراج، و عن الرّوح المعنويّة و النّظام المتّبع و عن المشكلات الفنّية التي تطرأ، و لن يتأتّى ذلك إلاّ بمساعدة زملائه الآخرين مثل الكاتب و النّجم الأوّل للعمل الفنّي" البطل "، لكن المسؤولية النّهائية هي مسؤوليته خاصة و أنّ الرّوح المعنوية تؤدي دورا حيويّا سواء في إنتاج العرض أو إسقاطه فحتى الممثّلون المحترفون من أصحاب الأقدام الرّاسخة في الفن لا يستطيعون أداء أدوارهم على أفضل وجه إذا لم يتحمّسوا و يقتنعوا بالطّاقات الفكرية و الإبداعية للدّراما، و أنّها قادرة على إخراج أفضل ما عندهم، فالعمليّة التّمثيلية في التّلفزة ليست آليّة بأي حال من الأحوال بل في حاجة دائمة إلى إشعال مكامن الإثارة فيها و بدون المخرج يتشتت التّجمع و يفقد قوّة الدّفع الكامنة في العمليّة كلّها.

وظيفة المخرج تبدأ قبل لقاءات التّدريب، فلا بدّ أن يشعر الممثّلون بمدى حماسة السّيناريو و إقتناعهم الحقيقي به و ثقتهم بنجاحه كعمل تلفزي مقدّم للجمهور عبر الشّاشة الصّغيرة، و أنّ

يشعروا أنّ النّص في نطاق قدراتهم الأدائية و التّعبيريّة و قادر في الوقت نفسه أن يمنحهم فرصة التّألق، في مقابل هذا لا بدّ أن يبذلوا أقصى ما في وسعهم لإنجاح العمل الدّرامي، فالمسألة لا تتمثّل في مجرّد فهم الشّخصيات و إدراك أبعادها، بل في معايشة هذه الشّخصيات و التّفاعل معها حتى تنتقل المصداقية الدّرامية إلى الجمهور، خاصّة إذا كانت هذه الشّخصيات تعيش في عصر مضى و تستخدم مفردات و دلالات لم تعد مستخدمة، و في الوقت نفسه لا بدّ أن تدبّ الحياة في هذه الشّخصيات في مواجهة المتفرّجين المعاصرين.

يحرص المخرج دائما على إقناع كل ممثّل بأهمّية دوره، و قيمته بالنّسبة لتاريخه الفنّي خاصّة منهم الممثّلون ذوو الأدوار الصّغيرة أو القصيرة، فلا بدّ أن يمارس المخرج قدرته على الإقناع في حضور فريق الممثّلين كلّهم و ليس مع كلّ ممثّل على إنفراد، فهو يشرح لهم أهمّية كلّ دور و أبعاده و وظيفته في العرض ككلّ بصرف النّظر عن طوله أو قصره، و هناك قول مأثور يردّده المخرجون دوما يؤكّد على أنّه " ليست هناك أدوار صغيرة أبدا، بل هناك ممثّلون صغار"* ذلك أنّ الكيف هو المعيار الحقيقي لمصداقية الدّور و ليس الكمّ الذي يمكن أن يأتي بالوبال على مؤدّيه، إذا لم يكن مقنعا و متقنا لأبعاده الدّرامية.

لعلّ تفسير السّيناريو هو الخطوة الضّرورية الأولى التي يجب على المخرج إتّخادها، ذلك أنّ وظيفته تتمثّل أساسا في توصيل تفسيره أو فهمه للجمهور على أدقّ و أحسن صورة منشودة. خاصة لتفسير معانيه و دلالاته و إيماءاته و طاقاته في مجال الانفعال و الإثارة العاطفية، "و قد

* الكلام لمسته عند غالبية المخرجين الذين التقيت بهم في محطة التلفزة الجهوية بوهران.

إصطلح المخرجون على أن تفسير السّيناريو يمرّ بثلاث مراحل الإنطباع و التّعبير و النّقد"[1]. تنحصر مرحلة الإنطباع في فهم أبعاد النّص من خلال الدّراسة و التّحليل ثم تعقبها مرحلة التّعبير التّي ترتكن على الوسائل السّمعية و البصريّة التّي ستقوم بتوصيل هذا الفهم إلى الجمهور ثم مرحلة النّقد التّي يتم فيها تحليل و تقييم هذه الوسائل التّعبيرية بهدف الوصول إلى مرحلة الإتقان الكامل بقدر الإمكان، و من خلال هذه الخطوات الثّلاثة فإنّ المخرج يقوم بثلاثة أدوار متتابعة، دور الدّارس أو الباحث، ثم دور الفنّان أو المبدع، و أخيرا دور النّاقد للأبعاد النّهائية للعرض ككلّ.

ينفرد المخرج بخاصّية فريدة عن كلّ العاملين في الحقل التّلفزي، إضافة إلى أنّه المايسترو و القائد فهو المترجم من الكتابة إلى الصورة أي إبراز العمل إلى الوجود، "هو المسؤول فنّيا و قانونيّا عن المقترح النّهائي، و يجب أن يكون تقنيّا ماهرا، يتحكّم في الأعمال التّسلسليّة التّي تجعل مجرّد فكرة في مخيّلة إنسان منتوجا نهائيّا ذات دلالة جماليّة و دراسة معيّنة، فمهمّته تبدأ قبل و أثناء و بعد التّصوير، و هذا ما سنتطرّق إليه لاحقا بالتّفصيل، و يكون هذا بالتعاون مع مساعديه الأوائل الذّين تحدّثنا عنهم و هم المصوّر، مهندس الصّوت، مصمم الدّيكور و الأزياء والماركير... و مسؤول التّركيب، و لكلّ واحد منهم مساعد أو مساعدان"[2].

زيادة على أنّه قائد الفريق، يعود له الأمر و النّهي فهو شخص موهوب ومشحون بكل القدرات الفنّية و الإبداعيّة، التّي تفجّر لتحقيق إنتاج قويّ، يبدأ عمله من نقطة رسم السّيناريو

[1] - المخرج محمد حويدق بمحطة التلفزة الجزارية بوهران، ماي 2007.
[2] - أنظر عبد الرّحمان أبو اليقضان مجلة المنتخب الحلقة الأولى من ماهية و معنى السّينما، العدد 27، 05 نوفمبر 1988، ص 45.

و ترجمته من أفكار نظرية إلى أفكار عمليّة من كلمات مكتوبة إلى صور و أصوات، لذا يستوجب عليه أن يكون ملمّاً بكلّ العمليّات الفنّيّة التّي يتطلّبها العمل الإخراجي التّلفزي[1].

و إجمالا هناك عدّة صفات يجب توفّرها في الأفراد الذّين يعملون في الإخراج الدّرامي التّلفزي منها[2]:

1. قوّة الأعصاب و سرعة التّصرف في إتخاد القرار.
2. يجب أن يكون خياليّا و عمليّا في نفس الوقت، كما هو معلوم لا قيمة لأيّة أفكار لا يمكن تنفيذها.
3. العمل التّلفزي عمل شاقّ، و يجب أن تكون لدى المخرج القوّة الذّهنية و الجسميّة ليستطيع تحمّل أعباء العمل لفترات طويلة خاصة في الإستديوهات إذا تطلّب الأمر لأيّام و أسابيع[3].
4. القدرة على التّفاهم مع النّاس. خاصّة أثناء التّصوير فالتّصادم معهم يعكّر صفو العمليّة.
5. يكون لديه الإحساس القويّ بالدّراما.
6. أن يكون حبّه لعمله و حماسه له أبعاد من أي شيء آخر.
7. و يجب عليه توزيع الأدوار على الممثّلين و شرح تصويره بالنّسبة لكلّ دور و تحديد الطّريقة التّي تؤدّى بها المشاهد المختلفة.
8. وضع تصوّره بالنّسبة للدّيكور و الملابس و الإضاءة و الموسيقى.

[1]- أنظر، محمود سامي عطا الله، السينما و فنون التلفزيون، الدّار المصرية و اللبنانية، ط 1 ، 1997، ص 68-69.
[2]- محمود سامي عطا الله، المرجع نفسه، ص 70.
[3] - Baticle, clés et codes du cinéma. Magrald université,Paris,1973,P106.

9. متابعة عمل مهندس الدّيكور أثناء بنائه في الأستوديو حتى يكون الدّيكور مطابقا للتّصميم الموافق عليه من ناحية المساحات و التّوزيع.

10. تقطيع السّيناريو من مشاهد كلّيّة إلى لقطات تفصيليّة.

11. اختيار مجال الرّؤية و تحديد كل حجم لقطة من اللّقطات و ذلك يقضي بتحديد رقم العدسة التّي تستخدم في تصوير كلّ لقطة.

12. اختيار زاوية الكاميرا بالنّسبة لكل لقطة.

13. تصميم حركة الممثّلين حسب رؤيته الفنّية للمواقف و الأحداث الدّرامية.

1. تحديد حركات الكاميرات بما يتلاءم مع حركة الممثّلين أو المواقف الدّرامية[1].

و على العموم تتحدّد مهام المخرج قبل البدء في التّصوير للنّوع الدّرامي سواء كان مسلسل أو سلسلة أو سلاسل، كذلك أثناء التّصوير أو بعده إلى غاية ولادة العمل و خروجه إلى الوجود، لتوجيهه للجمهور الحكم الرّئيسي الذي يجازي العمل الفنّي و يبهر أو يسخر منه و يتذمر.

[1] - تصريح للمخرج حويدق محمد، في حوار أجريناه معه قبيل تصويره لفيلمه "الفنّان" في ماي 2007 بالمحطة الجهوية للتلفزة وهران.

المبحث الأوّل: المخرج و السّيناريو

عند حديثنا عن فن كتابة السّيناريو و ذكر أهمّ القواعد الرّئيسية لذلك قلنا أنّه شبه فن أدبي مستقل، عادة ما يراه المختصّون من الحقول الصّعبة في الكتابة لا يبرع فيها من لم يتزوّد بمفاهيم و تصوّرات خاصة حول عمليّة الصّنعة أو الحرفيّة الدّراميّة. يقال كذلك أن "السّيناريو هو لغة الشّاشة نفسها، فلن تقوم للتّمثيليّة قائمة ما لم تكن هناك نصوص تلفزيّة مكتوبة وفق تصوّرات عمليّة ملموسة فنّا و صناعة"[1].

أيضا السّيناريو فن يستوعب موضوعات و أفكار لا حصر لها، و يقف كاتب السّيناريو في مصافّ الكتّاب المبدعين الذّين يقدّمون أعمالا متميّزة و فريدة، لكن للأسف الشّديد يبقى كاتب السّيناريو لسوء حظّه خلف الواجهة بسبب طبيعة فنّ الدّراما في التّلفزة نفسها باعتبارها فنّا بصريّا يعتمد النّجومية[2]، أقوله و كلّي عزم على أن اعتقادي صحيح، أشكّ في أن القرّاء أو جمهور المشاهدين سيتذكّرون أسماء كتاب نصوص روائع الأعمال التّلفزيّة الدّراميّة بالقدر الذي يتذكّرون فيه مخرجيها و ممثّليها.

إذا تمّت الأحداث و المواقف الدّراميّة في السّيناريو من طرف الكاتب ينصرف و يترك المجال للمخرج الذي يعاين أوّلا الموضوع و الشّكل العام ليوافق على إتمام المسيرة أو ينسحب تاركا السّاحة لمن يستحقّها أو الأجدر بها، و بهذه الصّورة الواضحة تبدأ الخطوات الأولى لتتبلور في تجسيد العمل بمرحلة تسميّ ما قبل التّصوير، و هي بداية مراحل معالجة السّيناريو و التّقطيع، و اختيار

[1] - سد فيلد، السّيناريو، تر سامي محمد، دار المأمون للنشر، بغداد، العراق، 1989، ص 13.
[2] - سد فيلد، المرجع نفسه، ص 13.

الممثّلين الذّين يتقمّصون الشّخصيات المرسومة على الورق مرفوقين بالخدمات الفنّيّة المساعدة لخلق جوّ الإثارة الدّراميّة .

1. معالجـــة السّيـــناريـــــو:

عندما يقع اختيار المخرج على السّيناريو أوّل خطوة يقدم عليها يكلّف أحد مساعديه أو يناقش ذلك مع الكاتب نفسه قبل مغادرته العمل حول المعالجة الدّرامية للسّيناريو، "و يحدّد بالتّفصيل البناء الدّرامي أثناء المعالجة، و تشمل المعالجة على وصف للمشاهد المتتابعة كالتّمهيد و التّحولات و نموّ الشّخصيات و العقد...."[1] فتظهر بذلك عناصر الحوار و الخطوط العريضة الرّئيسيّة للأحداث بشكل واضح.

يليها مباشرة عمليّة تقطيع النّص إلى فصول، "و الفصل نوع من الوحدة الدّراميّة في السّيناريو يتناول حدثا جزئيّا ينمو و يكتمل"[2]، فهو تمثيليّة صغيرة في النّوع الدّرامي المبث على الشّاشة ككلّ. و بصفة عامّة تحترم في هذا الفصل وحدة الزّمن و وحدة المكان، على أنّ مرونة السّرد التّلفزي تحول دون الزيادة في تعريف الفصل بدقّة أكبر أمّا المشهد فهو محدود بالمقارنة إلى الفصل، بتعريف أبسط المشهد يختصّ بحدث جزئي يتمّ في نفس المنظر و بين نفس الشّخصيات.

عند مناقشة المعالجة يمكن الاستعانة بكتّاب السّيناريو ثانيّة حيث يكون إطلاعه على الشّكل المعدّل ذh أهمّية تزيد في إيضاح الموضوع، و تصل المعالجة أحيانا إلى حدّ أربعة معالجات

[1] - ميشيل وين، المرجع السابق، ص 257.
[2] - ميشيل وين، المرجع نفسه، ص 258.

فتقدّم أحيانا عند كبار المخرجين معالجات متتالية تتخلّلها اجتماعات يناقش فيها المختصّين النّتائج و التّعديلات المطلوبة.

لأنّ المعالجة أكبر ما تتطلّبه هو نوعيّة الفكرة و إمكانيّات الإخراج الماديّة التّي تسمح بالشّروع في العمل لتضمن النّجاح[1].

2. التّسلســـل الحـــواري:

هو المرحلة الأخيرة قبل كتابة التّقطيع الفنّي، و نادرا lh يشارك المخرج في هذه العمليّة و يتدخّل هنا طرف جديد هو كاتب الحوار الذي "يقسّم السّيناريو إلى عمودين على اليسار وصف للصّورة و على اليمين الأصوات و الحوار"[2].

كما تحدّد هذه المرحلة النّمو الدّرامي و لكن لا بدّ من الخوض في التّفاصيل، و قد تأكدت نفسيّة كلّ شخصيّة (الممثّلون الرّئيسيون أصبحوا معروفين و يجب أن تضفى على شخصيات النّوع الدّرامي المتلفز الطّابع الملائم للأشخاص الممثّلين) كما أنّ مدّة التّمثيليّة تحددّت بالتّقريب و على كاتب السّيناريو و المخرج أن يخضعا للإمكانيّات الماليّة المتوفّرة كما سبق الذّكر أو يعدّلا مثلا المشاهد الباهضة التّكاليف أو استبعاد الدّيكور الفاخر...

في غالب الأحيان تعدّ هذه الخطوات الخاصّة بالسّيناريو قاعدة، هذا ما لمسناه عند احتكاكنا بمختلف المخرجين الجزائريّين، إلا أنّها ليست قاعدة ثابتة، " فهناك مبدعون قادرون على

[1] - تصريح الأستاذ منصور، مختص في الإخراج المسرحي بجامعة اليمن، في حوار له عند استفتائه في حصّة عزيزي المشاهد في التلفزة الجزائرية بمناسبة الجزائر العاصمة الثقافة العربية في 30 ديسمبر 2007.

[2]- Voir boissino, roger.l'encychlopidie du cinéma, Edition bordas, Paris, France, Tom 1, 1980, P 908.

الجلوس على مكاتبهم ليسجّلوا الحوار مباشرة و هناك آخرون يبدؤون الإخراج مكتفين بملخّص"[1] و تدّعي بعض الكتب أنّها تقدّم للقارئ وسيلة أكاديمية لا تخطئ في كتابة السّيناريو النّاجح، و هذا ليس صحيحا، فلكي يتم تحويل موضوع جيّد إلى تقطيع المسلسل مثلا لا بدّ و أن تتوفّر قبل كلّ شيء للقائم بالعملية الموهوبة التّي لن يجدي البحث عنها في أيّ كتاب.

أحيانا يتساءل نّقاد السّينما و التّلفزة هل هناك سيناريو مستقلّ بذاته؟ و كثيرا ما يتردّد الحديث عن أعمال دراميّة جيّدة مأخوذة عن سيناريوهات سيّئة أو العكس. أي سيّئة ناتجة عن سيناريوهات جيّدة. و من يدّعي أنّه يستطيع أن يميّز بين نصيب كاتب السّيناريو و نصيب المخرج في نجاح أو فشل فيلم لا بدّ و أن يكون ثاقب البصيرة. [2]

3. التّقـــطيـــع الفـــنّـــــي:

هو في آن واحد عمليّة تقسيم التّسلسل الحواري إلى لقطات أو وحدات تصوير،و هو الملفّ الذي يشمل تتابع اللّقطات مع كلّ المعلومات الفنّية و التّقنية التّي يرى المخرج أنّه من المناسب إيرادها فيه.[3] إذن هو شعور فني و إحساس فوري بتوازن إيقاع الصّورة.[4]

سبق أن قلنا إنّ موضوع السّيناريو مرّ بعدّة معالجات ابتداء من الملخّص إلى التّسلسل الحواري و أنّه قسّم إلى أجزاء: فصول و مشاهد. أمّا الآن فيقوم المخرج بتقطيع المشهد إلى لقطات و اللّقطة عبارة عن سلسلة من الصّور المرسومة في ذهن المخرج لا يتخلّلها أيّ توقف في التّصوير فيضع في حسبانه أنّ اللّقطة عنصر متماسك يتم تصويره دفعة واحدة، مباشرة عند بدء كاميرا

[1] - ميشيل وين، المرجع السابق، ص 259 .
[2] - ميشيل وين، المرجع السابق، ص 259 .
[3] - Kaddour M'hamsadji, op, cit, P 140.
[4] - Amengual, barthelemy, Le cinema, Paris, Saghers collection, Paris, France, 1971, P 204.

التّصوير تبدأ اللّقطة معها و إذا توقّفت تنتهي اللّقطة أيضا، أي أن يدوّن كل هذا على الورق لتسهيل المهمّة، كما أنّ التّقطيع عمليّة تشمل في نفس الوقت على جانب حرفيّ (تحديد الكادر و طول اللّقطة و وضع الكاميرا...)، و على جانب فنّي لأنّ مضمون هذه اللّقطات و ترابطها وسيلة المخرج في التّعبير عن شخصيّته و شعوره.

ملاحظة مهمّة هي أنّ هناك الكثير من يخلط بين التّقطيع و المونتاج[1]، و لنؤكّد هنا أنّ التّقطيع ليس عمليّة ماديّة مجسّدة مثل المونتاج. لأنّ المخرج يوظّف في هذه الحالة أعماله على الورق أي قبل التّصوير، أمّا المونتاج يكون أمام زخم من الصّور فيحاول الإبقاء على الأصحّ منها ليشكّلها في عمله الدّرامي...

إنّ التّنبؤ باللّقطات يعطينا توضيحا أكثر عن حيثيات العمل التّلفزي قبل ولادته، فيبعث فينا الإثارة للانتظار عمّا تسفّر عنه الأيام لمشاهدة الممثّلين على الشّاشة.

رغم ما قلناه، إنه مهما كانت طريقة العمل و مهما كانت درجة دقّتها، فإنّها لن تحلّ أبدا محلّ موهبة المخرج.

[1] - ميشيل وين، المرجع السابق، ص 277.

المبحـــــث الثـّانـــــي

إعداد الممثّلين و تحضير الخدمات الفنّية

المبحث الثاني:إعداد الممثّلين و تحضير الخدمات الفنّية

مهمّة إبداعيّة صعبة يتحمّلها قائد الجوق المخرج فيأخذ على عاتقه مجموعة من المهام منذ تولّيه بلورة السّيناريو إلى غاية بثّ العمل الدّرامي على التّلفزة ليخطف بذلك عقول الآلاف أو الملايين من البشر في لعبة فنّية قوامها تنمية الإحساس، هدفها تكسير الروتين القاتل.

من هذه الفكرة أخذ المخرج على عاتقه مهمّة أخرى بعد معالجة السّيناريو و هي اختيار الممثّلين الذين يجسّدون الشّخصيات الموجودة داخل السّيناريو و يأتي ذلك "بتحليل و تحديد أبعادها الحسّية و الفكريّة و العاطفيّة و تأثير حياتها الماضيّة و بيئتها الحاليّة عليها، و يحرص المخرج على مساعدة الممثل في تلمّس السّمات المميّزة للشّخصيّة التّي يؤدّيها حتى ولو تجاهل الكاتب أو أهمل السّمات في نصّه"[1].

إنّ العلاقة التّي بين المخرج والممثّل تحتّم عليهما وجود قدرة كبيرة على التّخيل لسدّ الفجوات والثّغرات الحركيّة والأدائيّة التي ترد في السّيناريو، أي أن الإخراج ليس مجرد محاكاة للسّيناريو، بل إضافة بصريّة و صوتيّة وحركيّة وجماليّة إليه، بهذه الصّورة يكون البناء الدّرامي والإبداع الجمالي دون نسيان الخدمات الفنيّة التي تضفي الحقيقة على الشّكل االدّرامي والتّي يختصّ فيها مبدعون ودائما باختيار وموافقة المخرج، ومن بين هذه الخدمات اختيار الدّيكور المناسب والأزياء والإكسسوار والمكياج ...

[1] - نبيل راغب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية للنشر نونجمان، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1996، ص 89.

1. فــنّ التّــمثــيـــــــل:

تتّفق معظم النّظريات والدّراسات على أنّ الإنسان مقلّد بطبيعته، فإنّ الطّفل عندما يترعرع يبدأ بتقليد ما تقع عليه عينيه من حركات وأصوات[1].

وقد ذكر أرسطو في كتابه فنّ الشعر بأنّ الفنّ تقليد للطّبيعة، و لذا فإنّ فنّ التّمثيل ما هو إلاّ تقليد للصّور و الأحداث و الحالات المختارة من الحياة نفسها توضع مجسّدة في عرض درامي من قبل الممثّلين و ما يحيط بهم من مناظر و ملابس و أدوات و أمور أخرى ينظّمها المخرج. [2]

لكن التّقليد التّام لا يكون فنّيّا إن لم تأت معه إضافة الفنّان...

1.1 ...من هو المــمــثــــّل؟:

قبل أن نعرّف شخصية الممثّل علينا أن نلقي نظرة تاريخيّة عنه و عن عمله، لم يظهر الممثّل كشخصيّة متميّزة إلاّ في أيّام إنسان يدعى سوفوكليس في عهد الإغريق القدماء، حيث أصبح خادما للدّولة و إحترمه النّاس على أنّه فنّان و لكن شخصيته كانت مغطّاة بالقناع و الملابس و كانت تعتمد مهمّته على الغناء و الحركات الرّياضيّة و الرّقص فقط[3]، و لقد كان الممثّلون الرّومان يستأجرون من قبل الأغنياء و يعملون لحسابهم و في القرون الوسطى بقي الممثّل عيارا و في عهد النّهضة تطوّرت مهنة التّمثيل بشكل واضح و في القرن التّاسع عشر و ما بعده أصبح للممثّلين أهميّة في المجتمع. كما هو اليوم عندنا في الجزائر فلا تعترف السّاحة الفنّية إلاّ بالممثّلين رغم

[1] - أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، فنّ التّمثيل، جامعة بغداد، العراق، 1979، ص 09.
[2] - أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع نفسه، ص 09.
[3] - أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع نفسه، ص 10.

النّقص الفادح في الإمكانيات الفنّية و القدرات، و معظم المواهب غير مؤطّرة أكاديميّا و خرّيجة الشارع و الهواية.

و بتعريف مصطلح (فنّ التّمثيل) نستطيع أن ندرك معناه و نصل إلى معرفة من هو الممثّل فكلمة (فنّ) لغة تعني (تزين الشيئ) و كلمة (مثل) لغة تعني (صار مثله) و على هذا الأساس نستطيع أن نعرّف (فنّ التمثيل) على أنّه قابلية الشّخص على أن يجعل من الأشياء مثيلا بشكل مزيّن أو القابليّة على تقليد الإنسان لأخيه الإنسان[1]، و بناء على ما ذكر عن مصدر فنّ التّمثيل و دوافعه فإنّ الممثّل هو ذلك الشّخص الذّي يتكوّن في داخله خزّان من الانطباعات الحياتيّة و التّي يشعر بالحاجة الملحّة إلى إظهارها و كشفها إلى جمهور المتفرّجين عن طريق الحركة و الكلام.

الممثّل مخلوق لا يفكّر بنفسه فقط بل بفنّه أيضا، إنّه يحصل على النّجاح و يلبّي في الوقت نفسه غرائز المتفرّجين النّبيلة المرهفة. أيّ أنّه يسحر بغرض الجمال، و يفتن بمشهد العظمة و يدخل ضحكا معافى إلى القلوب، و يدفع إلى التّأمل من خلال تصويره الحياة تصويرا صادقا[2].

2.1 خصوصية الممثّل:

إذا أراد الشّخص أن يكون ممثّلا بارزا و فنّانا مفعما بمعاني الحياة لتجسيد دور كلف به ليصبح بارزا وجب عليه أن يمتلك خصوصيات متميّزة عن باقي البشر و يمكن أن نجمل تلك الخصوصيات بما يلي:

[1] - أنظر أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع السابق، ص 09

[2] - كولان الأكبر، الفنّ و الممثّل، تر من الروسية: شريف شاكر، دمشق، سوريا، سنة 1986، ص 31.

1.2.1 توفّـــر الموهبـــة:

يقصد بالموهبة قابليّة الشّخص على أداء مهمّة معيّنة في مجال هذا الفنّ، كذلك توفّر الاستعداد الشّخصي و الصّفات الخاصّة التّي تؤهّله للقيام بتلك المهمّة، و عليه لا بدّ من توفّر الخصوصيات التّاليّة في هذا المجال[1].

أ) مرونة الجســـــم:

أن تتوفّر للشّخص عضلات جسمانيّة مطواعة تمكّنه من الإستجابة لكلّ التّغيرات الجسمانيّة التّي يتطلّبها الدّور و الشّخصيّة الدّراميّة، سواء من ناحيّة الهيئة العامّة أو من ناحيّة الأفعال و ردود الأفعال التّي تحدث أثناء العمل بواسطة التّعبير الجسماني و الإيماءة و تعبير الوجه، أي تجسيد الدّور كما رسمه كاتب السّيناريو.

ب)المرونـــة الصّوتـــيـــّة:

أن يتوفّر للممثّل صوت مطواع يمكّنه الاستجابة لكلّ التّعبيرات الصّوتيّة التّي يتطلّبها الدّور و الشّخصيّة الدّراميّة، سواء من ناحية صوت الشّخصية أو من ناحية الأفعال أو ردود الأفعال التّي يعبّر عنها أثناء العمل بتغيّر الطبقات و القوّة الصّوتيّة و كذلك درجة سرعة الكلام و إيقاعه.

ج) **الذّكـــــــاء:** أن يتوفّر للممثّل درجات معيّنة من الذّكاء تمكّنه من الاستجابة السّريعة لذكرياته و تجاربه لغرض إستخدامها في تكوين الشّخصيّة التّلفزيّة، و قد يدخل ضمن هذه

[1]- أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع السّابق، ص 10.

الخصوصيّة توفّر قدر معيّن مما يسمى بالحاسّة السادسة أو القابليّة للاستنتاج و المقارنة و الحسّ.

2.2.1. توفّـر التّقـنيـّة:

إنّ فنّ التّمثيل هو إعادة خلق أجزاء من الحياة اليوميّة في وحدة متجانسة لإظهار صورة جديدة لتلك الأجزاء، "فالفنّ ليس من خلق الطّبيعة و إنّما من خلق الإنسان"[1]، لذا فلا بدّ من توفّر إمكانيّات و وسائل معيّنة يستطيع بها إعادة التّرتيب و هذه الوسائل هي ما يسمّى بالتّقنيّة و لكلّ فنّ تقنيته الخاصّة[2]، و لكنّها تشترك جميعا بما يلي:

أ) الوحدة و التّـجانس:

لا بدّ من توفّر الوسائل لدى أيّ ممثّل ليخلق وحدة بين عناصر دوره شكلا و مضمونا وحدة بين الصّوت و الجسم و التّعبير و أن تكون تلك العناصر متماسكة فيما بينها.

ب)الانتقاء و التّركيز:

لا بدّ من توفّر الدّقة لدى الممثّل لكي ينتقي بعض العناصر من الأجزاء الحياتيّة ويركّز عليها في عمله الفّني.

ج) التّجـانـس:

لا بدّ من توفّر وسائل معيّنة لدى الممثّل ليخلق تجانسا بين عنصر و عنصر آخر من عناصر عمله الفنّي.

---

[1]- ألكسندر دين، العناصر الأساسية للإخراج المسرحي، تر سامي عبد الحميد، جامعة بغداد، العراق. سنه 1972. ص 13

[2]- أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع السابق، ص 11.

د) إعـــادة التّـــرتيـــب:

لا بدّ من توفّر وسائل معيّنة لدى الممثّل ليستطيع بها أن يعيد ترتيب الأجزاء الحياتيّة التّي إختارها، فالفنّ لا يعيد المادّة الحياتيّة بنفس حجمها و لا بنفس حيّزها و لا بنفس وقتها.

3.1 مهمّـــة المـــمثّـــل:

يقوم الممثّل بمهمّة إيصال أفكار مؤلّف السّيناريو إلى المتفرّجين بواسطة جسمه و صوته و ذلك عن طريق تمثيل الشّخصيّة الدّراميّة التّي وصفها الكاتب و تصوّرها المخرج و كلّ هذا لأداء الدّور و تجسيده للعرض على شّاشة التّلفزة، و" موهبته لا تفرض نفسها بنفسها معظم الأحيان لأنّها في حاجة دائمة و ملحّة للتّدريب المنهجي المناسب.

و التّمثيل كفنّ و حرفة نظام صعب و معقّد، يحتاج إلى مهارات عديدة[1]" يتحتّم على المتقمّص للدّور القيام بها.

أ) تهيئـــة جسمـــــه:

عليه أن يدرّب جسمه ليكون مرنا و مطوّعا، و ذلك بالقيام بتمارين و حركات مناسبة تجعل كلّ عضو من أعضاء الجسم يتحرّك و يعمل بمعزل عن الأعضاء الأخرى و عليه أن يتمرّن على إرخاء عضلاته و جعل الاسترخاء تحت سيطرته التّامة و ذلك ضمن دروس تربية الجسم.

[1] - نبيل راغب، المرجع السابق، ص 131.

ب)تهيئـــة صوتـــه:

و عليه أن يمرّن صوته ليحصل على أكبر عدد من الطّبقات الصّوتيّة و القوى و الشدّة المختلفة، ذلك تمرين حبال حنجرته الصّوتيّة و مرونة أجهزة التّنفس و أجهزة النّطق، و ضمن دروس الصّوت و الإلقاء.

ج) تنمية خياله و مداركه:

تمرّين دماغه على توسيع مجال الذّاكرة و التّخيّل و يمرّن حواسه على الاستجابة السّريعة للمحسوسات.

د) تجسيـــد الشّـــخصيـــة:

بعد اجتياز الخطوات السّابقة يقوم الممثّل بنقل الشّخصيّة و تجسيدها على أرض الواقع بمساعدة المخرج و في سبيل ذلك عليه أن يمرّ بعدّة خطوات.

4.1-المخـــرج و الممثـــّل:

إنّ عمليّة البحث عن الممثّل الذي يجسّد الدّور الحقيقي كما يراه المخرج تعدّ من أصعب المعوّقات التّي تواجه العمل الدّرامي التّلفزي، فكما أسلفنا أنّ قائد العمل الإخراجي يقف حائرا أحيانا في تقسيم الأدوار، و عليه معاينة كلّ الحيثيات التّي رسمها كاتب السّيناريو تكون واجبة و متوفّرة في الشّخص الذي يكلّف بدور ما لأنّه "هو الواسطة في نقل الأفكار المحدّدة في السّيناريو

و التّي يتخيّلها المخرج، و على الممثّل إيجاد كلّ الوسائل لخلق العلاقة بين العرض و الجمهور[1]" للسّمو بالعمل إلى النّجوميّة.

عادة ما يسعى معظم المخرجين المتمكّنين و الخبراء إلى مزج حسّهم الفني بالإجراء العملي للإخراج، خاصة في مرحلتي الإعداد و التّدريب، بحيث يشعر الممثّلون بالمنهج المتبع و الرّؤية المتبلورة للعرض ككلّ، و هو شعور ضروري للابتكار مؤثرات مناسبة في كلّ خطوة من خطوات التّدريب على وجه الخصوص[2].

يتجلّى دور المخرج في توجيه الممثّل، فهو الذي يساعده و يرشده في تكوين تصوّر عام للشّخصية التّي يؤدّيها، و في إثارة قدرته على الخيال و التّصور حتى يكيّف صوته و جسمه لمفهوم الشّخصيّة، و في استعداد خبراته و تجاربه و دراساته، و في التّطابق بين التّصور و التّنفيد بقدر الإمكان، خاصّة كلّ حركاته و أعماله الموجّهة للجمهور عبر الشّاشة تحتاج إلى قراءة خاصّة بها[3].

إنّ توجيه المخرج التّلفزيوني للممثّلين يكون أسهل من المخرج المسرحي لأنّه قبل العرض في التّلفزة يستطيع الممثّل إعادة اللّقطة من جديد فيكفي المخرج فقط مسح الحركة أو الكلام الخاطئ و أحيانا بعد عمليّة المونتاج، لكن في المسرح يكون الممثّل أمام الجمهور فإذا لم يتمالك نفسه و دخل في الارتباك فهنا إخلال بالنّظام العام للعمل.

أريد أن أشير إلى ملاحظة جدّ قيّمة في هذا المقام و هي أنّ المخرجين في الجزائر يتلقّون صعوبات كبيرة في إيجاد ممثّلين فيستنجدون بمواهب شابة لم يكن لها دراسات أكاديميّة في معاهد

[1] - أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع السابق، ص 16.
[2] - نبيل راغب، المرجع السّابق، ص 100.
[3] - نبيل راغب، المرجع نفسه، ص 150.

و جامعات متخصّصة في الفنون الدّراميّة و بالتالي " تخلو التّلفزة الجزائريّة من الاحترافية عكس بعض الدّول العربيّة و التّي خطت أشواطا كبيرة في ذلك كالمغرب و مصر و سوريا لدرجة منافسة الدّول الرّائدة كالأوروبيّة و الأمريكيّة. و إن وجدت الإطارات المتحكّمة في أبجديّات التّمثيل فتهّمش و لا تتاح لها الفرصة[1]"

نظرا لقلّة الممثّلين في الجزائر خاصّة الذين تتوفّر فيهم الشّروط و بعض المواهب كإجادة الرّقص أو ركوب الخيل أو المبارزة أو اللّغات الأجنبية... يلجأ المخرجون للاتصال بالممثّلين ذوي التّجارب الكبيرة و يتم الاتفاق معهم قبل الموعد بشهور أو سنوات في بعض الأحيان.

2- الخدمـــــات الفنّـيـــــّة:

يحتاج أيّ نوع درامي متلفز (سلسلة، مسلسل، سلاسل، فيلم ...) إلى خدمات فنّيّة تساعد على إبراز جوانب الموضوع المتناول و تقريبه من الحقيقة، و كما يقال إنّ الممثّل لا يستطيع أن يقف وحده أمام الكاميرا بأمر من المخرج من تجسيد الشّخصيّة و الدّور المطلوب منه لعدم وجود خدمات تغيّر منه و تجعل منه نجما كما أراد كاتب السّيناريو، و تعدّ هذه الخدمات السّلسلة الفقريّة لكيان الدّراما في التّلفزة، فتكاملها مع فنّ التّمثيل لا رجعة فيه رغم اختلافها، و في الجزائر أصبحت تخصّص جوائز أحسن المخرجين و الممثّلين من الجنسين (ذكر و أنثى) و أصحاب أحسن تقديم لهذه الخدمات و هي تتمثّل في الدّيكور، الأكسيسوار، فنّ الماكياج، الأزياء، الأثاث...

[1] - تصريح المخرج الإذاعي و التلفزيوني عبد الحليم بونوّة في لقاء جمعنا معه في محطة التلفزة الجهوية بوهران.

و ذلك من طرف هيئة الفنك الذّهبي* التابعة للتّلفزة الجزائريّة و رئيسها حمراوي حبيب شوقي و بهذا أصبحت ملتقى تنافسي لأحسن الأعمال الإبداعيّة و الفنّيّة الدّراميّة.

1.2- فــنّ الدّيكــور :

الدّيكور هو المنظر المصنوع الذّي يبنى داخل أستوديو التّلفزة أو خارجها في بعض الأحيان و ذلك لغرض إستخدامه في التّصوير[1].

وظيفة الدّيكور محدّدة في خلق الخداع، و يعدّ عنصرا مهما من عناصر توصيل المفهوم و تبسيطه إلى جمهور المشاهدين، كما يعاون في خلق الجّو الطّبيعي و السّيكولوجي لكثير من البرامج و خاصّة الدّراميّة، إذ يحتاج مصمّم الدّيكور لإنجاز عمله إلى السّيناريو وفق تعليمات المخرج و "أحيانا يكون له تصوّراته التّي قد تختلف مع تصوّرات المخرج، و عليه إقناع المخرج بها لكنّه ينبغي أن يبتعد تماما عن محاولة إستعراض العضلات و إبراز كفاءته على حساب العمل"[2].

إنّ الدّيكور فنّ مساعد للسّيناريو و خلفيّته المميّزة، و يجب على المخرج أن يراعي فيه البساطة التّامّة و القرب من الواقع. كما أنّه يبيّن لنا معالم المكان و طبيعة العصر الذّي نعيشه و يوحي بالمعاني الكثيرة و الإيحاءات التّي يخلقها كجوّ الحزن و الفرح ...

هناك عوامل عديدة تقرّر نوع الدّيكور و مكانه من أهمّها مساحة مكان التّصوير و نسبة الإضاءة[3] و طبيعة السّيناريو التّي تحتّم إن كان ذا تكاليف باهضة أو العكس و الغرض منها خاصّة

* الفنك الذّهبي: جائزة توزّع لأهم فنون الأعمال الدّرامية في التلفزة، و الفنك هو إسم مقتبس من حيوان صغير الشكل يشبه الثّعلب منتشر في الصّحراء الجزائرية.

[1] ـ محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 71.

[2] ـ أنظر محمود سامي عطا الله، المرجع نفسه، ص 71.

[3] ـ محمد معوض، المرجع السابق، ص 70.

في البرامج الدّراميّة خلق الخداع الكامل بهدف إيهام المتفرّج بأن ما يقدّم له حقيقة، و هذه هي مهمّة مهندس الدّيكور [1].

ديكور التّلفزة ديكور إنشائيّ يبنى من جميع مناظره دفعة واحدة، و بمواد خاصّة و رخيصة جدّا، و بطريقة ثابتة، و يستمرّ الدّيكور حتّى يتمّ الإنتهاء تماما من التّصوير و يستغرق الكثير من الوقت و الجهد و النّفقات، و يحتاج إلى كثير من الفنّيين بجانب مهندس الدّيكور الذي يجب أن يكون له خبرة واسعة في مجالات الرّسم و التّشكيل، كما يتحتّم على المخرج أن تكون له لمحة تاريخيّة عن العصور الماضيّة، ليسهل التّنسيق فيما بينها.

يعتمد المخرج على ذوقه الفنّي و الخبرة و الموهبة و خياله الواسع للموافقة على الدّيكور المقدّم من طرف المصمّم لإدخال تعديلات عليه إضافة للدّراسة العلميّة لهذا المجال

في البرامج الدّراميّة المتلفزة تتزايد أهميّة الدّيكور لتقدّم صور واقعيّة يفضّلها المشاهدون لمجريات حياتنا اليوميّة، و من ثم يؤدي الدّيكور دورا أساسيّا فيها، لأنّه بذلك يتحكّم في حركة الممثّلين أو في أحداث القصّة المصوّرة، و يصبح من الضّروري استيعاب تفاصيل الدّيكور من جانب الممثّلين المشتركين في البرامج، و نلاحظ أن بعض المخرجين يراعون الاقتصاد في الدّيكورات باستخدام صور و مناظر خلفيّة يخلطونها مع بعض المناظر في البلاتوه.

يحتاج مهندس الدّيكور إلى التّعاون و التّنسيق مع مصمّم المناظر و مهندس الإضاءة و مسجّل الصّوت، و أيّ تعثّر في التّعاون بينهم من شأنه أن يصيب العمل الدّرامي بفشل مؤكّد لدى يجب أن يتّفق الجميع مع المخرج على خطّة عمل موحّدة، فمثلا الإضاءة هي عنصر هامّ في

[1] - محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 71.

العمليّة الإخراجيّة، و بالتّالي عند إستخدامها يفرض على مهندس الدّيكور أن يكون يقضا عند إستخدامه الخامات التّي يصنّع منها ديكوره، حتّى لا تعكس الضّوء في عدسات الكاميرات، علما أنّ الألوان تتفاعل مع الضّوء المسلّط عليها كون كلّ لون له مدلوله الخاصّ، أيضا عامل الميكروفونات أو مسجّل الصّوت لا بدّ أن ينسّق عمله باستمرار مع موزّع الإضاءة حتّى لا يظهر ظلّ الميكروفونات على الدّيكورات لهذا فإنّ التّعاون يؤدّي إلى مزيد من الواقعيّة و النّجاح[1].

باختصار الدّيكور عنصر هام جدّا في الإخراج الدّرامي و مقوّماته، لا تقلّ في رأيي عن أهمّية الكلمة و الحركة، فتتحقّق من خلاله الخلفيّة المميّزة لوحدة المكان أو المستوى الإجتماعي و المادّي أو الجو النّفسي، و هو ضرورة لا غنى عنها توحي للمشاهدين بأنّ مشاهد التّلفزة واقعيّة و ليست مجرّد تمثيل ليزداد تأثيرها. ويتّخد الدّيكور ثلاثة أشكال[2]:

أ- **مطابق للواقع**: هنا لا يعبّر الدّيكور إلاّ ما هو عليه في الحقيقة، أي أنّ له تدخّل مادّي بحت.

ب- **تعبيري**: هنا يكون الدّيكور مصطنع، قائم على نظرة موضوعيّة للعالم كديكورات أولئك الذّين يقومون بصناعة مدينة كبيرة بشوارعها و موانئها و ملاهيها و حدائقها...لجعل المتفرّج لا يحسّ بتاتا أنّ المسلسل أو الفيلم مصوّر في أستوديو.

ج- **انطباعي**: هنا يساهم الكادر الذي يحدّد الدّيكور في خلق الجوّ السّيكولوجي للدّراما و تحديد السّلوك النّفسي للشّخصيات، و بانعكاس هذا السّلوك.

[1] - محمد معوض، المرجع السابق، ص 70.
[2] - تصريح المخرج محمد حويدق، في مقابلة أجريناها معه بمحطة التلفزة الجهوية بوهران، ماي 2007.

2.2- الأكسســـــوار:

الأكسسوار مصطلح دارج مأخوذ من اللّغة الفرنسية، و تعني مكمّلات المنظر أو ما يحتويه[1]، و هو عنصر لا يستغنى عنه في الكثير من البرامج الدّرامية، و هو أحد العناصر التّي تكوّن الصّورة. يحتاج تصوير أشكال الدّراما في التّلفزة إلى قطع الأكسيسوار حتّى تبدو على طبيعتها فقد يكون الأكسسوار جزء من الدّيكور، أو جزء تابعا للممثّل أو النّجم نفسه كالمجوهرات، و هي أدوات تفيد في توضيح شخصّيته و دوره. يكشف لنا الأكسسوار عن خصائص الشّيئ التّابع له و هناك نوعان من الأكسسوار هما الثّابت و المتحرّك، يصعب التّفرقة بينهما فكلاهما لا حياة فيه و إن كان الأكسسوار الثّابت يتمتّع بإمكانيّة الحركة كالسّيارة، الدّراجة...

يحدّد المخرج للمسؤولين عن الإكسسوار احتياجاته المختلفة اللازمة للشّكل الدّرامي مع تحديد مواصفاتها، فمثلا يحدّد نوع الهاتف المطلوب أو السّاعة أو العقود و كلّ ما يريده من قطع الأكسسوار المطلوبه.

أحيانا هناك بعض المسلسلات يلعب فيها الأكسسوار دورا بارزا باعتباره عنصرا مستقلاّ قادرا على أن تكون له إيحاءاته و معانيه، فنجد على سبيل المثال بعض قطع الأكسسوار التّي ترتبط بأفعال معيّنة.

من جهة أخرى تلعب قطع الأكسسوار نفس الدّور الذي تلعبه الدّيكورات فإنّهما معا يكشفان عن صفات خاصّة كالفقر و الغنى و الجمال و القبح، و يضيف العديد من المعاني، فعلى المسؤول عن قطع الأكسسوار أن يكون له حسّ فنّي و ذوق خاصّ ذو أبعاد جماليّة في إختيار القطع

[1] - محمد معوض، المرجع السابق، ص 71.

المبحث الثاني:إعداد الممثّلين و تحضير الخدمات الفنّية

مهمّة إبداعيّة صعبة يتحمّلها قائد الجوق المخرج فيأخذ على عاتقه مجموعة من المهام منذ تولّيه بلورة السّيناريو إلى غاية بثّ العمل الدّرامي على التّلفزة ليخطف بذلك عقول الآلاف أو الملايين من البشر في لعبة فنّيّة قوامها تنمية الإحساس، هدفها تكسير الروتين القاتل.

من هذه الفكرة أخذ المخرج على عاتقه مهمّة أخرى بعد معالجة السّيناريو و هي اختيار الممثّلين الذين يجسّدون الشّخصيات الموجودة داخل السّيناريو و يأتي ذلك "بتحليل و تحديد أبعادها الحسّية و الفكريّة و العاطفيّة و تأثير حياتها الماضيّة و بيئتها الحاليّة عليها، و يحرص المخرج على مساعدة الممثل في تلمّس السّمات المميّزة للشّخصيّة التّي يؤدّيها حتى ولو تجاهل الكاتب أو أهمل السّمات في نصّه"[1].

إنّ العلاقة التّي بين المخرج والممثّل تحتّم عليهما وجود قدرة كبيرة على التّخيل لسدّ الفجوات والثّغرات الحركيّة والأدائيّة التي ترد في السّيناريو، أي أن الإخراج ليس مجرد محاكاة للسّيناريو، بل إضافة بصريّة و صوتيّة وحركيّة وجماليّة إليه، بهذه الصّورة يكون البناء الدّرامي والإبداع الجمالي دون نسيان الخدمات الفنيّة التي تضفي الحقيقة على الشّكل االدّرامي والتّي يختصّ فيها مبدعون ودائما باختيار وموافقة المخرج، ومن بين هذه الخدمات اختيار الدّيكور المناسب والأزياء والإكسسوار والمكياج ...

[1] - نبيل راغب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية للنشر نونجمان، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1996، ص 89.

1. فـــنّ التّـــمثـيـــــــل:

تتّفق معظم النّظريات والدّراسات على أنّ الإنسان مقلّد بطبيعته، فإنّ الطّفل عندما يترعرع يبدأ بتقليد ما تقع عليه عينيه من حركات وأصوات[1].

وقد ذكر أرسطو في كتابه فنّ الشعر بأنّ الفنّ تقليد للطّبيعة، و لذا فإنّ فنّ التّمثيل ما هو إلاّ تقليد للصّور و الأحداث و الحالات المختارة من الحياة نفسها توضع مجسّدة في عرض درامي من قبل الممثّلين و ما يحيط بهم من مناظر و ملابس و أدوات و أمور أخرى ينظّمها المخرج.[2]

لكن التّقليد التّام لا يكون فنّيّا إن لم تأت معه إضافة الفنّان...

1.1 ...من هو المـــمـــثـــــّل؟:

قبل أن نعرّف شخصية الممثّل علينا أن نلقي نظرة تاريخيّة عنه و عن عمله، لم يظهر الممثّل كشخصيّة متميّزة إلاّ في أيّام إنسان يدعى سوفوكليس في عهد الإغريق القدماء، حيث أصبح خادما للدّولة و إحترمه النّاس على أنّه فنّان و لكن شخصيته كانت مغطّاة بالقناع و الملابس و كانت تعتمد مهمّته على الغناء و الحركات الرّياضيّة و الرّقص فقط[3]، و لقد كان الممثّلون الرّومان يستأجرون من قبل الأغنياء و يعملون لحسابهم و في القرون الوسطى بقي الممثّل عيارا و في عهد النّهضة تطوّرت مهنة التّمثيل بشكل واضح و في القرن التّاسع عشر و ما بعده أصبح للممثّلين أهميّة في المجتمع. كما هو اليوم عندنا في الجزائر فلا تعترف السّاحة الفنّية إلاّ بالممثّلين رغم

[1] ـ أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، فنّ التّمثيل، جامعة بغداد، العراق، 1979، ص 09.
[2] ـ أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع نفسه، ص 09.
[3] ـ أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع نفسه، ص 10.

النّقص الفادح في الإمكانيات الفنّية و القدرات، و معظم المواهب غير مؤطّرة أكاديميّا و خرّيجة الشارع و الهواية.

و بتعريف مصطلح (فنّ التّمثيل) نستطيع أن ندرك معناه و نصل إلى معرفة من هو الممثّل فكلمة (فنّ) لغة تعني (تزين الشيئ) و كلمة (مثل) لغة تعني (صار مثله) و على هذا الأساس نستطيع أن نعرّف (فنّ التمثيل) على أنّه قابلية الشّخص على أن يجعل من الأشياء مثيلا بشكل مزيّن أو القابليّة على تقليد الإنسان لأخيه الإنسان[1]، و بناء على ما ذكر عن مصدر فنّ التّمثيل و دوافعه فإنّ الممثّل هو ذلك الشّخص الذّي يتكوّن في داخله خزّان من الانطباعات الحياتيّة و التّي يشعر بالحاجة الملحّة إلى إظهارها و كشفها إلى جمهور المتفرّجين عن طريق الحركة و الكلام.

الممثّل مخلوق لا يفكّر بنفسه فقط بل بفنّه أيضا، إنّه يحصل على النّجاح و يلبّي في الوقت نفسه غرائز المتفرّجين النّبيلة المرهفة. أيّ أنّه يسحر بغرض الجمال، و يفتن بمشهد العظمة و يدخل ضحكا معافى إلى القلوب، و يدفع إلى التّأمل من خلال تصويره الحياة تصويرا صادقا[2].

2.1 خصوصية الممثّل:

إذا أراد الشّخص أن يكون ممثّلا بارزا و فنّانا مفعما بمعاني الحياة لتجسيد دور كلف به ليصبح بارزا وجب عليه أن يمتلك خصوصيات متميّزة عن باقي البشر و يمكن أن نجمل تلك الخصوصيات بما يلي:

[1] - أنظر أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع السابق، ص 09
[2] - كولان الأكبر، الفنّ و الممثل، تر من الروسية: شريف شاكر، دمشق، سوريا، سنة 1986، ص 31.

1.2.1 توفّـــر الموهبـــة:

يقصد بالموهبة قابليّة الشّخص على أداء مهمّة معيّنة في مجال هذا الفنّ، كذلك توفّر الاستعداد الشّخصي و الصّفات الخاصّة التّي تؤهّله للقيام بتلك المهمّة، و عليه لا بدّ من توفّر الخصوصيات التّاليّة في هذا المجال[1].

أ) مرونة الجســـــم:

أن تتوفّر للشّخص عضلات جسمانيّة مطواعة تمكّنه من الإستجابة لكلّ التّغيرات الجسمانيّة التّي يتطلّبها الدّور و الشّخصيّة الدّراميّة، سواء من ناحيّة الهيئة العامّة أو من ناحيّة الأفعال و ردود الأفعال التّي تحدث أثناء العمل بواسطة التّعبير الجسماني و الإيماءة و تعبير الوجه، أي تجسيد الدّور كما رسمه كاتب السّيناريو.

ب)المرونـــة الصّوتـــيّة:

أن يتوفّر للممثّل صوت مطواع يمكّنه الاستجابة لكلّ التّعبيرات الصّوتيّة التّي يتطلّبها الدّور و الشّخصيّة الدّراميّة، سواء من ناحية صوت الشّخصية أو من ناحية الأفعال أو ردود الأفعال التّي يعبّر عنها أثناء العمل بتغيّر الطبقات و القوّة الصّوتيّة و كذلك درجة سرعة الكلام و إيقاعه.

ج) **الذّكـــــــاء:** أن يتوفّر للممثّل درجات معيّنة من الذّكاء تمكّنه من الاستجابة السّريعة لذكرياته و تجاربه لغرض إستخدامها في تكوين الشّخصيّة التّلفزيّة، و قد يدخل ضمن هذه

[1]- أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع السّابق، ص 10.

الخصوصيّة توفّر قدر معيّن مما يسمى بالحاسّة السادسة أو القابليّة للاستنتاج و المقارنة و الحسّ.

2.2.1. توفّـر التّقـنيـّة:

إنّ فنّ التّمثيل هو إعادة خلق أجزاء من الحياة اليوميّة في وحدة متجانسة لإظهار صورة جديدة لتلك الأجزاء، "فالفنّ ليس من خلق الطّبيعة و إنّما من خلق الإنسان"[1]، لذا فلا بدّ من توفّر إمكانيّات و وسائل معيّنة يستطيع بها إعادة التّرتيب و هذه الوسائل هي ما يسمّى بالتّقنيّة و لكلّ فنّ تقنيته الخاصّة[2]، و لكنّها تشترك جميعا بما يلي:

أ) الوحدة و التّـجانس:

لا بدّ من توفّر الوسائل لدى أيّ ممثّل ليخلق وحدة بين عناصر دوره شكلا و مضمونا وحدة بين الصّوت و الجسم و التّعبير و أن تكون تلك العناصر متماسكة فيما بينها.

ب)الانتقاء و التّركيز:

لا بدّ من توفّر الدّقة لدى الممثّل لكي ينتقي بعض العناصر من الأجزاء الحياتيّة ويركّز عليها في عمله الفّني.

ج) التّجـانـس:

لا بدّ من توفّر وسائل معيّنة لدى الممثّل ليخلق تجانسا بين عنصر و عنصر آخر من عناصر عمله الفنّي.

---

[1]- ألكسندر دين، العناصر الأساسية للإخراج المسرحي، تر سامي عبد الحميد، جامعة بغداد، العراق. سنه 1972. ص 13

[2]- أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع السابق، ص 11.

د) إعـــادة التّـــرتيـــب:

لا بدّ من توفّر وسائل معيّنة لدى الممثّل ليستطيع بها أن يعيد ترتيب الأجزاء الحياتيّة التّي إختارها، فالفنّ لا يعيد المادّة الحياتيّة بنفس حجمها و لا بنفس حيّزها و لا بنفس وقتها.

3.1 مهمّـــة المـــمثّـــل:

يقوم الممثّل بمهمّة إيصال أفكار مؤلّف السّيناريو إلى المتفرّجين بواسطة جسمه و صوته و ذلك عن طريق تمثيل الشّخصيّة الدّراميّة التّي وصفها الكاتب و تصوّرها المخرج و كلّ هذا لأداء الدّور و تجسيده للعرض على شّاشة التّلفزة، و" موهبته لا تفرض نفسها بنفسها معظم الأحيان لأنّها في حاجة دائمة و ملحّة للتّدريب المنهجي المناسب.

و التّمثيل كفنّ و حرفة نظام صعب و معقّد، يحتاج إلى مهارات عديدة[1]" يتحتّم على المتقمّص للدّور القيام بها.

أ) تهيئـــة جسمـــــه:

عليه أن يدرّب جسمه ليكون مرنا و مطوّعا، و ذلك بالقيام بتمارين و حركات مناسبة تجعل كلّ عضو من أعضاء الجسم يتحرّك و يعمل بمعزل عن الأعضاء الأخرى و عليه أن يتمرّن على إرخاء عضلاته و جعل الاسترخاء تحت سيطرته التّامة و ذلك ضمن دروس تربية الجسم.

[1] - نبيل راغب، المرجع السابق، ص 131.

ب)تهيئـــة صوتـــه:

و عليه أن يمرّن صوته ليحصل على أكبر عدد من الطّبقات الصّوتيّة و القوى و الشدّة المختلفة، ذلك تمرين حبال حنجرته الصّوتيّة و مرونة أجهزة التّنفس و أجهزة النّطق، و ضمن دروس الصّوت و الإلقاء.

ج) تنمية خياله و مداركه:

تمرّين دماغه على توسيع مجال الذّاكرة و التّخيّل و يمرّن حواسه على الاستجابة السّريعة للمحسوسات.

د) تجسيـــد الشّـــخصيـــة:

بعد اجتياز الخطوات السّابقة يقوم الممثّل بنقل الشّخصيّة و تجسيدها على أرض الواقع بمساعدة المخرج و في سبيل ذلك عليه أن يمرّ بعدّة خطوات.

4.1- المخـــرج و الممثـــّل:

إنّ عمليّة البحث عن الممثّل الذي يجسّد الدّور الحقيقي كما يراه المخرج تعدّ من أصعب المعوّقات التّي تواجه العمل الدّرامي التّلفزي، فكما أسلفنا أنّ قائد العمل الإخراجي يقف حائرا أحيانا في تقسيم الأدوار، و عليه معاينة كلّ الحيثيات التّي رسمها كاتب السّيناريو تكون واجبة و متوفّرة في الشّخص الذي يكلّف بدور ما لأنّه "هو الواسطة في نقل الأفكار المحدّدة في السّيناريو

و الّتي يتخيّلها المخرج، و على الممثّل إيجاد كلّ الوسائل لخلق العلاقة بين العرض و الجمهور[1]" للسّمو بالعمل إلى النّجوميّة.

عادة ما يسعى معظم المخرجين المتمكّنين و الخبراء إلى مزج حسّهم الفني بالإجراء العملي للإخراج، خاصة في مرحلتي الإعداد و التّدريب، بحيث يشعر الممثّلون بالمنهج المتبع و الرّؤية المتبلورة للعرض ككلّ، و هو شعور ضروري للابتكار مؤثرات مناسبة في كلّ خطوة من خطوات التّدريب على وجه الخصوص[2].

يتجلّى دور المخرج في توجيه الممثّل، فهو الذي يساعده و يرشده في تكوين تصوّر عام للشّخصية التّي يؤدّيها، و في إثارة قدرته على الخيال و التّصور حتى يكيّف صوته و جسمه لمفهوم الشّخصيّة، و في استعداد خبراته و تجاربه و دراساته، و في التّطابق بين التّصور و التّنفيد بقدر الإمكان، خاصّة كلّ حركاته و أعماله الموجّهة للجمهور عبر الشّاشة تحتاج إلى قراءة خاصّة بها[3].

إنّ توجيه المخرج التّلفزيوني للممثّلين يكون أسهل من المخرج المسرحي لأنّه قبل العرض في التّلفزة يستطيع الممثّل إعادة اللّقطة من جديد فيكفي المخرج فقط مسح الحركة أو الكلام الخاطئ و أحيانا بعد عمليّة المونتاج، لكن في المسرح يكون الممثّل أمام الجمهور فإذا لم يتمالك نفسه و دخل في الارتباك فهنا إخلال بالنّظام العام للعمل.

أريد أن أشير إلى ملاحظة جدّ قيّمة في هذا المقام و هي أنّ المخرجين في الجزائر يتلقّون صعوبات كبيرة في إيجاد ممثّلين فيستنجدون بمواهب شابة لم يكن لها دراسات أكاديميّة في معاهد

[1] - أسعد عبد الرّزاق، سامي عبد الحميد، المرجع السابق، ص 16.
[2] - نبيل راغب، المرجع السّابق، ص 100.
[3] - نبيل راغب، المرجع نفسه، ص 150.

و جامعات متخصّصة في الفنون الدّراميّة و بالتالي " تخلو التّلفزة الجزائريّة من الاحترافية عكس بعض الدّول العربيّة و التّي خطت أشواطا كبيرة في ذلك كالمغرب و مصر و سوريا لدرجة منافسة الدّول الرّائدة كالأوروبيّة و الأمريكيّة. و إن وجدت الإطارات المتحكّمة في أبجديّات التّمثيل فتهّمش و لا تتاح لها الفرصة[1]"

نظرا لقلّة الممثّلين في الجزائر خاصّة الذين تتوفّر فيهم الشّروط و بعض المواهب كإجادة الرّقص أو ركوب الخيل أو المبارزة أو اللّغات الأجنبية... يلجأ المخرجون للاتصال بالممثّلين ذوي التّجارب الكبيرة و يتم الاتفاق معهم قبل الموعد بشهور أو سنوات في بعض الأحيان.

2- الخدمـــات الفنّيـــــّة:

يحتاج أيّ نوع درامي متلفز (سلسلة، مسلسل، سلاسل، فيلم ...) إلى خدمات فنّيّة تساعد على إبراز جوانب الموضوع المتناول و تقريبه من الحقيقة، و كما يقال إنّ الممثّل لا يستطيع أن يقف وحده أمام الكاميرا بأمر من المخرج من تجسيد الشّخصيّة و الدّور المطلوب منه لعدم وجود خدمات تغيّر منه و تجعل منه نجما كما أراد كاتب السّيناريو، و تعدّ هذه الخدمات السّلسلة الفقريّة لكيان الدّراما في التّلفزة، فتكاملها مع فنّ التّمثيل لا رجعة فيه رغم اختلافها، و في الجزائر أصبحت تخصّص جوائز أحسن المخرجين و الممثّلين من الجنسين (ذكر و أنثى) و أصحاب أحسن تقديم لهذه الخدمات و هي تتمثّل في الدّيكور، الأكسيسوار، فنّ الماكياج، الأزياء، الأثاث...

[1] - تصريح المخرج الإذاعي و التلفزيوني عبد الحليم بونوّة في لقاء جمعنا معه في محطة التلفزة الجهوية بوهران.

و ذلك من طرف هيئة الفنك الذّهبي* التابعة للتّلفزة الجزائريّة و رئيسها حمراوي حبيب شوقي و بهذا أصبحت ملتقى تنافسي لأحسن الأعمال الإبداعيّة و الفنّيّة الدّراميّة.

1.2- فــنّ الدّيكــور :

الدّيكور هو المنظر المصنوع الذّي يبنى داخل أستوديو التّلفزة أو خارجها في بعض الأحيان و ذلك لغرض إستخدامه في التّصوير[1].

وظيفة الدّيكور محدّدة في خلق الخداع، و يعدّ عنصرا مهما من عناصر توصيل المفهوم و تبسيطه إلى جمهور المشاهدين، كما يعاون في خلق الجّو الطّبيعي و السّيكولوجي لكثير من البرامج و خاصّة الدّراميّة، إذ يحتاج مصمّم الدّيكور لإنجاز عمله إلى السّيناريو وفق تعليمات المخرج و "أحيانا يكون له تصوّراته التّي قد تختلف مع تصوّرات المخرج، و عليه إقناع المخرج بها لكنّه ينبغي أن يبتعد تماما عن محاولة إستعراض العضلات و إبراز كفاءته على حساب العمل"[2].

إنّ الدّيكور فنّ مساعد للسّيناريو و خلفيّته المميّزة، و يجب على المخرج أن يراعي فيه البساطة التّامّة و القرب من الواقع. كما أنّه يبيّن لنا معالم المكان و طبيعة العصر الذّي نعيشه و يوحي بالمعاني الكثيرة و الإيحاءات التّي يخلقها كجوّ الحزن و الفرح ...

هناك عوامل عديدة تقرّر نوع الدّيكور و مكانه من أهمّها مساحة مكان التّصوير و نسبة الإضاءة[3] و طبيعة السّيناريو التّي تحتّم إن كان ذا تكاليف باهضة أو العكس و الغرض منها خاصّة

* الفنك الذّهبي: جائزة توزّع لأهم فنون الأعمال الدّرامية في التلفزة، و الفنك هو إسم مقتبس من حيوان صغير الشكل يشبه الثّعلب منتشر في الصّحراء الجزائرية.

[1] - محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 71.

[2] - أنظر محمود سامي عطا الله، المرجع نفسه، ص 71.

[3] - محمد معوض، المرجع السابق، ص 70.

في البرامج الدّراميّة خلق الخداع الكامل بهدف إيهام المتفرّج بأن ما يقدّم له حقيقة، و هذه هي مهمّة مهندس الدّيكور [1].

ديكور التّلفزة ديكور إنشائيّ يبنى من جميع مناظره دفعة واحدة، و بمواد خاصّة و رخيصة جدّا، و بطريقة ثابتة، و يستمرّ الدّيكور حتّى يتمّ الإنتهاء تماما من التّصوير و يستغرق الكثير من الوقت و الجهد و النّفقات، و يحتاج إلى كثير من الفنّيين بجانب مهندس الدّيكور الذي يجب أن يكون له خبرة واسعة في مجالات الرّسم و التّشكيل، كما يتحتّم على المخرج أن تكون له لمحة تاريخيّة عن العصور الماضيّة، ليسهل التّنسيق فيما بينها.

يعتمد المخرج على ذوقه الفنّي و الخبرة و الموهبة و خياله الواسع للموافقة على الدّيكور المقدّم من طرف المصمّم لإدخال تعديلات عليه إضافة للدّراسة العلميّة لهذا المجال

في البرامج الدّراميّة المتلفزة تتزايد أهميّة الدّيكور لتقدّم صور واقعيّة يفضّلها المشاهدون لمجريات حياتنا اليوميّة، و من ثم يؤدي الدّيكور دورا أساسيّا فيها، لأنّه بذلك يتحكّم في حركة الممثّلين أو في أحداث القصّة المصوّرة، و يصبح من الضّروري استيعاب تفاصيل الدّيكور من جانب الممثّلين المشتركين في البرامج، و نلاحظ أن بعض المخرجين يراعون الاقتصاد في الدّيكورات باستخدام صور و مناظر خلفيّة يخلطونها مع بعض المناظر في البلاتوه.

يحتاج مهندس الدّيكور إلى التّعاون و التّنسيق مع مصمّم المناظر و مهندس الإضاءة و مسجّل الصّوت، و أيّ تعثّر في التّعاون بينهم من شأنه أن يصيب العمل الدّرامي بفشل مؤكّد لدى يجب أن يتّفق الجميع مع المخرج على خطّة عمل موحّدة، فمثلا الإضاءة هي عنصر هامّ في

[1] - محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 71.

العمليّة الإخراجيّة، و بالتّالي عند إستخدامها يفرض على مهندس الدّيكور أن يكون يقضا عند إستخدامه الخامات التّي يصنّع منها ديكوره، حتّى لا تعكس الضّوء في عدسات الكاميرات، علما أنّ الألوان تتفاعل مع الضّوء المسلّط عليها كون كلّ لون له مدلوله الخاصّ، أيضا عامل الميكروفونات أو مسجّل الصّوت لا بدّ أن ينسّق عمله باستمرار مع موزّع الإضاءة حتّى لا يظهر ظلّ الميكروفونات على الدّيكورات لهذا فإنّ التّعاون يؤدّي إلى مزيد من الواقعيّة و النّجاح[1].

باختصار الدّيكور عنصر هام جدّا في الإخراج الدّرامي و مقوّماته، لا تقلّ في رأيي عن أهمّية الكلمة و الحركة، فتتحقّق من خلاله الخلفيّة المميّزة لوحدة المكان أو المستوى الإجتماعي و المادّي أو الجو النّفسي، و هو ضرورة لا غنى عنها توحي للمشاهدين بأنّ مشاهد التّلفزة واقعيّة و ليست مجرّد تمثيل ليزداد تأثيرها. ويتّخد الدّيكور ثلاثة أشكال[2]:

أ- **مطابق للواقع**: هنا لا يعبّر الدّيكور إلاّ ما هو عليه في الحقيقة، أي أنّ له تدخّل مادّي بحت.

ب- **تعبيري**: هنا يكون الدّيكور مصطنع، قائم على نظرة موضوعيّة للعالم كديكورات أولئك الذّين يقومون بصناعة مدينة كبيرة بشوارعها و موانئها و ملاهيها و حدائقها...لجعل المتفرّج لا يحسّ بتاتا أنّ المسلسل أو الفيلم مصوّر في أستوديو.

ج- **انطباعي**: هنا يساهم الكادر الذي يحدّد الدّيكور في خلق الجوّ السّيكولوجي للدّراما و تحديد السّلوك النّفسي للشّخصيات، و بانعكاس هذا السّلوك.

[1] - محمد معوض، المرجع السابق، ص 70.
[2] - تصريح المخرج محمد حويدق، في مقابلة أجريناها معه بمحطة التفزة الجهوية بوهران، ماي 2007.

2.2- الأكسســـــوار:

الأكسسوار مصطلح دارج مأخوذ من اللّغة الفرنسية، و تعني مكمّلات المنظر أو ما يحتويه[1]، و هو عنصر لا يستغنى عنه في الكثير من البرامج الدّرامية، و هو أحد العناصر التّي تكوّن الصّورة. يحتاج تصوير أشكال الدّراما في التّلفزة إلى قطع الأكسيسوار حتّى تبدو على طبيعتها فقد يكون الأكسسوار جزء من الدّيكور، أو جزء تابعا للممثّل أو النّجم نفسه كالمجوهرات، و هي أدوات تفيد في توضيح شخصّيته و دوره. يكشف لنا الأكسسوار عن خصائص الشّيئ التّابع له و هناك نوعان من الأكسسوار هما الثّابت و المتحرّك، يصعب التّفرقة بينهما فكلاهما لا حياة فيه و إن كان الأكسسوار الثّابت يتمتّع بإمكانيّة الحركة كالسّيارة، الدّراجة...

يحدّد المخرج للمسؤولين عن الإكسسوار احتياجاته المختلفة اللازمة للشّكل الدّرامي مع تحديد مواصفاتها، فمثلا يحدّد نوع الهاتف المطلوب أو السّاعة أو العقود و كلّ ما يريده من قطع الأكسسوار المطلوبه.

أحيانا هناك بعض المسلسلات يلعب فيها الأكسسوار دورا بارزا باعتباره عنصرا مستقلاّ قادرا على أن تكون له إيحاءاته و معانيه، فنجد على سبيل المثال بعض قطع الأكسسوار التّي ترتبط بأفعال معيّنة.

من جهة أخرى تلعب قطع الأكسسوار نفس الدّور الذي تلعبه الدّيكورات فإنّهما معا يكشفان عن صفات خاصّة كالفقر و الغنى و الجمال و القبح، و يضيف العديد من المعاني، فعلى المسؤول عن قطع الأكسسوار أن يكون له حسّ فنّي و ذوق خاصّ ذو أبعاد جماليّة في إختيار القطع

[1] - محمد معوض، المرجع السابق، ص 71.

المطلوبة، حتى تعطي المشاهد مزيدا من المعلومات التي يحتاجها، سواء عن المكان أو الأشخاص لمتابعة أحداث البرنامج المعروض، بشرط أن يحافظ على الشّكل ليوحي للمشاهد أنّه حقيقي و واقعي، و يعطي الإحساس الحقيقي من خلال العمل التّلفزي.

و بالرّغم من أهمّية قطع الأكسسوار في الأنواع الدّرامية المعروضة على شاشة التّلفزة إلاّ أنّ المخرجين في الدّول النّامية منها الجزائر يعتبرونها عنصرا ثانويّا لا يرقي لأن يكون فنّا قائما بذاته أو كعنصر مهمّ له دلالاته و أهميّة.

3.2- فنّ المكيـــاج:

المكياج أحد أهمّ الوسائل التي توطّد العلاقة بين الممثّل و الشّخصيّة التي يؤدّيها إذ يظهر ملامحها للممثل و الجمهور معا[1].

لا يعني هذا أنّ المكياج يخلق الشّخصية، بل هو عنصر من العناصر المساعدة على إبرازها و تقريبها من المتلقي، ذلك أن أحسن و أدقّ ماكياج لأيّة شخصيّة لا يجدي نفعا إذا كان أداء الممثّل رديئا، فهو إذن عمل يدعّم عمل الممثّل، و يمدّه بمحفّز نفسي فعّال يستهلّ عليه الإيمان بالدور الذي يؤدّيه.

و بدأ استعمال المكياج منذ أقدم الأزمنة فكان الرّومان يستعملون صبغات الشّعر المختلفة، و كذلك الألوان و المساحيق. كما كان قدماء المصريين يستعملون الكحل لرسم خطوط سوداء حول العين و كذا عرفوا صبغة الحنّاء. كما كانوا يدهنون أجسامهم بالزّيوت العطريّة لإكسابها نظرة و بريقا. و عليه يرجع الفضل إلى التّلفزة و السّينما في تطوير فنون الماكياج و النّهضة

[1] - أنظر محمد معوض، المرجع السابق، ص ص 74-75.

بها[1]. كما كان لظهور اللّون فيها دافعا قويّا لإتقان محاكاة الطّبيعة فيما تسجّله عدسة الكاميرا من ملامح الوجه و ألوانها و يشترك الماكياج مع الإضاءة على اختلاف أنواعها في تحقيق الإتقان الدّقيق و الشّامل في العمل الدّرامي المتّلفز.

للإضاءة تأثير كبير على المكياج، فقد يكون الماكياج موضوعا بطريقة سليمة لكن تفسده الإضاءة غير الملائمة، لهذا يجب أن يسود تعاون مع المتخصص في الماكياج بإرشاد من المخرج مع موزّع الإضاءة، و من هنا يمكن الحصول على أحسن النّتائج.

من جهة أخرى هناك علاقة كبيرة بين الماكياج و الأزياء و كذا نوع المادّة الّتي يتمّ التّصوير عليها سواء كانت أفلاما أو شرائط فيديو، لذا يجب أن نضع في الاعتبار الملابس و الدّيكور عند القيام بعمل الماكياج، علما أنّ التّلفزة تعطي تباينا أكبر بين الألوان الدّاكنة و الفاتحة، فبالتالي شرط ضروري ميل الماكياج للألوان الفاتحة إذا كانت الملابس و الدّيكورات فاتحة اللّون و العكس صحيح، أيضا هناك علاقة واضحة بين الماكياج و أنواع الطّرق المستعملة في التّصوير سواء أكانت أفلاما أو شرائط الفيديو، مثلا إنّ كاميرات التّصوير الإلكتروني تمتاز بحساسيّة شديدة تتطلّب مكياجا يختلف عن مكياج التّصوير الفيلمي.

من الملاحظ أنّ فنّ الماكياج لا يقتصر على الوجه و فقط، بل يمتد ليشمل اليدين و الأسنان و الرّقبة و الرّجلين و أي جزء من أجزاء الجسم، لكن يراعى أن يكون المكياج طبيعيّا. إضافة إلى ضرورة تناسق تكوينات مساحيقه المختلفة اللّون حيث يكون الوجه متكاملا و متمشّيا مع باقي مكوّنات الصّورة من خلفيات و مناظر و ديكورات و ملابس...

[1] - ريتشارد كورسون، فنّ الماكياج في المسرح و السّينما و التلفزيون، تر: أمين سلامة، دار الفكر العربي، لبنان، ط1، 1979، ص 02.

و للمكياج وظائف يمكن ذكرها على الشّكل التّالي[1]:

1. التّجميل و إخفاء العيوب التّي تؤثّر كثيرا في مظهر الوجه، إذ يغطي الماكياج هذه العيوب و يخفيها.
2. التّقبيح و تغيير ملامح الشّخص لإظهار نواحي القبح و الدّمامة إذا كانت الشّخصيّة الدّراميّة تتطلّب ذلك.
3. إظهار آثار المواقف التّي تتعرّض لها شخصيّات العمل التّلفزي، كإظهار آثار الحروق أو الجروح أو الوشم أو طعنات الخناجر...
4. إظهار الملامح المميّزة للشّخصيّات الدّراميّة، كإظهار البلاهة أو إبراز الشّيخوخة أو الشّخصيات المرعبة و الخرافيّة.
5. إظهار بعض الحالات النّفسيّة و إبرازها في مواقع معيّنة، و بطبيعة الحال يجتمع المخرج مع المكلّف بالماكياج (الماركير) للاتفاق على النوعيّة المناسبة للشّخصيّة و دورها في الإخراج الدّرامي.

مهمّة الماركير لها طعم خاص في إتخاد القرار المناسب، و رحلة المكلّف بها دائما مع مختلف أعظاء الطاّقم كأماكن التّصوير و يكون مرفقا بصندوق يحتوي لوازم عمله الأساسيّة كالقطن وشرائط اللّصق و الكحول و المساحيق المختلفة الألوان و الزّيوت و الدّهنيات و المقصّات و أنواع الشّعر المستعار...

[1] ـ محمد معوض، المرجع السابق، ص 75.

إنّ مهمة و دور الماكياج الأوّل، جعل مظهر و صورة الممثّل تلائم الشّخصية التّي يتقمّصها، لذلك ينصح بعدم الإكثار و المبالغة في استعماله، لأنّه وسيلة في حد ذاته لا غاية. كما يستحسن الاقتصار على وضع الضّروري منه بعد دراسة وجه الممثّل (مواضيع بروز العضلات مواضيع تحت الجلد، مواضيع التّجاعيد...) حتّى لا نحمّل الممثّل صورة لا يحتملها و عدم ملاءمة الدّور الذي يؤدّيه.

4.2- الأزيـــــاء*:

يحتاج العمل الدّرامي التّلفزي إلى ملابس التّي يرتديها المشتركون في البرامج من ممثّلين رئيسيين أو ثانويين يحددّها المخرج، و كل نوع من الملابس له أهميّة في العمل، ويعد عنصرا مهمّا في البرامج الدّراميّة حيث نجدها من عناصر القصّة الأساسيّة ذاتها.

في السّياق ذاته هناك فنّان متخصّص في اختيار الملابس يسمّى " مصمّم الأزياء و غالبا ما يكون له حسّ فنّي تشكيلي و له ثقافة تشريحية و تاريخيّة و جماليّة"[1].

بطبيعة الحال يحتاج مصمّم الملابس بعد حاسّة الذّوق إلى معرفة الأساليب التّاريخيّة و القدرة على إبراز معالم الشّخصيّة، فهناك ملابس ممتازة في حدّ ذاتها لكنها لا تنسجم مع الشّكل الدّرامي[2] المبث على الشّاشة أو الشّخصيّة و لا تتلاءم مع المنظر أو الملابس الأخرى أو الإضاءة، من

* الأزياء: جمع زيّ، و هو الغطاء أو الكسوة التي توضع على الجسم لستره، و قد تطور الزّي من الإنسان البدائي إلى العهد الحديث تبعا لإمكانات الخامات المحليّة و المناخ، و قد تناولت يد الإنسان و تفكيره سترة جسمه بالتطوير و التحوير طبقا للخامات المحليّة و التقاليد و وظيفة الزي تبعا لحاجات الإنسان و تباينها من قوم لقوم و من إنسان لآخر. هكذا أخذ الزّي ككسوة للجسم مظهرا مختلفا من مكان لآخر، لذا يتفق و مقتضيات كل منطقة و حاجتها و ثقافتها...

[1] - أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي، دار الوفاء للنشر، الإسكندريّة، مصر، 2003، ص 300.

[2] - أبو الحسن سلام، المرجع نفسه، ص 300.

هنا كان على مصمّم الملابس أن يعمل في تعاون وثيق مع المخرج و مصمّم المناظر و غيرهما من أعضاء الهيئة الحرفيّة.

كما أن للأزياء قيمة في" زيادة إيضاح حركة الممثّل و تعبيراته، لهذا يعتبرها الأخصائيون في المقام الثّاني من الأهميّة بعد الممثّل. لأنّ الملابس الدّقيقة تساعد الممثّل على أداء دوره، أيضا تساعد المخرج في جعل الممثّل في صورة تطابق الشّخصيّة التي تصوّرها كاتب السّيناريو"[1].

إنّ اللّباس الذي يلبسه الممثّل أو الممثّلين يقرأه المشاهدون " لا بوصفة قيمة معاشيّة ضروريّة فحسب و إنّما أيضا بوصفه صورة ثقافيّة لها معانيها و دلالاتها و تحمل ألوانا مشابهة لألوان الخريطة"[2]، بالتّالي فهو يعلّمنا الحقائق و أحيانا يطمسها، بل هو يفعل الشّيئين معا، فهو يخفي و يستر في الوقت ذاته يكشف و يعلن، إنّه يستر الممثّل لكنه يعلن في الوقت ذاته عن اللاّبس من حيث جنسه و بلده و طبقته و زمنه قديما أو حديثا و عن وقته شتاء أو صيفا، مثلما ينبئ عن ثقافته و حالته المادّية و الاجتماعية، و قد يستعمل للإيهام بذلك كلّه، فيكون حينئذ مجازا أو كناية أو خدعة أو نكتة...

يجب أن توافق الملابس الموظّفة عند المصمّم باتفاق مع المخرج عند التّمثيل ما رسمه كاتب السّيناريو في الشّخصيّة و ملامحها كي لا يكون إخلال بالتّوازن و التّوافق يعطي العمل نكهة خاصّة.

[1] - محمد عوض، المرجع السابق، ص 77.
[2] - عبد الله الغدامي، الثقافة التلفزيونية، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص 99.

5.2- الأثـــــــاث:

يحتاج العمل الدّرامي إلى قطع الأثاث في كلّ منظر من مناظره، من حيث الحجم أو العدد أو الطّراز، و ما يلزمها من ألوان و أغطية، و لهذا توجد مخازن خاصّة بالأثاث في المحطّات الكبيرة بينما تستأجر المحطّات الصّغيرة قطع الأثاث، أو تشتريها لتؤمّن احتياجات البرامج المختلفة منها. و يحدد الأثاث طبيعة المكان و قيمته من وجهة النّظر التّاريخية و الدّراميّة. و من حيث المستوى الاجتماعي، و تعد بذلك جزء رئيسيّا من ديكور المناظر الحيّة، و لها قيمة تعبيريّة لا يمكن الاستغناء عنها في كثير من البرامج.

ومعظم البرامج الدّراميّة على اختلاف أنواعها تستخدم قطع الأثاث المتنوّعة من كراسي و مقاعد و مناظر، و تستخدم غرفا متكاملة للمعيشة أو النّوع أو الجلوس.... كما في مختلف البرامج الدّراميّة كالتّمثيليّات أو المسلسلات أو السلاسل أو الفيلمات الخاصة بالتّلفزة[1]...

[1] - محمد عوض، المرجع السابق، ص 79.

المبحـــــث الثـــّالث

مرحلة التّصوير و المونتاج

المبحث الثالث: مرحلة التّصويـــــر و المونتـــــاج

بخطوات متتاقلة و نوايا متراسلة يدبّ بها المخرج لاستكمال الرّسالة مع المجموعة التّمثيليّة بعد أن استوفى شروط العمل ليبعث به إلى روح الوجود فهنا المرحلة الحاسمة التّي تميّز الشّكل الدّرامي التّلفزي بالجدّية أو الرّكاكة فيحتفظ به في الخزانة .

بطبيعة الحال فإنّ المنتوج الدّرامي الموجّه إلى الجمهور يعدّ خطابا بصريّا له قراءاته و مادّته الأولى هي الصّورة لأن المتفرّج لا يرى نصّ السّيناريو و لا كاتبه حتى مخرجه إلاّ في الجنريك* . بتبسيط أكثر إنّ المشاهد لشاشة التّلفزة يرى مجموعة من الصّور تتضمّن ممثّلين و مختلف الخدمات الفنيّة التّي تكلمنا عليها و يسمع أحيانا موسيقى و مؤثّرات صوتيّة... أي هذا الزّخم الكبير من الصّور كيف يتشكّل؟ و ما هي مراحل تصوير البرنامج الدّرامي في التّلفزة؟ و كيف نخلص إلى صور ذات جماليّة و بناء درامي مبعدين الرديء منها؟

...الصّورة عبر الشّاشة الصّغيرة:

يقال " أنّ الصورة أولى مفردات اللّغة البصريّة".[1] و لولاها لما كانت للتّلفزة قائمة... فهي شبه تسجيل للواقع و ليس الواقع ذاته، لذلك تتميّز عن الكلمة المكتوبة أو المطبوعة أو المسموعة، لأنّ الكلمة ليست إلا رمزا للواقع و لا تحمل أي عنصر من عناصر هذا الواقع. أمّا الصّورة فإنّها تحتوي على خطوط و مساحات تشبه الواقع في شكله الظّاهري، فهي لذلك أسهل

* الجينريك: كلمة لاتينية تعني الواجهة الأولى للفيلم أو المسلسل و هي شبه بطاقة فنيّة لكلّ المشاركين في العمل.
[1] - محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 13.

فهما من اللّفظ،" و قال عن ذلك كونفوشيوس** فيلسوف الصّين العظيم إنّ صورة واحدة خير من ألف كلمة"[1].

و الصّورة نوعان ثابتة و أخرى متحرّكة، كلاهما يلحظه المشاهد على شاشة التّلفزة. اللأولى لها تقنياتها الخاصّة في الالتقاط كالتّثبيت على آلة الكاميرا أو تلتقط بآلة تصوير فوتوغرافيّة و يتمّ إدخالها بتقنيات تركيب... لكن الحقيقة العمليّة التّي يجب أن يعرفها الجميع أنّ " الصورة المتحرّكة ليست سوى مجموعة من الصّور الثّابتة تسجّل كلّ منها مرحلة من مراحل الحركة[2]. إذن الصّورة في التّلفزة هي ثابتة لكن التّتابع الكبير منها ذو السّرعة الفائقة يعطينا الحركة ذات الأبعاد الجماليّة الفنّيّة.

... الصّورة و الدّراما في التّلفزة:

معلوم أنّ التّلفزة ليست وسيط مواجهة، و إنّما هي وسيط كاميرا. بحيث إن المشاهد لا يرى ما يقدم له مباشرة و إنّما من خلال كاميرا تصوّر له ما يقدّم ثم يعرض عليه على شكل صور متتابعة ... و قد يتمّ التّصوير في فترة سابقة على العرض أو في نفس لحظة عرضه كما في البرامج الدّراميّة الحيّة. من هنا تصبح الصّور عنصرا أساسيّا في لغة التّعبير في التّلفزة. و تقوى فعاليتها في جذب اهتمام المشاهد، الذي يميل إلى تصديقها، و تشكّل قدرة في التّأثير على عواطفه لما تتمتّع به من مميّزات لأنّ " الرّؤية أو البصر أكثر حواس الإنسان استخداما في اكتساب المعلومات"[3] .

** كونفوشيوس: فيلسوف صيني ولد سنه 551ق. م في بلدة "لو" شمال الصّين من أسرة فقيرة. أقام مذهب يتضمّن كلّ التّقاليد الصّينية عن الشّرك الإجتماعي و الأخلاقي، فلسفته قائمة على القيم الأخلاقيّة الشّخصيّة و على أن تكون هناك حكومة تخدم الشّعب تطبيقا لمثل أخلاقيّة أعلى. و قد ظلت هذه الأفكار تتحكم في سلوك النّاس أكثر من ألف عام، و يلقب بنبي الصّين لأنّه يكره الطغيان و الإستبداد.

[1] - محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 15.

[2] - محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 33 .

[3] - محمد معوض ، المرجع السابق، ص 09.

من هذا المنطلق يصبح للصّورة وظيفتان طبيعيّة و فنّيّة... الطّبيعيّة تحدث تلقائيّا بمجرّد العرض التّلفزيوني، بمعنى أنّ البرامج الدّراميّة تعرض عبر الشّاشة عن طريق الصّور، فبدون صور مرئيّة مصوّرة بكاميرات إلكترونيّة لا يمكن أن يكون هناك عرض بتاتا. و بالنّسبة لهذه الوظيفة لا تراعى في الصّورة أكثر من أن تكون واضحة شاملة لعناصر الموضوع المطلوبة[1]. فإذا كان مسلسل أطواره عن شخصيّة بطوليّة مثلا وجب على الصّورة أن تشمل الشّخص في نواحي و مواضع مختلفة بحركاته و كلامه...

أمّا الوظيفة الفنّيّة، فلا تحدث تلقائيّا و إنّما تصنع و توظّف لخدمة المضمون، و لهذا فإنّ دورها الأساسي يكون عادة في خدمة الدّراما في التّلفزة[2] ، لتصبح إحدى عناصر التّعبير الدّرامي لتحقّق الأثر المطلوب[3]، و قد أمضى فنّانوا التّصوير سنوات طويلة يستكشفون المجهول و يرسون قواعد التّصوير، الذي أصبح فنّا عظيما لا يكتفي بإظهار الموضوع كما كان في الماضي. و إنّما يحصل أيضا على مسايرة أجوائه و أشخاصه و أحداثه و وقائعه و عوامل الصّراع داخله... هذه هي خصائص الصّورة الدّراميّة في التّلفزة.

1. معاينة أماكن التّصوير:

لا يمكن أن يكون تصويرا إذا لم يقم المخرج و مساعديه الأوّل و المصوّر و مصمّم المناظر باختيار أماكن تخدم الموضوع الدّرامي، فيخرج كلّهم للبحث عن أماكن للتّصوير

[1]- محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص09.
[2] -محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 33.
[3] -Voir kaddour H'hamsadji, op, cit, P 21.

الخارجي*. و تثير معاينة هذه الأماكن مشكلات لا تتطرق إلى ذهن من لا دراية له بالعمل التّلفزي. " فلا بدّ أوّلا من اختيار المنظر المناسب تماما للمشهد و هذا أمر بديهي، لكن هناك إعتبارات أخرى تدخل في الموضوع (كالإضاءة)، أيّ الحصول على الكهرباء في أغلب الأحوال يستدعي الأمر الإستعانة بمولّد كهروبائي متنقّل"[1]، النّقل أيضا، إيواء العاملين و توفير الطّعام و أخيرا البحث عن عقبات مختلفة (خصوصا بالنّسبة لتسجيل الصوت) كصوت الطائرات، صوت القطار يستدعي التّقرب من السّكة الحديديّة، خروج التّلاميذ التّقرب من المدارس... و تثير كلّ هذه المسائل مشكلات لا بدّ من الاستعداد لها بجدّية و إيجاد حلول، و تلتقط صور للمناظر الخارجيّة التّي وقع الاختيار عليها و تجمّع المعلومات الخاصّة بها بكلّ عناية لدراستها بدقّة حتى يتمّ الاتفاق عليها بصفة نهائيّة.

إنّ طبيعة بلدنا الجزائر تسمح للعديد من المخرجين بتصوير أعمالهم في ظروف مريحة عدا قلّة الإمكانيات أحيانا كالمنازل الفاخرة التّي تناسب الموضوع تحول دون ذلك أو الوسائل المادّية المتطوّرة في استخدام الخدع و غيرها.

2. التّصوير:

نظرا لأنّ البرنامج الدّرامي في التّلفزة هو عبارة عن مجموعة من الصّور فإنّ كلّ ما هو مصوّر فيه مكوّن من مجموعة من اللّقطات*، فكلّ لقطة هي من حيث مضمونها مرحلة من حياة

* التصوير الخارجي: هناك نوعان من التصوير الداخلي ويتم في إستديو التلفزة و آخر خارجي و يتم في أماكن التصوير، و مختلف البرامج الدراميّة التمثيلية تستخدم التصوير الخارجي للتعبير الدّرامي و طبيعة المسلسل أو الفيلم أو السلسلة... التي تشهد تنقل الأشخاص دون حصرهم في حيّز محدد.

[1] - أنظر ميشيل وين، المرجع السّابق، ص 285.

* اللقطات: مجموع لقطة: هي مجال رؤية الكاميرا، و هي عبارة عن مساحة النظر أو حدود الصّورة أمام الكاميرا.

الشّخصية أو الحدث، تمثّل أصغر وحدة دراميّة تلفزيونيّة و كما قلنا عند التّقطيع فالمشهد يتكوّن من مجموعة من لقطات مختلفة الأحجام يمكن إلتقاطها بكاميرا متحرّكة أو ثابتة.

مرحلة الحسم هنا تبدأ عندما يدخل المخرج بإرشاداته المتنوّعة لطاقم العمل لأخذ المهم و هي صورة المنتوج الدّرامي، أيّ اللّقطات المشوّقة ذات دلالة و إيحاء تسحر المشاهد بإعتبار "أنّ اللّقطة عنصر فنّي جزئي من الكلّ (البرنامج المعروض)، غير أنّ هذه اللّقطة بالنّسبة لأجزائها المكوّنة تشكّل وحدة معقّدة للمتنوّعات، و من بين عناصر اللّقطة الشّخصيّات و المواد الخلفية "[1].

إنّ التّصوير عند الهواة أو عامّة النّاس يختلف عن تصوير البرنامج الدّرامي في التّلفزة فعادة في الحالات العاديّة "يفكّرون في ملء إطار الصّورة دون الذّهاب إلى التّفكير في الخلفيات التّي تحتويها لقطاته المتتابعة."[2]

الملاحظ أنّ اللّقطات المأخوذة أثناء الحركة تكون أكثر طولا من اللّقطات الثّابتة.

و حجم اللّقطة محدّد، بمسافة بين الكاميرا و الموضوع و البعد البؤري للعدسة المستعملة.

إذا قلنا أنّ حجم اللّقطة يحدّد عموما طولها كونها مقرونة بوجود ترك الوقت للمشاهد من أجل التّمعّن في مضمون الصّورة هكذا فإنّ لقطة كبيرة تكون طويلة أو طويلة جدّا، إذا كان المخرج يريد التّعبير عن فكرة محدّدة وبالتّالي فإنّ القيمة الدّرامية تسبق الوصف البسيط. أيضا أنّ سلّم اللّقطات لا يتحدّد في العلاقة الموجودة بين الموضوع و المصوّر والجمهور بل في إطار الموضوع وفي

[1] - Voir chevassu, françois, l'expression cinematographique. Les éléments du films et leur pierre lerlhermnier édition paris, France, 1977, pp 37 38.

[2] - محمّد عادل المهدي، التّصوير لكاميرا الفيديو، الدار البيضاء، المغرب، بد ط، بد ت، ص 42.

ذلك مقياسان و هما الشّخصيات والخدمات الفنّيّة.[1] كما أنّ كلّ لقطة يجعلها تنفرد بخواص معيّنة و تؤدي وظيفة خاصّة في التّعبير و التّفسير و التّأثير إذا استخدمت على نحو صحيح و في الموضع و المكان المناسبين و يمكننا أن نوضّح الخصائص المختلفة و محاولات استخدام كل منها عند المصوّر بتوجيه من المخرج مستعينا بعدسة الزّوم* الموجودة بكاميرا التّصوير. علما أنّه كان بإمكاننا أن نذكرها عند حديثنا عن التّقطيع الفنّي الذي هو تنبّؤ باللّقطات. لكن أجّلناها إلى الإنجاز الفعلي.

1.2 اللّقطـــــات:

أ- اللّقطة العامّة:Plan Général:

هذه اللّقطة تظهر للمشاهد أكبر قسم من المنظور[2]، و من تمّ فإنّ استخدامها يرتبط بمدى الحاجة إلى اطلاع المشاهد على المشهد بأكمله، و بيان العلاقة التّي تربط بين أجزائه المختلفة و لذا فإنّ النقطة العامّة تستخدم كلقطة تأسيسية أو افتتاحية.

ب- اللّقطة المتوسّطة:Plan Moyen:

هي لقطة ترتكز أساسا على الحجم دون البيئة المحيطة، بمعنى أنّها لقطة تبدو فيها شخصيّة أكثر بكاملها داخل إطار الصّورة و على هذا يكون الجسم هو محور الاهتمام و مركزه بالنّسبة للمشاهد فتستخدم من خلالها استخداما فعّالا في إبراز العلاقات بين الأشخاص[3]، و كذا

---

[1] - Voir chevassu, françois, op, cit, p 39.

* الزوم: أيضا عند المصورين الترافينج البصري: هو عدسة خاصّة ذات بؤر متغيّرة تسمح بتغيير الإيطار الفنّي بدون تحريك الكاميرا. أي أنّ الكاميرا لا تتحرك على الإطلاق و إن كانت الصّورة النّاتجة التي أشبه تماما حركة الكاميرا إلى الأمام أو إلى الخلف (حركتي الاقتراب أو الإبتعاد)، و يستخدم الزوم كخدعة لغرض التعجيل أو التأخير من حركة الشّخصية. مثلا التصوير بالزّوم الأمامي الذي يقرّب الفتاة المتعلقة على مياه البحر من الكاميرا، بحيث لا يجعل فقط من وصولها، و لكن يعبّر كذلك عن حيويّة و نشاط كبيرين لتلك الفتاة.

[2] - Kaddour M'hamsadji, op,cit,P 85.

[3]- محمود عادل المهدي، المرجع السابق، ص42.

لتقديم البطل أو الشّخصيات في وسط درامي جديد، و إن كانت لا تحقّق التّركيز النّفسي الذي توفره اللّقطات القريبة أو الكبيرة.

ج- اللّقطة الأمريكيّة:

هي اللّقطة التّي تصوّر الشّخصية من الرأس إلى منتصف الفخدين و قد تبرز أكثر من شخص القصد منها إبراز فعلها و حركتها[1]، و قد سمّيت من طرف الفرنسيين الأمريكيّة لأنّها اللّقطة التّي مكّنت من مشاهدة المسدّس الذي يعلّقه رعاة البقر على أحزمتهم في أفلام الو استرن.

و هناك العديد من اللّقطات لا نستطيع ذكرها جميعا و عليه سنجملها كالآتي:

أنـــواع اللّقـطـــات[2]:

لقطة متوسّطة	Plan moyen
لقطة متوسّطة واسعة	Plan moyen large
لقطة متوسّطة ضيّقة	Plan moyen serré
لقطة أمريكيّة	Plan américain
لقطة أمريكيّة واسعة	Plan américain large
لقطة أمريكيّة ضيّقة	Plan américain serré
لقطة مقرّبة للخصر	Plan rapproché taillé
لقطة مقرّبة للصّدر	Plan rapproché

[1]- محمود عادل المهدي، اتلمرجع السابق، ص 42.
[2] - ميشال وين، تر: حليم طوسون، المرجع السابق، ص 264.

poitrine	
Gand Plan	لقطة كبيرة
Très grand Plan	لقطة جامعة
Plan grands ensemble	لقطة نصف جامعة
Plan demi ensemble	لقطة عامّة
Très grand Plan	لقطة كبيرة جدا

2.2. حركات الكاميرا:

يستخدم المصوّر نوعان عند تصويره للمثّلين و الأشياء المحيطة هدفها الإثارة و التّشويق و هما:

1.2.2 حركة الكاميرا و هي ثابتة على الحامل:

أ- اللّقطة الاستعراضية:

و يطلق عليها اسم بانورما: و هي حركة أفقيّة يقوم بها المصوّر في التقاط المناظر و هو مثبّت محور الكاميرا فوق الحامل " و تتمّ فيها متابعة حركة المنظور أو الشّيء المراد تصويره أو استعراضه بشكل عام و تكون هذه الحركة من اليمين إلى اليسار أو العكس"[1] .

[1] - محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 26.

ب. اللّقطة الرأسيّة:

تكون الكاميرا ثابتة أيضا فوق الحامل، " و لكنّها تقوم بحركة رأسيّة على محورها أثناء التّصوير"[1] لمتابعة حركة المنظور أو الشّيء المراد تصويره في حركته من أعلى إلى أسفل أو العكس.

2.2.2 حركة تنتقل فيها الكاميرا من مكانها: لها ثلاثة صور هي:

أ- الحركة المقرّبة (الزّاحفة إلى الأمام):

هي عبارة عن حركة الكاميرا تدريجيّا في اتجاه الشّيء الذي يجري تصويره بحيث تصل المسافة بينهما شيئا فشيئا[2]، و معنى هذا أنّ حجم المنظور يتحوّل من اللّقطة العامّة إلى اللّقطة القريبة أو الكبيرة دون توقف أو قطع.

ب- الحركة المبتعدة (و الزّاحفة إلى الخلف):

هي عبارة عن تراجع المصوّر بالكاميرا من أمام الشّيء (ممثّلين، المكان...) الذي يجري تصويره بحيث تزداد المسافة بعدا بينهما شيئا فشيئا.[3]

ج- الحركة المصاحبة:

تتمّ بواسطة وضع الكاميرا على عربة أو حامل متحرّك... و تتحرّك العربة و فوقها الكاميرا أثناء التّصوير. و نلاحظ هذه الحركة في التّمثيليات البوليسيّة عندما تكون هناك ملاحقة للأشرار من طرف الشّرطة. فحالة المصوّر هنا وضع الكاميرا في سيّارة و يأخذ الحركات و اللّقطات المناسبة.

---

[1] - محمود سامي عطا الله، المرجع نفسه، ص 26.
[2] - أنظر عبد المجيد شكري، تكنولوجيا الاتصال، إنتاج البرامج في الرّاديو و التلفزيون، دار الفكر العربي، لبنان، ص ص 158 162.
[3] - أنظر عبد المجيد شكري، المرجع نفسه، ص ص 162 175.

3.2 أسس تصوير البرنامج الدّرامي التّلفزيوني:

يعتمد المصوّر على ثلاثة أسس رئيسيّة.

أ- الإضـــــــاءة:

من الحقائق التّي نعرفها جميعا لا تتمّ الرّؤية للأشياء و لا للإنسان و لا لأيّ جسم إلاّ بالإضاءة، فإنّ العين البشريّة لا تستطيع أن ترى شيئا في الظّلام الدّامس لأن الرّؤية تتمّ عادة عن طريق الأشعّة الضّوئيّة التّي تنعكس من الأجسام و تكون معالم الصوّرة في التّلفزة مثلا... فبدون إضاءة إذن لا تكون رؤية و لا صورة... لذا فبعد أن صار التّصوير فنّا أصبح للإضاءة وظيفة أخرى و هي ما يعرف الآن باسم الإضاءة الإبداعيّة.

و تلعب الإضاءة التّي يوفّرها موزع خاص بها بالتّنسيق مع كامل فريق العمل و خاصّة المصوّر وظائف هامّة بالنّسبة للصّورة الملتقطة:[1]

1-إنارة الموضوع إنارة شاملة مع توزيعها بشكل مناسب[2].

2-تأكيد وجود الموضوع و لفت نظر المشاهدين إلى مواقع الأحداث.

3-إضفاء القوّة المعبّرة و إمكانيات التّأثير في الموضوع.

4-إعطاء الجوّ العام و الإيحاء بالشّعور المطلوب، و يدخل في إشعار المشاهدين بالوقت الذي تجري فيه الأحداث إذا كان صيفا أو شتاء، صباحا أو مساء أو ليلا.

5-تحقيق جمالية البرنامج المعروض.

[1] - محمود سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 35.
[2] - محمد عادل المهدي، المرجع السابق، ص 51.

6-التّعبير عن لون القصّة أو طابع البرنامج الدّرامي، فإذا كانت تراجيديا مثلا فإنّها تحتاج إلى أنوار و ظلال متناقضة تماما، و إذا كانت فكاهيّة فإنّها تحتاج إلى أنواع ناعمة بهيجة.

ب- زوايا التّصوير:

المتفّرج في شاشة التّلفزة لا يرى المناظر مباشرة كما هو في المسرح، فتكون زاوية الرّؤية بالنّسبة له هي زاوية الالتقاط بالنّسبة للكاميرا.

لذا يوظّف المصوّر الكاميرا أحسن توظيف من خلال الحركة و الزّوايا التّي يأخذ منها اللّقطات المناسبة للإضفاء الجماليّة الفنّية. و هكذا تتغيّر و تتعدّد الزّوايا دائما من لقطة لأخرى... و عليه تعدّد الزوايا لها فلسفتها الجماليّة بمعنى أنّ زاوية التّصوير في كثير من الحالات تعطي صورة لها معنى خاصّ، تعبّر عن رؤية المخرج أو عن مضمون الموقف الدّرامي في الأحداث. فمثلا " إذا التقطنا منظرا من زاوية منخفضة لممثلين أو أشياء فتبدو المرئيات داخل الصّورة أكثر ضخامة من الحجم الطّبيعي مما يضفي عليهم معنى العظمة و الجبروت و القوّة " أمّا إذا كان العكس "تعطينا معنى الضّعف و الضّآلة"[1] .

ج-التّكـــويـــــن:

التّكوين بالنّسبة للمصوّر معناه وضع كلّ تفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متآلفة حيث تشكّل توازنا يشعر المتفرّج إزاءه بالرّاحة و الاستحسان و الميول. و لتحقيق هذا فإنّ التّكوين لا بدّ أن يتضمّن العناصر التّشكيلية [2] و هي:

[1] - أنظر محمد عادل المهدي، المرجع السابق، ص ص 50 51.
[2] - أنظر، محمد سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 40.

1-الشّكل و مراعاة الخطوط المكوّنة للأشكال.

2-التّوزيع المناسب للضّوء و الظّل و الألوان.

3-التّوزيع المتوازن للعناصر المرئيّة و الإيقاع.

و كلّ هذه العناصر تساهم في إحداث الأثر الدّرامي للمشهد، و تكوين غايات ثلاث هي جذب انتباه المشاهد للبرامج و التّحكم في مشاعره و خلق الإحساس الجمالي لديه.

بهذه الكيفية تنقضي الأيّام في تصوير اللّقطات المنصوص عليها في خطّة العمل. و هنا يقوم المخرج كما قلنا بالدّور الرّئيسي، فهو يستعيد كل العناصر التي ورد وصفها في التّقطيع الفنّي و يحاول بناء المشاهد[1]. و تتوقف النّتيجة النّهائية على شخصية المخرج نفسه على أن يكون الوقت و الوسائل المتاحة له في خدمة هذه الشّخصية و قد يساعده الفريق بالطّبع لكنّه هو الوحيد الذي يعرف بالضّبط الصّور و التّأثيرات التّي يريد الحصول عليها[2]. و هكذا فكل له مخرج أسلوبه الخاص. و تصوّر اللّقطات عادة من ثلاث إلى عشر مرّات[3]. و في القديم كانت تصل إلى أربعين مرّة.

فالأمر يتوقف على نوعيّة المادّة المستخدمة و الوقت المتوفّر و الممثّلين دون نسيان تشدّد المخرج فالإحتياط واجب في حالة تلف اللّقطة الأولى. و هذا العدد الهائل يحتاج بالطّبع إلى وجود معاون للمخرج يراقب عمليّة التّنفيذ بدقّة وسط جوّ الانفعال العام و يحرص على التّسلسل المنطقي

[1] - ميشيل وين، المرجع السابق، ص 295.

[2] - Voir kaddour m'hamsadji, op,cit, p 140

[3] - ميشيل وين، المرجع السابق، ص 297.

و يسمّى هذا بالسكريبت*. و هو الذّي يمنح الاطمئنان للمخرج للمضي نحو الخطوة الهامّة و هي المونتاج.

للإشارة لا يتمّ تصوير اللّقطات بنفس ترتيب عرضها في الفيلم و إنّما بترتيب ارتباطها بمكان معيّن، أي تصوير كل الأحداث التّي تدور في المكان الواحد – يتم تفريغها من السّيناريو- و تصوّر تبعا مع التّركيز الجيد للإضافات أو النّقصان للخدمات الفنيّة بصرف النّظر عن ترتيبها في البرنامج الدّرامي. و ذلك لربح الوقت خاصّة إذا كانت أطوار القصّة تدور في أماكن متعدّدة.

3. المونتاج (التّوليف)*:

بعد استكمال عمليّة التّصوير لأهم أطوار العمل الدّرامي من طرف المخرج و الطّاقم الفنّي تأتي مرحلة هي الأخرى حاسمة في البرنامج و أساسها فنّي محض و هي عمليّة المونتاج التّي تتمّ في استوديو خاص (غرفة المونتاج) بحضور كلّ من المخرج العماد الرئيسي و المونتير** و صاحب التّأثيرات الصّوتية و الموسيقيّة.

... ماهيّة المونتاج (الجمع و الوصل):

كثيرا ما يستعمل اصطلاح " مونتاج" بلا معنى... بحيث أصبح يحتاج إلى تعريف محدّد و كان المخرجون الرّوس -أيزنشتين و بودوفكين - الأوائل يستعملون هذا الاصطلاح للتّعبير عن " التّركيب الخلاّق" و مازال هذا الاصطلاح في فرنسا يعبّر عن مجرّد " وصل اللّقطات" حتّى الآن[1].

* السكريبت: و تسمى فتاة السّيناريو، أعطي للمساعد هذا الاسم بنسبة لمساعدة المخرج الأنجلوساكسونية (سكريبت جيرل) فهي متابعة في البلاتوه وخارجه تكتب تقارير عن مراحل التنفيذ من تسجيل كل أحداث اليوم من تأخير في التصوير أو مدى التقدم، و هدفها الرئيسي التتابع المنطقي للسّيناريو فتذكر المخرج ببعض تفاصيل السّيناريو التي قد تنسى في ظل الارتجال.

* توليف: على وزن تفعيل: نسبة إلى تأليف في العمل السّردي (الكتابة)، إذا كان العمل تلفزي أو سنمائي (صورة)، أي التأليف بالمقص.

** المونتير أو مدير المونتاج: هو صاحب الخصائص الفنية في غرفة المونتاج، بحيث يجمع اللقطات و يربطها و يدخل عليها المؤثرات، فاختصاصه الفني يجعله يصطفي أهم الصور المؤثرة ذات الأبعاد الجماليّة و خبرته يستفيد منها كثيرا المخرج.

[1]- هاني أبو عبد السلام، المرجع السابق، ص ص 122-123.

إلا أن اصطلاح " مشهد مونتاج كما هو مستعمل في الاستوديوهات الأمريكيّة –أمثال جريفيت – و البريطانيّة، يدل على معنى مقصود و محدّد: أنّه يعني مشهد تعبيري سريع لعدّة لقطات منفصلة، تتّصل ببعضها بطريقة المزج[1] . إذن المونتاج عمليّة فنّية و حرفيّة في آن واحد و هي تقوم " أساسا على عمليتي القطع و اللّصق، و تركيب اللّقطات و تنظيمها في السّياق الطّبيعي المطابق للسّيناريو أو التّقطيع الفنّي الذي وضعه المخرج"[2].

و هذه الصّيغة – هي التّي اتّبعها مختلف المخرجين الجزائريين في محطّات التّلفزة الذين صادفناهم و عملنا بجنبهم لفترة معيّنة (أمثال زكرياء الحاج إبراهيم، محمد حويدق، نور الدّين بن عمر) بالرّغم أنّ معظمهم في ذاته يعتبر مديرا للإخراج " مونتير" فذوقهم الفنّي المتميّز يكفيهم بأن يقوموا بهذه المهمّة دون عناء لتوفّر التّجربة لذلك، بالرغم أنّنا نشيد بدور المبدع الفنّي في عمليّة المونتاج "المونتير" على الأقل أخذ انطباعاته.

1.3 تتابـــع اللـــّقطات:

إنّ تسلّم المونتير لأهمّ اللّقطات المصوّرة، بمختلف حركتها و من زوايا متعدّدة ضروري للشّروع في عملية التّوليف بمشاركة المرشد الأوّل طبعا " المخرج". فمباشرة بعد تسلّم المادّة الخام يقوم بترتيب هذه اللّقطات في تتابع معيّن. " و يتلّخص عمله الفنّي كذلك في تحديد طول اللّقطات و تقطيعها و ترتيبها حسب التّسلسل المطلوب ثم يلصقها ببعضها البعض"[3] مستعينا بجهاز خاص داخل غرفة خاصة بذلك.

[1] - كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، تر: أحمد الحضري، الدار المصرية للنشر، مصر، 1964، ص 159.
[2]- Voir, chevassu, françois, le langage cinematographie, op, cit, p 50.
[3] - أنظر محمد سامي عطا الله، المرجع السابق، ص 116.

كما يحرص المونتير عادة و هو يقوم بقطع اللّقطات و تركيبها من جديد في تسلسلها على مراعاة عنصر الإيقاع العام للفيلم و المسلسل...، و في سبيل ذلك يقوم باختيار بعض اللّقطات و يميل إلى البطء، و لقطات أخرى يميل إلى السّرعة تبعا للمضمون النّفسي و العاطفي لكل مشهد على حدا. و من القواعد الأساسيّة في المونتاج أو تتابع اللّقطات القصيرة يعطي إيقاعا سريعا و تتابع اللّقطات الطّويلة يعطي إيقاعا بطيئا. و الجمع بينهما يعطي إيقاعا عاديّا. و هكذا " يتحكّم المونتير بالتّعاون مع المخرج في العمل لإضفاء الجماليّة الفنّية من خلال رفع درجات التّأثير و يزيد من القوى الدّراميّة في التّمثيليّة "[1].

أيضا يحضر حوار الممثّلين المسجّل في أشرطة صوتيّة مباشرة عند التّصوير ليمزج كل صوت مع الصّورة المناسبة التّي تقابله.

2.3 الميكساج:

"من المستحيل تسجيل كل أصوات البرنامج الدّرامي التّلفزيوني مع الصورة " [2] خاصّة الأفلام... لذا لجأ المخرجون و مهندسو الأصوات إلى التّسجيل المستقل للحوار (أثناء التّصوير) و للموسيقى و الضّوضاء و المؤثّرات الصّوتية... تجمع في نهاية الأمر هذه العناصر المختلفة على مجرى صوتي واحد في أثناء عمليّة إعادة التّسجيل عامّة تسمّى المزج (الميكساج).

إذن الميكساج هو إضافة أو زيادة. مؤثّرات صوتية و موسيقيّة التّي لا يمكن تسجيلها أثناء التّصوير للمشاهد الصّامتة لتعطي مزيدا من الواقعيّة و الدّلالة للمادّة المصوّرة و تتنوّع المؤثّرات

[1]- أنظر كاريل رايس، تر: أحمد الحضري، المرجع السابق، ص 161.
[2]- ميشيل وين، تر: حليم طوسون، المرجع السابق، ص 123.

الصّوتيّة التّي تستعمل للأداء الكثير من الأغراض التّي توسّع إطار الصورة[1]. كما يحدث في اللّقطات التّي توضّح المكان كالمقاهي أو الشّارع، إضافة إلى أصوات السّيارات. أو التّي تحدّد الوقت كاللّيل أو النّهار و التّي توجّه اهتمام المشاهد و عواطفه أو تساعده في توفير الجوّ النّفسي المطلوب.

أ- المؤثّرات الصّوتيّة:

هي شكل من أشكال الصّوت تلعب دورا كبيرا في إتمام فهم المتفرّج للصّورة التّي يراها على الشّاشة ... كما يمكن أن يعتمد عليها المخرج للإيحاء بمساحة أكبر حدود الشّاشة التّي يراها المتفرّج و ذلك لخلق حالة نفسيّة معيّنة، أو خلق الإحساس بوجود أماكن غير موجودة، أو لخلق الإحساس بالصّمت. يمكن استخدام المؤثّرات الصّوتية للإيحاء بأحداث خارج حدود الشّاشة. (كما للأصوات الغير مألوفة تلعب على شعور المتفرّج بالخوف من المجهول مثل صوت خطوات هادئة منتظمة في بيت مهجور...)، و المخرج الجيّد هو الذّي يستطيع التّعامل مع غريزة حبّ بقاء الإنسانيّة باستخدامه المؤثّرات الصّوتية في لقطة الذّاكرة أو المخاوف أو المشاعر... كلّها أهداف تصب في إحساسنا بأهميّة الفعل الدّرامي.

ب- الموسيقى* التّصويريّة:

إنّ الموسيقى لغة عالميّة تخاطب جميع الأجناس بلسان واحد و كونها مادّة علميّة تعتمد على الصّوت و مكوّناتها، و هي فن لما تتركه من أثر جمالي في شخصيّة الإنسان حيث تعتبر لغة

---

[1] - محمد معوض، المرجع السابق، ص 93.

*الموسيقى: لغة: لفظ يوناني أخذ أحد الإغريق الذين كانوا يقدسون الفنون الجميلة، و يسمّون كل ما له اتصال بفن (موسيقى). و كلمة موسيقى كانت تدل عند الروم القدماء على معنى أوسع مما اصطلح عليه المحدثون بدليل أن المعبودات عندهم. حيث أطلقوا على شكل كل واحدة منها كلمة "موسا" MOSSA بعد أن اشتقوها من كلمة موستيه MOSTHE فأخذوها و زاد عليها ألفا فصارت موسا معناها الملهمة. و انفرد فن الغناء باستعمال كلمة "موسيقى" و هو اسم المعبودة "موسا" ثم تسرّبت الكلمة إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس.
و إصطلاحا: هي علم و فن، فعلم الموسيقى قد علمنا كيف نسمع تماما كما يعلمنا كيف ننظر في خفايا الأساليب غير المألوفة. و لقد أصبحت الموسيقى تجربة جميلة أشد تركيزا بفضل تفهمنا لها . و الذي يتنهي عند الإستجابة العاطفية المستعبدة. لذا الموسيقى فن يستجيب لها العقل بالإضافة إلى الحواس.

تعبيريّة ذات تعبير اجتماعي هام[1]. كما أنّها كانت موضع اهتمام الفلسفة و التّأمّل في المعنى الباطني للحياة الإنسانيّة. و من الموسيقى انبثق الغناء حيث امتزجت بالصوت فأعطته ألوانا متميّزة من الطّبوع. و كم هي في الجزائر و تنوعت مواضيعها و أنماطها. منها ما هو شعبي يتغنى فيه عن الحياة اليوميّة و آلاته مميّزة، منه الدّخيل "الراي" لون جزائري محض يتعنّى فيه عن المشاكل اليوميّة و حياة الشّباب خاصّة العاطفيّة ... و تنوّع الحدود الجغرافيّة أعطى ميزة أخرى فظهرت طبوع قبائليّة و أخرى صحراويّة و شاويّة...من هذا المنطق استخدمها المخرجون لسد فترات الصمت غير المعبرة أو لأغراض حسّية تسمو بوجدان المشاهد.

لكي تكون الموسيقى ذات قيمة فنيّة جماليّة في البرامج الدّراميّة، ينبغي اشتغال البرنامج بعامل صوتي لما للموسيقى من تأثير على السّمع... فعادة ما تستعمل كخلفيّة للحوار أو المؤثّرات الصّوتيّة.

تتعدّد الألحان داخل البرنامج الدّرامي، فإذا كان خاصّا بالبطل يؤلّف هذا اللّحن خصّيصا للتّعريف بشخصيّة معيّنة، فحدوث الربط بين اللّحن و الشّخصية يمكن أن يعزف في أي وقت و في أي مكان لإثارة ذكرى الشّخصيّة.

هناك لحن خاص بالمكان، إنّ الألحان الخاصّة بالمكان تساعد في توجيه المتفرّج و إثارة مشاعره لأحداث مرّت مرتبطة بمكان معين. فمثلا تصوير أماكن معمارية إسلاميّة لها لحنها الخاصّ كذلك مشي الممثل في الصّحراء عزف خاص...

[1] - عبد الحميد مشعل، موسيقى الغناء العربي، دار الفكر، طرابلس، ليبيا، بد ط، بدت، ص 27.

للإثارة هنا نتكلّم عن الموسيقى التّي تمزج مع الصّورة دون اللّحن، لأنّ اللّحن و ظهور المغني فهي بالكامل أداء تمثيلي مثل الكليبات أو الاحتفال داخل القاعات ...

هكذا يؤدي التّوظيف الدّرامي للموسيقى التّصويرية لاسترجاع الرّوح التّي سبق إظهارها على الشّاشة بالصّوت، حيث تربط الجملة الموسيقيّة المتكررة في ذهن المتفرج مشاهدين متباعدين. مما يضيف إلى بناء البرامج وحدة درامية[1]. فهكذا الموسيقى لغة فنّية تضيف معاني و دلالات و أبعادا جماليّة لجميع أشكال الفنون الأخرى في التّمثيليّة.

أخيرا إنّ استعمال الميكساج الهدف منه خلق جماليّة التّزامن بين الصّوت و الصّورة* محققا التّوافق أو العكس في حالة اللاتزامن كأن تظهر لقطة لممثل و في نفس الوقت نسمع صوتا خارجيّا معزولا رمزيّا، يوحي بشيء دون أن يظهر لنا المشهد الخاص بالصّوت فهكذا يعيد الميكساج جماليّة الفن و فضاء التّعبير عند المتلقي.

خلاصة الكلام أنّ المايسترو – المخرج- هو الوحيد الذي يملك القدرة على بلوغ أبعد آفاق الخيال[2]. و قادر على إبراز عوالم سحريّة جذّابة إلى الوجود[3]. فخطواته كفيلة بذلك. هو صاحب دراسة النّص و اختيار الشّخصيات و تقسيمها – كما سبق ذكره- إلى شخصيات ثانوية و أخرى رئيسيّة... و يحدّد اللّوازم الفنّية التّي تخدم العمل... و اللّوازم المادّية كالأكل و اختيار

[1] - نبيل راغب، النقد الفني، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1 ، 1996، ص 202.

* تزامن الصوت و الصورة(التطابق): أي ضبط شريط الصوت مع الصورة أثناء المونتاج لكي نستطيع عندما نرى شخصا يتكلم أمامنا في الصورة أن تكون الكلمات متطابقة مع حركة شفتيه أثناء الكلام. و العكس في اللاتزامن من صوت غير الممثل أو المتكلم.

[2] - نبيل راغب، المرجع السابق، ص 188.

[3] - نبيل راغب، المرجع نفسه، ص 191.

المكان المناسب و تحديد المواعيد و الثّمن الذّي يقدّمه للممثّلين... بعدها يقسم السّيناريو إلى فصول و مشاهد و لقطات ليشرع في التّصوير.

تبدأ عملية التّصوير بحضور السكريبت و كاتب السّيناريو مع المخرج، وفي كل يوم يقدم ملخصا من إنجازات العمل فيه أهمّ الملاحظات كي تراجع. و عند انتهاء عمليّة التّصوير يتوجّه المخرج إلى غرفة المونتاج لإجراء عمليّة التركيب من طرف المونتير فبعد تركيب اللّقطات تتمّ عمليّة المزج فتضاف المؤثّرات الصّوتية غير المسجّلة و الموسيقى المناسبة لسدّ الفراغ و تنمية الفعل الدّرامي لشد انتباه المشاهد. و هذه آخر خطوة قبل مشاهدة العرض من طرف المجموعة في البداية لتصحيح بعض الأخطاء قبل تقديمه على الشّاشة الصّغيرة... طبعا إنّها أهم مبادئ الإخراج الدّرامي في التّلفزة الجزائريّة التّي لمسناها عند معظم المخرجين الذّين احتككنا بهم. و يبقى الاختلاف في كيفية استخدام الذّوق الفنّي و الحاسّة المبدعة بينهم ليؤثّروا في جماهيرهم و يشدّوا انتباههم.

و رغم الإمكانيات البسيطة التي تمنح للمخرجين في التّلفزة الجزائريّة مقارنة بالدّول الرائدة في الدّراما- العربية على وجه الخصوص المغرب و سوريا و مصر إلا أنّهم يقدّمون أكثر مما يتلقّون. فيبقى هدفهم السّمو بالفّن للعنان. علما أنّ أبسط تقنيات الخدع السّينمائية* و استعمال الماكيتات** الصّغيرة تخلو من استوديوهات اليتيمة.

الخدع السنمائة الخدعة ليست وليدةحاجة التّخيل فحسب، فهي كذلك وليدة الحاجة إلى حل مشاكل تقنية بعينها. بهذا وجدت الخدع لتعطي للمخرج إنطباعا حادا تتطلب في الواقع براعة عظيمة و تشمل سلسلة من الخدع الصّامتة أو البصرية التي لا تقنية لها بالمعنى الحصري. مثال ممثل يسبق من أعلى قمة جبلية دون أن يحدث له أيّ شيىء فهو معلق بحبال شفّافة لا تظهر...

** الماكيتات تستعمل لتكملة الدّيكور الحقيقي فهي نماذج مصغرة لمدينة أو قرية تبنى داخل الأستوديو و تأخذ لقطة مقرّبة لها من الكاميرا مع السّرعة.

الجانب التطبيقي:التحليل الفنّي الدرامي

(لفيلم اشكون أنا؟ هو...)

الفصل الأول: تحليل سيناريو فيلم شكون أنا؟ هو ...

الفصل الثاني: الرؤية الإخراجية لفيلم شكون أنا؟ هو ...

الفصل الأول: تحليل سيناريو فيلم شكون أنا؟ هو ...

كل تلك المراحل التي قدّمناها هي اللّبنة الأساسية لقوام أيّ عمل فنّي درامي مقدّم في التّلفزة الجزائريّة، أردنا من خلالها الوقوف عند أهم المحطّات الواجب توفّرها للخلاص لحرفية فنّية تبهر الجمهور عوض عمل فقط، أو محاولة الإجابة عن تساؤلات الجمهور التّواق لمعرفة حقيقة الفن الدّرامي. بهذا يمكن للمشاهد الكريم الوقوف عند الدّراما الجزائريّة بين الواقعيّة و المسابقة الفنّيّة لاختيار أحسن الأعمال رغم الشّح الفنّي الذي يعاني منه بلدنا في الإنتاج الدّرامي.

بالرّغم من هذا هناك لبس، لكي تتّضح الصورة أريد تطبيق كلّ الأسس السّابقة على نوع درامي بتحليل فنّي أراعي فيه الخطوات السّالفة الذكر تفرضها منهجيّة البحث المتّبعة. فوقع اختياري على فيلم عنوانه شكون أنا؟ هو...للكاتب و المخرج زكرياء قدور إبراهيم(أنظر الشكل 01)، ذو طابع ميليودرامي يخاطب فيه عواطف شعوب الأمّة العربيّة الإسلامية قصد تحذيرهم من كيد الغرب المتذرّع بمفهوم العولمة، كما سنرى في التّحليل، للإشارة الفيلم مقتبس من مسرحية للأستاذ عمّار يزلي* الموسومة تحت عنوان (أنا شكون هو؟!).

إنّ hقتباس السيناريو من رواية أو كتاب أو مسرحية أو مقالة هو شبه ما يكون بكتابة سيناريو أصلي. أن تقتبس معناه أن تترجم وسطا إلى وسط آخر أي حذف ما هو مناسب و ملائم عن طريق التغيير أو التّعديل[1]، و بتوضيح أكثر إنّ مسرحية (أنا شكون هو؟!) تروى بالكلمات و تصف الأفكار و المشاعر و الأحداث في الحوار لتقدّم على خشبة المسرح في المساحة المحدودة. لكن

* عمار يزلي : أستاذ التعليم العالي بجامعة وهران قسم العلوم الاجتماعية من مواليد بلدية عين فتاح بولاية تلمسان.

1 - سيد فيلد، المرجع السابق، ص 159.

السيناريو أنا شكون؟ هو... يتعامل مع الخارجيات و التّفاصيل و أمكنة متعدّدة بوصف مصوّر يوضع ضمن سياق في البناء الدّرامي.

الكاتب في هذه الحالة هو زكرياء قدور في آن واحد هو المخرج دون نكران إستعانته بكاتب المسرحية في الحوار. و عليه سأسلّط التحليل الفنّي على الفيلم لتوضيح دسائس الحرفية الفنية الدّرامية و بداية أكتب نص السيناريو لتسهيل المهمة.

سِيناريُو فِيلْم شْكُونْ أنَا؟ هُوَ...

الفصل الأول

المشهد01: الصَوْمَعَة

الرَاوِي: نْهَارْ مَبْرُوكْ هَذَا... أنَا هَذَا مْقَامِي... مْقَامِي الفُوقْ فَالعْلَالِي... مِنْ هَذَا أنْشُوفْ نْبْصَرْ... العَجَبْ نْشُوفَهْ... هَا هُوَ اللَبَانْ فْتَحْ دُكَانَهْ... وَ السْفَانْجِي بَكَّرْ...

الخَبَازْ يْخَرَجْ الخُبْزْ مِنْ الفَرَانْ سْخُونْ، شَمْ رِيحَهْ تْحَرَكْ الشَهِيَة...

العْجُوزْ فَاطْمَة رَايْحَة تْزُورْ... مَبْرُوكْ مْبَكَرْ يْحْطَبْ مْتْحَزَمْ الحْبَلْ الشَفْرَةْ وَ المْلْزَمْ...

الرَاعِي خَرَجْ الشْيَاهْ... هَا هُمَا الشَوَالَا رَايْحِينْ يْحَصْدُوا بِالشَبْكَة وَ المْنْجَلْ... عَمِّي مَرْزُوقْ يَسْتَرْزَقْ فِي حَقْلْ الزَيْتُونْ... يَسْقِيهْ قْبَلْ طَلُوعْ الشَمْسْ بَاشْ يْكْثَرْ الزَيْتْ وَ الزَيْتُونْ...

البُخَارِي الحَدَادْ... البُخَارِي النَيَّاطِي وْلْدْ السَامْرِي... رَاهْ رَايْحْ جَايْ، بَايْنْ عْلِيهْ غَضْبَانْ، البُخَارِي يْسْتَنَ فَالمِيرْ لِي مَزَالْ رَاقْدْ...هَذِي قَرْيْتنَا وَ هَذَا حَالْهَا وَ هذُو نَاسْهَا... جَاوْ مِنْ هَاكْ وْ هَاكْ وَ اسْتَقَرُوا وَ سْكْنُوهَا... المْوْضَعْ عْجَبْهُمْ، دَافِي... دَارْقْ بَيْنْ الجْبَالْ وَ البَحَرْ لْزْرَقْ، الغَابَةْ تْمْدْ هْوَاهَا الصَافِي...

عْيُونْ تْنْبَعْ... مَاهَا عَذْبْ... حْلُو... كِيمَا نَاسْهَا حْلُوينْ... اللِي تْلَمُوا فِيهَا مْنْ هَاكْ وَ هَاكْ... كَايْنْ لِي جَايْ مِنْ اليَمَنْ وَ كَايْنْ الهْلَايْلِي مِنْ الجَزِيرَةْ... كَايْنْ الشَامِي وَ البَغْدَادِي وَ البَاقِي مِنْ الأَنْدَلُسْ... بْطُونْ مْتْفَرْقَةْ قْبَايْلْ وَ دْوَاوِيرْ وَ عْرَاشْ مْخْلْطَةْ... هَذَا عَمِّي السَوْدَانِي الحَفَّارْ هَازْ البَالَةْ وَ الفَاسْ كَاشْ مَخْلُوقْ لْقَا مُولَاهْ... اللَّهْ يْرْحَمْ مَنْ مَاتْ وْ رَبِّي رَاضِي عْلِيهْ...

هَذِي لَالَة بَدْرَة القَابْلَة خَارْجَة فْرْحَانَة هْرُوْلْ، كَاشْ مَزْيُودْ جْدِيدْ هَلَّلْ...

هَذَا رَايْحْ وَ هَذَا جَايْ... لَرْضْ تْبْلَعْ وَ البْطُونْ تْدْفَعْ... هَذِي حُومْتْنَا وَ هَذِي حْوَالْهَا الكُلْ فِي حَرَكَة وَ نَشَاطْ، كِي الرِّيحَى جَرَّارَة الدُّوْرْ كِي العَرَبَة، عَرَبَة الدُّورْ

سُبْحَانْ اللهْ وَ القُرْآنْ عَرْبِي، عَرَّبْنَا وَ جْمَعْ شَمْلَنَا...- بَلْدَة طِيبَة وَ رَبْ كَرِيمْ... هَا هِيَ الشَّمْسْ طَلْعَتْ... القَلَّالْ حْمَى... يَا طَبَّالْ طَبَّلْ...

المَدَاحْ: كَانْ يَا مَكَانْ... يَا جْمَاعَة السُّنَّة وَ القُرْآنْ... رَجُلْ يْقُولُوا لَهْ أَشْعَبْ بْنْ شُعَيْبْ وَلَّدْ بُو شْعْبَة يْسَمُّوهْ بْغِيتَالْ... وَ النَّكْوَة جِيمِي!!

مشهد 02: السُوق (النَاحِيَة الأُولى)

المَدَاح: Jimmy Britel ... !! أُمَّهْ يْقُولُوا اسْمْهَا... Adam Molker !!...

وَ بُوهْ..Michey Britel !! كَانْ هَاجْرْ يْقْرَا وْجَا لِلْقَرْيَة مُعَيَّنْ مُعَلِّمْ فِي المَدْرَسَة.

المَدَاح: خَمْسِينْ أَلْفْ وَ إِلَا مَنْكَمَّلْشْ الحْكَايَة!!... قَاعْ قْتَلْكُمْ الزَّلْطْ... وَ صُنْدُوقْ النَّقْدْ... عَنْدَكْ الدِّينَارْ رَاحْ طَاحْ... أَرْفَدْ...!! مَا عَنْدَكْشْ خَمْسِينْ أَلْفْ...؟! خَمْسَة آلَافْ... هَيَّا... خَمْسْ مْيَة... الكُورْ رَاهْ طَاحْ.. هَيَّا... عَلَى رَبِّي وَ النِّيَّة...

المَدَاحْ: رَجَّعْ الدِينَارْ يَا بْسِيبْسَة المَهْبُولْ... غِي اللِّي نَصَوَّرَهْ تْدِيهْ...

بْسِيبَسَة: هَزِينْهَا بْلَادْ الرَّاحَة وَ المَاكْلَة وَ الرُّقَادْ

مشهد 03: قرب المدرسة و الجامع

سِي مَحْمُودْ: (يُحَدِثْ نَفْسُه) الْخَلْقْ مْشَابَه سُبْحَانْ اللهْ أَدْقُولْ... خُويَ... يْشْبَهْ خُويَ الشَهِيدْ فِي الدَمْ... سُبْحَانْ اللهْ الخَلْقْ مْشَابْهْ...

شِيخْ البَلَدِيَة: مَرْحَبَا بِكْ... يَا... (كِي يْسَمُوهْ بَعْدَةْ؟! أَشْعَبْ وَ لَا شُعَيْبْ؟!)

قَدُورْ رِشْطَرْ: أَلَاّ !!، يْسَمُوهْ Jimmy Britel ...!! يَا سِي طْرِيطَرْ...

شِيخْ البَلَدِيَة: (بالفرنسية) Soyez le bien venu monsieur Jimmy Britel

مرزوق مسنير: ... مَرْحَبَا بِكْ السِي جِيمِي... الدَارْ دَارَكْ... وَ الجَامْعْ أَنَاعَكْ... أَوْلَادْنَا أَمَانَةْ عَنْدَكْ...

مَبروك: عَلَمْهُمْ القُرْعَانْ وَ السُنَةْ... وَ الشَرْعْ المحْمَدِي... وَ مَا تْخَصَكْ مْنْ عَنْدْنَا حَتَى حَاجَةْ إِنْ شَاءْ اللهْ!!

المخيسي سرسور: بْصَحْ أَنَا مَانِيشْ فَاهَمْ... يْقَرِيهُمْ القُرْعَانْ... وَ لَاّ الإِنْجِيلْ...؟! ... وَ بِالعَرْبِيَةْ وَ لَاّ بِالقَاوْرِيَةْ؟ ... وَ الإِمَامْ هَذَا قَاوْرِي وَ لَّا عَرْبِي؟! ... يَا سِي طْرِيطَرْ يَا سِيدْ المِيرْ؟... فَهَمْنَا

المِيرْ: السِي جِيمِي...Bilangue !!

قَدُور: أَلَاّ؟ Trilingue !! العَرْبِيَةْ وَ الفَرْنْسِيَةْ وَ الأَمَازِيغِيَةْ !! أَوْ يْعَرَفْ شْوِيَةْ الإِنْجْلِيزِيَةْ !! كَانْ يْقَرَا تْبَارَكْ اللهْ وَ تَعَيَنْ عَنْدْنَا فِي القَرْيَةْ

مرزوق مسنير: أَوْلَادْنَا يْخَصْهُمْ التَرْبِيَةْ... أَعْطِي لْوَالْدِيهُمْ اللَكُوطْ... الصَوْطْ... وَ الرَكْلَةْ بِالبُوطْ !! أَرَاهْ دَعْوَتْهُمْ غِيرْ اللَعْبْ فِي الزَوَابِي...

أَشْعَبْ: بِسْمِ اللهِ وَالصَّلَاةُ وَ السَّلَامُ عَلَى رَسُولِ اللهِ ... أَمَّا بَعْدْ: أَنَا اسْمِي كَمَا تْعَرْفُوا كُلْكُمْ Jimmy Britel... وَ النَّاسْ سَمَحْهُمْ اللهْ يْلْغَاوْ لِي أَشْعَبْ وُلْدْ بُوشْعْبَةْ اهَهْهْهْ بُوشْعْبَةْ... عَلَى خَاطَرْشْ كِي كُنْتْ صْغِيرْ كُنْتْ نْضَحَّكْ النَّاسْ... البَعْضْ مِنْهُمْ كَانْ يْضْحَكْ مِنِي وَ البَعْضْ كَانْ يْضْحَكْ مَعَايَا... وْ بْزَافْ مِنْهُمْ اللِّي كَانُوا يْضَحْكُوا عِلِيَّ... كُنْتْ الوَحِيدْ اللِّي نْقُولْ الحَقّْ... وَ مَانْكْذَبْشْ... وَ كُنْتْ نْحَبْ القْرَايَةْ وَ العِلْمْ...!! هْجَرْتْ مِنْ القَرْيَةْ لِطَلَبْ العِلْمْ وَ رَانِي رْجَعْتْ بَاشْ نْعَلَّمْ وْلَادْ بْلَادِي

المير: أَحْنَا كَذَلِكْ نْحَبُوا العُلَمَاءْ... وَ أَنْتَ جِيتْ مَادَابِينَا تْعَاوْنَا... وَ حْنَا عَلَى كُلّْ حَالْ نْعَاوْنُوكْ

المخيسي: تْعَاوَنَهْ فِي الفُوطْ تْعْطِيهْ صَوْتَكْ

أشعب: نْعْطِيهْ صَوْتِي... صَوْتْ شُعَيْبْ...!

مبروك قريط: يْقْصَدْ... أَعْطِهُمْ السَّوْطْ ... السَّوْطْ...!! الذْرَارِي أَنْتَاعْنَا رَاهُمْ قْبَاحْ...!! جِيلْ وَاعْرْ... مَا يْحْبْشْ القْرَايَةْ... دَعْوَتَهْ اللَّعْبْ... غِيرْ اللَّعْبْ... وَوَاشْ مِنْ لَعْبْ؟! الكَارِيكُو وَ البَاتْ ارْولَاتْ patte à roulette

المير: سَنَأْخُذْ إِجْرَاءَاتْ صَارِمَةْ... رَايْحِينْ نْظْفُوا القَرْيَةْ مِنْ الوْسَخْ وَ الزْوَابِي وَ نْطْلُوا عْلِيكُمْ القَطْرَانْ... آهْ... نْدِيرُوا القُودْرُونْ.. لِلطْرُقْ... وَ نَدْخْلُوا المَاءْ وَ الضَّيْ وَ أَوْلَادْنَا يَقْرَاوْ نْشَاءْ اللهْ... مَا تْبْقَا دَالَةْ وَ لَا بْطَالَةْ رَاهْ هْنَا اشْعَيْبْ...أَعْيِ السِّي جِيمِي...يْقَرِّي وَ يْعَلَّمْ وْيْرَبِّي...

مبروك: تْكَلَّمْ لْهُمْ عَلَى النَّقْلْ... تْكَلَّمْ...

المِيرْ: وَ النَّقْلْ... اللِّي بْغَا يْنْقْلْ يْنْقْلْ... مَا عْلِيهْشْ... قَاعْ طْلَعْنَا بِالنَّقِيلْ!!

قَدُّور رِشْطَرْ: جِيمِي بْرِيتَلْ، كِي يْجِيكْ الرَايِّسْ أَنْتَاعْ المَارِيكَانْ السَّابِقْ... جِيمِي كَارْتَرْ؟! عَنْدَكْ دَخْلَةْ مْعَاهْ؟

المشهد 04: السُوقُ (النَاحِيَةُ الثَانِيَة)

الحَلاَّقْ: مَاسْمَعْتُوشْ لْخْبَرْ؟... جَابُونَّا مُتَعَاوِنْ أَجْنَبِي... coopérant technique en ... religion !!

القَهْوَاجِي: أَجْنَبِي.. قَاوْرِي..بَاشْ يْقَرِّينَا أَوْلاَدْنَا الدِّينْ وَ القُرْآنْ... !! وَ اللهْ غِيرْ حْلُوَى هَذِي؟ أَسْمَعُو أَسْمَعُو كِيفَاشْ الطَلَبَةْ رَايْحِينْ ايُولِيوْ يْقْرَاوْ القُرْعَانْ..

المُشْتَرِي: ... وَاحَدْ يْسَمُوهْ بِيرْ دِي فُوقُو... جَا لِلْقَرْيَةْ.

الخَضَارْ: Père de Faucault، وَاشْ مْنْ بِيرْ دِي فُوقُوا..!! بَرْكَةْ مَا تْكَسَّرْ فِي اللُّغَةْ !

القَهْوَاجِي: اللُّغَةْ انْتَاعْ أُمُّكْ الحَاجَةْ فَاطْمَةْ بْنْتْ العَرْبِي؟! وَاشْ دَخْلَكْ؟! أَنَا نْدَقْدَقْ الفْرَنْسَوِيَةْ!

الخَضَارْ: هَاهَا هَاهَا!! يْدَقْدَقْ الفْرَنْسَوِيَةْ؟!..

القهواجي: وَاهْ نْدَقْدَقْهَا... كِما دَقْدَقُوا هُمَا العَرْبِيَةْ!!

الحَلاقْ: هَيا بَرْكَانَا مْنْ الصِرَاعْ اللُّغَوِي...: الرَّاعِي وَ الخَمَّاسْ مْدَابْزِينْ عَلَى لِسَانْ النَّاسْ !!

المشهد 05: المَدْرَسَةُ القُرْآنِيَة

جيمي: (قُلْ يَا أَيُّهَا الكَافِرُونْ لاَ أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ...)

تلميذ: سَيْدِي سَيِّدِي..

تلميذ 2: قولّ Monsieur jimmy ..

المعلم: وَاشْ بْغِيتْ؟؟ ..رُوحْ...

المشهد 06: المسجد

المؤذن: الفْقِيهْ مَاهُوشْ هْنَا .. صَلّى بِنَا سِي جِيمِي.. (قِيَامُ الصَلاَةِ)..

جيمي: اللهُ أَكْبَرْ...

المشهد 07: عند اللبان

اللبان: هَاكْ شْوَيَةْ لْبَنْ... الخُبْزْ حَامِي وَ الزّبْدَةْ.. رُوحْ رُوحْ..

مْسِيْيَسَةْ: مِزْيِنْهَا بْلاَدْ الرّاَحَةْ وَ المَاكْلَةْ وَ الرّقَادْ...

اللّبَانْ: رُوحْ رُوحْ.. بَرْكَةْ مِنْ البُولِيتِيكْ..

اللّبَانْ: وَاشْ كُنْتْ تْحَبْ تْقُولْ يَا لْبُخَارِي؟!

البخاري: الطَالْبْ الجَدِيدْ اللّي جَابُوهْ يْقَرِي لْوْلاَدْ القُرْآنْ فِي الجَامْعْ.. مَا عْلاَبَالْكُمْشْ بِلّي مُشْ مُسْلِمْ؟!

الجميع: وَاشْ رَاكْ تْقُولْ؟!

مبروك: الإِمَامْ مُشْ مُسْلِمْ!

مرزوق: هَيْءْ هَيْءْ... مُشْ مُسْلِمْ!! مَالَكْ مُشْ البُخَارِي!

البخاري: مَتْدَخْلِنِيشْ فِي الكَلاَمْ.. خَلِي عْلِيكْ البُخَارِي بْعِيدْ.. رَانَا عَلَى الإِمَامْ الجَدِيدْ.. مُشْ مُسْلِمْ!

اللَّبَانْ: وَاشْ هَذَا الْكَلَامْ اللِّي رَاكْ تْقُولْ فِيهْ يَا لْبُخَارِي؟! ..البُخَارِي مُشْ مُسْلِمْ؟!!.. آهْ الإِمَامْ مُشْ مُسْلِمْ!.. وْشْكُونْ قَالَّكْ يَا الإِمَامْ البُخَارِي بْلِّي الإِمَامْ مُشْ مُسْلِمْ؟!

قَدُّورْ: حَبْسُوا نْتْفَاهْمُوا مْلِيحْ أَنْتَ مْنِينْ.. عْرَفْتْ هَذَا الكَلَامْ..؟! هَذَا الْكَلَامْ رَاهْ صْعِيبْ.. وْ مُولَاهْ رَاهَا حَالْتُو صْعِيبَةْ إِذَا وَجْدُوهْ يْكْذَبْ وَ يْقَطَّعْ فِي النَّاسْ.. سِيَمَا فِي الدِّينْ..

اللَّبَانْ: يَا دِينِي.. وَاشْ رَاهْ يْقُولْ البُخَارِي..! رَاهْ كَفَّرْ الإِمَامْ! .. آ البُخَارِي..!! اللِّي سَمَاكْ البُخَارِي هُوَ اللِّي مُشْ مُسْلِمْ!

قَدُّورْ: بغِيتْ تْدَخْلْنَا فِي صِرَاعْ عَلَى الدِّينْ..؟! يْرْحَمْ بُوكْ مَاهْدَرْشْ مْعَايَا.. خِيرْ مَرَانَا نَصَبَّحُوا فِي صِرَاعْ مُسَلَّحْ!

اللَّبَانْ: فْهَمْنَا وَاشْ كَايْنْ وَ بْلَا حْسْ عْلِينَا.. حْكِينَا هَذَا الحْكَايَةْ انْتَاعْ البُخَارِي.. حْكِينَا هَذَا الحْكَايَةْ انْتَاعْ البُخَارِي.. و الإِمَامْ اللِي مُشْ مُسْلِمْ..!! خَلِينَا نْفَهْمُوا غِيرْ بِالعْقَلْ.. أَنَا مَنْظُنْشْ البُخَارِي يْقُولْ هَذَا الكَلَامْ غِير هَكْذَكْ فِي الرِيحْ!!

مَرْزُوقْ: مُشْ هَذِهِ هِيَ المَرَّةْ الأُولَى اللِّي يْرْوِينَا فِيهَا البُخَارِي رِوَايَةْ..!! تْعَقْلُوا عَلَى حِكَايَةْ المُعَلِّمْ الأَوَّلْ انْتَاعْ المَدْرَسَةْ.. السِّي مُوشِي.. اللِّي قَالْنَا عْلِيهْ: أَصْلُهْ يْهُودِي

مَبْرُوكْ: وَاهْ! وَ اللهْ يَا سِي قَدُورْ رِشْطَرْ غِيرْ هُوَ اللِّي جَابْ الخْبَرْ الأَوَّلْ: مَعَلِّمْ يَهُودِي.. يْقْرِي الفْرَانْسِيسْ فِي المَدْرَسَةْ!! يْسَمُّوهْ السِّي مُوشِي.. وْ هُوَ اسْمُو السِّي الزَمُوشِي..

قَدُّورْ رِشْطَرْ: وَ اللهْ غِيرْ بْصَحْ.. كَانْ يْهُودِي وَسْلَمْ..! هَذَا وَاشْ يَا سِي بْرْبُلَةْ اللَّبَانْ؟

اللّبَانْ: هَيا وَاحْدْ كَانْ يْهُودِي وْسلَمْ .. وْ وَاحْدْ كَانْ مُسْلِمْ وَ كْفَرْ هَيا بَرْكَةْ مِنْ الدعَايَاتْ.. البَقْرَةْ نْشفَتْ مَا بْقَى حْلِيبْ مَا بْقَى لَبْنْ مَا بْقَاتْ زْبدَةْ اسْمَحولِي رَانِي غَادِي نْغلَقْ الْحْوِينِيتَةْ خِيرْ مَا يبلْعُوهَا السّادَاتْ... الحِيطَانْ عَنْدْهُمْ وَذْنِينْ.. بَاغِي دَخْلُونَا فِي البُولِيتِيكْ.

المشهد 08: السوق (الناحية الثالثة)

مبروك: يَا جْمَاعَةْ يَا سِّي قَدُورْ رِشْطَرْ وَ يَا سِي مْرْزُوقْ مْسْنِيرْ وَ سِي مَبْرُوكْ قْرِيطْ.. يرْحَمْ اللِّي مَازَالُوا لْكُمْ حَيِّينْ.. وَ مَا اللِّي مَاتُوا هْنَاوْ مِنْكُمْ خَلّْونَا مْنْ كَانْ صَارْ.. بَاغِّينْ نَعرْفُوا وَاشْ رَاهْ يْصْرَا اليُومْ

قَدُورْ: مَا فِيهَا وَالُوا: البُخَارِي يْغيرّ مِنْ اللِّي قَارِي وَ شْبَابْ.. وَ خَايفْ لَا يْدُولَهْ.. رَاكْ عَلَى بَالكُمْ عَينِّيهْ وِينْ رَاهُمْ يْدُورُوا؟!

مَرْزُوقْ: حُورِيَةْ العْفِيفَةْ، الطَاهْرَةْ، اللّبَاسْ اخْضَرْ وَ الْوَجْهْ حْلِيبْ وَ الْخْزَامْ لْحْمَرْ.. مْزِينْهَا حُورِيَةْ، بِنْتْ الفْقِيهْ السِّي مَحْمُودْ.. عَلَى خَاطَرْشْ عْلَاهْ؟

مَبْرُوكْ: .. تْسْكُنْ قُدَّامْ الجَامْعْ وَ قُدَّامْ المَدْرَسَةْ.. وَ تْجِي تْسْقِي المَاءْ مِنْ الجَامْعْ وَ بَعْضْ المَرَّاتْ مِنْ المَدْرَسَةْ! (يْغَنِي: .. وَ المَاءْ يْجْرِي قُدَامِي.. صَافِي مْثْل البْلَارْ، وَ أَنَا ضَيَّعْتْ أَيَامِي،،) وَ الآنْ بْعْدَى رَاهِي تْهَوَّدْ لِلْعَيْنْ تْسْقِي...

قَدُور: وَ البُخَارِي: .. عَينِّيهْ يْزَغْدُوا.. وَ قْلْبَهْ حْقُودِي.. وَ الغِيرَةْ الصْفْرَاءْ !!

المشهد 09: بستان القرية

المعلم: هَاتْ القْلَةْ نْسْقِيلْكُمْ هَاتْ..

حورية: لاَ نَسقِي حَتَّى يَصْدُرَ الرُّعَاةُ.

المعلم: غَادِ يَطوَّلْ وَ تْبقَاوْ مُدَّةْ فِي الإِنْتِظَارْ.

حُورَيَة: يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا غُضُّوا أَبْصَارَكُمْ

المعلم: (ملتفتا) أَنَا حَبِيتْ نْسَاعْدْكُمْ فَقَطْ

حورية: إِنْ اتَقَيْتْنَ فَلاَ تَخْضَعْنَ بِالقَوْلِ فَيَطْمَعَ الذِي فِي قَلْبِهِ مَرَضْ وَ قُلْنَ قَوْلاَ مَعْرُوفَا...

الأخت الصَغيرَة: هَذَا الْمَعَلِمْ انْتَاعْنَا اللِّي يْقَرِينَا جَا جْدِيدْ فِي القَرْيَةْ حَافْظْ القُرْآنْ.

حورية: حَاشَا لِلهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِنْ سُوءْ.

المعلم: اَلْحَمْدُ لِلهِ... سُبْحَانَ اللهْ... رَانِي مْتَعَجَّبْ مِنْ هَاذِي الأَخْلاَقْ الحَسَنَةْ

حورية: أَنْتَ اليَوْمْ لَدَيْنَا مَكِينْ أَمِينْ.

الأُخْتْ: هَاهُمَّ الرْعْيَانْ رَاحُوا هَيَّا نْسقُوا...

حورية: إِنَّ خَيْرَ مَنْ اسْتَأْجَرْتَ القَوِيُّ الأَمِينْ.

المعلم: مَا أَنَا يَا حَسْنَاءُ بِالمُعْتَدِي... أُرِيدُ فَقَطْ إِرْضَاءَ رَبِّ العِبَادْ

حورية: (دَاخِلَ نَفْسِهَا) وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الجِسْمِ وَ العِلْمِ.

المعلم: نْوَصَّلْكُمْ القُلَّةْ هَذِي طَرِيقِي

المعلم: يَتكَلَّمَ بِصَوْتٍ مُرْتَفِعْ.. "وَ لا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُمْ بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ أَوْ أَكْنَنْتُمْ فِي أَنْفُسِكُمْ عَلِمَ اللهُ سَتَذْكُرُونَهُنَّ وَ لَكِنْ لاَ تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا..." الآية.

المشهد 10: القرية

صَوْتَ الرَاوِي: لْكَلَامْ لِتْقَالْ فِي السُوقْ وْ لْقْهَاوِي.. ظْهَرْ وْصْبَحْ حَقِيقَةْ !!

مرزوق مسنير: القَرْيَةْ جَابْتْ قَاوْرِي يْقَرِي القُرْعَانْ.. وْ يْصَلِي بِالنَاسْ مَرْةْ عَلَى مَرَةْ وَ يْصَلِي بِهِمْ حَتَى لَامِيشْ دِي فَانْدْرُودِي!

المشهد 11:الصومعة

الراوي: الْجَمَاعَةْ سَكْتُوا فِي البِدَايَة !! وَ الْفَقِيهْ هَدَّدْ كُلْ مَنْ يَكْفُرْ الرَجُلْ، بِجَهَنَمَ وَ بِسِلْسِلَةْ فِيهَا سَبْعِينَ ذِرَاعْ ! .. قَدْ هَاكْ!!

الرَاوِي: المِيرْ.. مَا سْمَعْشْ الْكْلَامْ فِي البِدَايَةْ.. عْطَاهْ سُكْنْتَهْ اللِي قْرِيبَةْ مْنْ الجَامْعْ.. وَ هُوَ بْنَى فِيلَا فِي وَسْطْ القَرْيَةْ قُدَامْ السُوقْ.. فِي السَانْتْرْ فِيلَاجْ!!

الرَاوِي: وَ الإِمَامْ انْتَاعْ الجُمُعَة، تْشَكَكْ فِي الرَاجْلْ.. وَ دْخْلَهْ الوَسْوَاسْ..

كْلَامْ الشَارْعْ وَ السُوقْ وَ الحَمَّامْ وَ القَهْوَةْ... أُصْبَحْ حَقِيقَةْ.. وَ الإِشَاعَةْ بَعْدْ عَامْ صْبَحَتْ بْصَحْ!

الرَاوِي: الأَمْرَ مَا بْدَاشْ غِيرْ هَكْذَا.. وَ اشْعَبْ وْلْدْ شْعَيْبْ ابْنْ بُوشْعِيبَةْ.. قَادْرْ يْسْكُتْ وَ قَادْرْ يْبُوحْ.. وَ اشْعَبْ شَابْ صْغِيرْ وَ بِلَا زْوَاجْ.. وَ بْنْتْ الإِمَامْ حُورِيةْ العْفِيفَةْ.. اللِي تْجِي تْسْقِي فِي العَيْنْ شَافْهَا اَشْعَبْ.. وَ اسْتْحَى.. رَاكُمْ شْفْتُوهْ..! رَاهْ وَقْتْ الأَذَانْ اسْمْحُولِي.. اللهُ أَكْبَرُ اللهُ أَكْبَرْ...

المشهد 12: المدرسة القرآنية

المعلم للطالب 1: وِينْ رَانِي وَاصَلْ؟

الطالب 1: رَانَا فِي .. مِصْرَ..!!

المعلم: فَإِنَ لَكُمْ فِيهَا..

الطالب 1: وَاشْ فِيهَا سَيِّدِي:

المعلم: ...مَا سَأَلْتُمْ ! .. وَ أَنْتَ وِينْ رَانِي.

الطالب 2: رَاكْ فِي جَهَنَّمَ خَالِدِينَ!

المعلم: تْخْلَدْ فِيهَا أَنْتَ وأُمُكَ خَالِدِينْ!

الطالب 2: تْخْلَدْ فِيهَا أَنْتَ وَ أُمُكَ.. زِيدْ سَيِّدِي!

المعلم: تْزِيدَكْ الْحْمَى.. الْبَارْدَةْ.. وَ أَنْتَ وِينْ رَانَا؟!

الطالبة: وَ قَالَتْ لِأُخْتَه اِقْرُصِيه!

المعلم: قُصِّيهْ.. مْشْ اقْرُصِيه.. تْقْرُصَكْ عَقْرَبْ.. وَ مَنْ هِيَ أُخْتُهْ؟

المعلم: وَ أَنْتَ وِينَ رَاكْ؟!

الطالب 3: إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ!

المعلم: قُلْتُ لَكَ: اذْهَبْ أَنْتَ وَ رَبُّكَ!

اليُوْمْ رَاكُمْ مْحَرْرِينْ،، وَ مَاتْنْسَاوْشْ غَدْوَا الأَرْبَعَاءْ.. الرَّبْعِيَةْ.. رْبَعَةْ دُورُو. وَ إِلاَ بَيْضَةْ انْتَاعْ أَلْفْ مْشْ أَنْتَاعْ مْيَةْ قَدْ هَاكْ .. (يَعْنِي صْغِيرَةْ جِدَا). وَ اللِّي فِيهِ الدُوْرْ أَنْتَاعْ القَهْوَةْ وَ المْسَّسْ وَ المْطْلُوعْ يْجِيبْهُمْ..

المشهد 13: المؤذن

المؤذن: البُخَارِي الحَدَّادْ النَّيَاطِي وْلَدْ السَّامْرِي مْشِي هُوَ اللِّي مْنْ بُوخَارِي.. لَكِنْ البُخَارِي مْنْ البُخَارْ.. بُوهْ السَامْرِي خْدَمْ مَاشِينَةْ تْتْحَرَكْ مِنْ بُخَارْ المَاءْ وَ سْحَرْ النَاسْ بِيهَا... جَابْ سِحْر عَظِيمْ...

مَاشِينَةْ تْبُوشْ وَ تْتْحَرَكْ مِنْهَا مِّنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَ مِنْهَا مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْهِ وَ مِنْهَا مَنْ تَمْشِي عَلَى أَرْبَعْ دْرَاجَاتْ تَدُبْ فِي الأَرْضِ.. دَابَّةْ مَاشِينَةْ... عْجَبْ! .. تْفْ تْفْ تْفْ ...

المشهد 14: في ساحة بيت المعلم

الفَقِيه: سُبْحَانْ اللَّهْ الخَلْقْ مْشَابْهْ.. اسْمَعْ يَا وْلِيدِي .. لْكْلَامْ اللِّي رَاهْ يْرُوحْ فِي القَرْيَةْ.. رَاهْ كْثَرْ، وَ حْنَا نَاسْ مَانْحَبُوشْ الهْوَاسْ... وَ قْرَاسْ الرَّاسْ!!

المير: السَّكْنَةْ.. غَادِي تْخْرُجْ مِنَّهَا... المْعَلِمْ انْتَاعْ الفْرَنْسَوِيَةْ الجَدِيدْ رَاهُمْ مْرَجْعِينْهُمْ... جَايْبِينَهْ بِيهْ بْزُوجْتُو... وَ مَا عَنْدْنَاشْ وِينْ نْسَكْنُوهْ.

البُخَارِي: وَ أَنْتَ رُوحْ دَبَّرْ عَلَى رَاسَكْ.. رُوحْ لْبْلَادَكْ... قَرِّي! Les petis français.. وَ إِلاَّ حَوَّسْ كَانْشْ شْنُوَغَا وَ لَا كَنِيسَةْ قْرِي فِيهَا الإِنْجِيلْ.. وَ التَّوْرَاةْ..!!

قدور: بِالعْقَلْ عْلِيكْ يَا لْبُخَارِي.. الرَجُلْ مُسْلِمْ..!! وَ رَانَا مْتَيَقْنِينْ بِلِّي مُسْلِمْ.. وَ مَا حَقْتْكُمْشْ تْقُولْ لِلرَاجْلْ هَذَا الكْلَامْ..

الفَقِيهْ: شُوفْ يَا وْلِيدِي.. أَنَا إِمَامْ وَ نْقَدَّرْ الإِنْسَانْ اللِّي حَافْظْ كْلَامْ رَبِي.. بْصَحْ..

المِير: السَّكْنَةْ.. رَاكْ هَذِهِ عَامْ مَا مْخَلَّصْشْ المَاءْ وَ الضَّوْ.. هَا هِيَ الفَاتُورَةْ

المعلم: مَانِيشْ فَاهَمْ.. وَاشْ صْرَا..؟! كَاشْ مَا سْمَعْتُوا عْلِيَّ حَاجَةْ؟!

البخاري: يَا حْوَايْجْ... السَّخْطْ انْتَاعْ الحْوَايْجْ... عْرَامْ... سُوقْ... نَادْرْ... قَدْ هَاكْ...!! هَاوْ أَنْتَ تْدِيرْ رُوحَكْ مَاعْلَابَالَكْ بْوَالُوا؟! .. تْلْعَبْهَا.؟!

قدور: بِالعَقَلْ يَا لْبَخَارِي.. خَلِينَا نْفهَمْ الرَاجْلْ غِيرْ بِالعَقَلْ.. يَاوْ انْتَ رَاجْلْ زِينْ... وَ تْسْتَاهْلْ الذْبِيحَةْ... تَسْتَهْلْ الشَيْ!

المير: عَنْدَكْ اليُومْ وَغَدْوَا بَاشْ تَخْوِينَا الدَارْ...

الفقيه: رَاهُمْ يْقُولُوا يَا وْلْدِي بْللِي أَنْتَ مُشْ مُسْلِمْ.. وَ اسِمَكْ يْدُلْ عَلَى ذَلِكَ..

البخاري: هَاوْ Jimmy Britel ... اِسْمْ نْتَاعْ وَاحَدْ عَرْبِي. وَ لَا أَمَازِيغِي حُرْ..!!

قدور: هَا اسْكُتْ أَنْتَ بَرْكَانَا.. خَلِينَا فِي المُفِيدْ... الرَاجْلْ مَا عْرَفْنَا فِيهْ غِيرْ الخَيْرْ.. وَ وْلَادْنَا فَرْحَانِينْ بِهْ.. لَوْلَا هَذَا المُشْكِلْ!

البُخَارِي: وْ بُوهْ.. هَاهِيَ النَكْوَةْ.. عَنْدِي قَاعْ المِلَفْ.. الدوسِي انْتَاعُو.. لُقْمَةْ بْلُقْمَةْ.. مِيكِي بِغِيتَالْ.. وَ أُمَهْ.. آدَمْ مُولْكِيغْ.. مَانِيشْ عَارْفْ أَلْمَانِيَةْ.. وَ إِلاَ إِنْجْلِيزِيَةْ.. هَايْ هْنَا يْفُوتْهَا عْلِينَا.. يَا وَاحَدْ الجَاسُوسْ انْتَاعْ فْرَانْسَا..

المعلم: (يخرج): تْبقَاوْ عَلَى خِيرْ!

الفقيه: أَرْوَاحْ يَا وْلْدِي.. مَا تْتقَلَقْشْ.. وَ أَنْتَ أُخْرُجْ عْلِينَا يَا لْبُخَارِي.. مَاجِينَاشْ هْنَا نْتَعَايْرُو..

البُخَارِي: رُوحْ بَعْدَةْ طَهَرْ رُوحَكْ!

الفقيه: مَاتْدِيرْشْ عْلِيهْ يَاوْلِيدِي.. البُخَارِي رَاكْ تْعَرْفَهْ مَا يْعْرَفْشْ يْتكَلَمْ..

المعلم: مِلِّي جِيتْ وَهُوَ جَايْبهَا وْ رَايَا وْ يْتجَسَسْ عَلَيَ.. مْتَالِبْنِي.. هُوَ سْبَابْ هَذَا الكَلَامْ... وَ عْلَاشْ مَا تْتحَقْقُوشْ مِنْ الكَلَامْ قَبْلْ مَا تْجِيوْا تْطَلْبُوا مِنِي أَنَا نْطَبَقْ وَاشْ قَالْ البُخَارِي..عْلِيَ يْتْسَمَى رْوَا البُخَارِي أَنْ فْلَانَا مَشْ مُسْلِمْ!!

المير: مُش هَكْذاكْ! ... اُلْمُعَلِمْ أنتاعْ اللُّغَةْ الفَرَنْسِية مُتزوِجْ.. وَ أنْتَ مْتْزَوَجْش؟؟

المُعَلِم: رَاناَ فَاهْمِينْ... مَارَانِيشْ عَلَى السُّكْنَةْ... رَانِي عَلِيَ الدِّينْ!

المير: احْنَا مَاقْلْنَاشْ فِيكْ الدِّينْ.. قُلْنَا فِيكْ الدِّينْ نْتَاعْ الضَّوْ وَ المَاءْ سِيتُو... حَقْ البَايْلَكْ عَدَّهْ وَ لاَ رُدَّهْ.. خَلَصْهُمْ وَ كَمَلْ دِينَكْ!

المعلم: مَا تَخْلِونِيشْ نْكَمَلْ دِيني... كُنْتْ رَايحْ نْتْزَوَجْ.. وَ نْكَمَّلْ دِيني.. وَ إِذاَ كَانْ غِيرْ عَلَى جَالْ السُّكْنَة... رَايحْ نْتْزَوَّجْ..

المير: اَلْمُعَلِمْ نْتَاعْ الْفَرَنْسَوِيَة plus ancien عْلِيكْ فِي الزَّوَاجْ... مْتْزَوَّجْ هَذَا شْحَالْ!

قدور: صَحِيحْ يَا سِي طْرِيطرْ... البُخَارِي هُوَ اللِّي طَيَّرْ اُلْمُعَلِمْ الأَوَلْ بِالإِشَاعَاتْ انْتَاعُو.. عَلَى الأَخْلاَقْ الشِّينَةْ.. وَ هُوَ اللِّي زَوَجْ مُعَلِمْ الفَرَنْسِيةْ.. بَاشْ يْدِي السُكْنَةْ انْتَاعْ مُعَلِمْ القُرْعَانْ،

المعلم: كُلْ هَذَا عَلَى بَالِي بِهْ.. مَاكَانْشْ بَاغِي أَنَا نْكُونْ فِي السُّكْنَةْ.. وَ الكُلْ يْعْرَفْ السَّبَبْ (يَنْظُرُ إِلَى الفَقِيهِ).. السِّي مْحْمُودْ رَاهْ عَلَى بَالَهْ بِالقَضِيَّةْ.. وَ أَنَا كُنْتْ جَايَكْ فِي هَذَا الشَّأْنْ اليُومْ بَعْدَةْ...

الفقيه: مَانِيشْ فَاهْمْ.. وَاشْ مْنْ قَضِيَّةْ؟!

المعلم: قَضِيَّةْ الزَّوَاجْ بَعْدَةْ... عَنْدِي مْعَاكْ مَسْأَلَةْ السِّي مْحْمُودْ بِيني وَ بِينَكْ..

قدور: شُوفْ يَا وَلْدِي.. أَحْنَا مَادِابِينَا عْلِيكْ.. وَ هَا هُوَ السِّي مْحْمُودْ عَلَى بَالَهْ.. بَصَّحْ اَلْمَسْأَلَةْ بْدَاتْ تْخْرُجْ عَنْ السَّيْطَرَةْ وَحْنَا مَا عَنْدْنَا حَتَى حَاجَةْ تْثْبَتْ العَكْسْ..

الفَقِيه: كُلْهُمْ يْقُولُوا نَفْسْ الكَلاَمْ.. وَ يْخْصْنَا إِثْبَاتَاتْ.. بَيَانَاتْ..

المعلم: هَا هِيَ الإِثْبَاتَاتْ..

المير: بللي رايح تخرج من السكنة قبل 24 ساعة..

الفقيه: بلي أنت مسلم.. بالتأكيد..

قدور: وعربي100%

المير: وتخلص الفاتورة على آخر دورو..

المعلم: أما الفاتورة هاك أخلص... وأما أني مسلم فيكفي أني نصلي قدامكم وورا كم.. ومعكم الصبح والصلوات الأربع الأخرى.. وصلاة التراويح في رمضان، اللي كنت أنا والسي محمود نتعاونوا بها عليكم.. ماعقلتوش عليها وإلا مش إثبات.. والعيد.. والذبيحة.. مش دليل إثبات...

الفقيه: ماشي هذا هو المقصود يا ولدي..

قدور: الإسم انتاعك هو اللي خلى الناس تزيد وتنقص في الكلام.

المعلم: اسمي مش أنا اللي مسؤول عليه... أمي ما نعرفهاش ولا بويا، ولا واحد من العايلة... تعرفوني غريب وو مسكين.. زاوالي وو بلا والي.. وو ضعيف الحال..

الفقيه: قالوا عليك بللي تربيت في الكنيسة عند لي بير بلان.. وتمسحت من الصغر..

المعلم: كانش ما شفتو شي بير بلان.. إمام انتاع جامع ويقري القرعان..

المير: حتى المسيحيين يخلصوا الماء والضوء.

قدور: يقولوا عليك جاسوس... ومتخفي بصفة معلم قرآن..

المعلم: لَوْ كُنْتْ جَاسُوسْ... مَاكُنْتْشْ نْخَلِي اسِمِي كَمَا كْتَبَاتُو الإِدَارَةْ بِالفَرَنْسِيَةْ فِي الحَالَةْ المَدَنِيَّة..

كُنْتْ نْبَدَّلْ اِسِمِي.. وَ حَتَّى وَاحْدْ مَا يْقْدَرْ يْعْرَفْ شْكُونْ أَنَا.. هَذَا كْلَامْ السِّي البُخَارِي.. حَاشَا الشِّيخْ البُخَارِي..

المير: البْخَارِي.. كِي قْلْنَا لَهْ أُخْرُجْ مِنْ السْكْنَة أْخْرَجْ.. حَتَّى هُوَ اسْكُنْ فِيهَا عَامْ بْصَحْ كِي جَاء مُعَلِّمْ الْفَرَنْسَوِيَةْ خَرَّجْنَاهْ.. وَ خَلَّصْ المَاءْ وَ الضَّوْ.. وَ الكِرَاءْ..

الفقيه: هَذَا هُوَ الكْلَامْ اللِّي رَاهْ يْتَقَالْ...

قدور: السِّي مَحْمُودْ حْشَمْ يْزِيدْ حَاجَةْ أُخْرَى... رَاهُمْ يْقُولُوا عْلِيكْ... مَا مْطَهَرْشْ!

المعلم: (يْتَرَّلْ جِيمِي عَيْنِيهْ إِلَى الأَرْضْ حَيَاءً): بَاشْ عَرْفُونِي؟.

قدور: شَافُوكْ فْالحَمَامْ!

المعلم: شْكُونْ اللِّي شَافْنِي فِي الْحَمَامْ..

الفقيه: البُخَارِي!

المعلم: دَايْمَا البُخَارِي... صَدَقْ البُخَارِي فِي كُلّ شَيْءْ..؟!

المير: هَاكْ الصَرْفْ..غَدْوَا يْكُونْ عَنْدِي المْفْتَاحْ!

قدور: كْلَامَكْ مَقَابِلْ كْلَامُو.. وَ كْلَامْ النَّاسْ الكُلْ مَقَابِلْ كْلَامَكْ... شْكُونْ نْصَدَّقُو يَا وْلْدِي وَ شْكُونْ نْكَذَّبُو؟!

المعلم: أَنَا مُسْلِمْ... وَ بُويَا مُسْلِمْ... وَ أُمِي مُسْلِمَةْ... رَانِي حَاسْ بِلِّي الشِّي اللِّي نْقُولُوا هُوَ الصَّحْ.. قَلْبِي هُوَ اللِّي يْخَبَّرْنِي.. مُسْلِمْ.. مُسْلِمْ.. مُسْلِمْ..

الفقيه: وَ عْرِبي؟!

المعلم: عَرْبِي.. بمَفْهُومْ مُشْ فَرَنْسَاوِي... نَعَمْ! ! عَرْبِي.. جَزَائِرِي... بْصَحْ بَاشْ نَأَكَّدْ لِيكُمْ بَلِّي عَرْبِي وَ إِلَّا قْبَايْلِي... هَذِهِ مَاعَنْدِيشْ عْلِيهَا إِثْبَاتْ.. أَنَا نَعْرَفْ رُوحِي بِلِّي جَزَائِرِي وَ السَّلَامْ.

الفقيه: وَ مْزَيَّنْ؟!

المعلم: مْزَيَّنْ؟!.. كِيفَاشْ..؟! مْزَيَّنْ..! ! هَاوْ حَبِيتْ نَقُولْ عَلَى رُوحِي مْشَيَّنْ!

قدور: يْقَصَّدْ.. وَاشْ مْطَهَّرْ وَ إِلَّا مَا مْطَهَّرْشْ؟!

المعلم: (يُطَأْطِأُ بِرَأْسِهِ!): مَا كَانْشْ عَنْدِي الوَالْدِينْ اللِّي يْتَكَفْلُوا بِي لَمَا كُنْتْ صْغِيرْ.. تْرَبِّيتْ عَنْدْ لِي بِيرْ بْلَانْ... بْصَحْ هَذِهِ سُنَّة مُؤَكَدَة.. مَا تْخَرْجْشْ مِنْ الدِّينْ...! وَ أَنَا مْسْتَعَدْ نْدِيرْ عَمَلِيَّة جِرَاحِيَّة... وَ نْزَيَّنْ رُوحِي (يْقُولْهَا بِاسْتِحْيَاءٍ)!

الفقيه: نْهَارْ اللِّي بَاشْ تْثَبَتْ فِيهِ بِلِّي بُوكْ مْسْلَمْ وْ أُمَّكْ مْسْلِمَة.. وَ عْرَبِي.. وْ تْكُونْ.. مُؤَهَّلْ.. تْرْجَعْ لْعَنْدْنَا.. نْزَيْنُوكْ.. وَ نْكَرْمُوكْ.. إِنْ شَاءَ اللَّهْ. أَمَا اليَوْمْ يَا وْلِيدِي اللَّهْ غَالْبْ.. هَذَا هُوَ الكْلَامْ... تْبْقَى عَلَى خَيْرْ! !

المير: المْفَتَاحْ مِنْ غَدْوَى عَلَى العَشْرَة أَنْتَاعْ الصُّبْحْ رَانِي نْكُونْ فِي البِيرُو...

قدور: تْبْقَى عَلَى خِيرْ... اللَّهْ يْعَاوْنَكْ!

المعلم: سِّي مَحْمُودْ... سِّي مَحْمُودْ... عَنْدِي كْلَامْ مْعَاكْ!

الفقيه: تْفَضَّلْ قُولْ وَاشْ عَنْدَكْ؟!

المعلم: بَاغِي نْطْلُبْ مِنْكْ بِنْتْ الحْسَبْ وَ النَسَبْ... بْنْتَكْ حُورِيَّة... عَلَى سُنَّةِ اللَّهِ وَ رَسُولِهِ؟!

الفقيه: يَا وْلِيدِي.. أَحْنَا فِي مُشْكِلْ وَ تْزِيدْ تْطْرَحْ عْلِيَّ مُشْكِلْ آخَرْ...؟! وَاشْ نْقُولَكْ.. رَانِي عَاطِيهَا لَكْ إِذَا اثْبَتْ لِي الشُرُوطْ اللِّي قْلْنَا لَكْ عْلِيهَا مْنْ قَبْلْ... أَمَّا قَبْلْ هَذَا... مَادَابِيَا الكْلَامْ مَا يْخْرُجْشْ مِنْ هْنَا.. رَاهْ عَلَى بَلَكْ الطْمَعْ انْتَاعْ البُخَارِي... وْ كْلَامْ النَّاسْ..

المعلم: رَاهْ عَلَى بَالِي.. وْ هُوَ سْبَبْ البْلَاوِي... وَ أَنَا بْغِيتْ نْقْطَعْ الشَّكْ بِاليَقِينْ... تْزَوَجْ لِي بْنْتَكْ.. وَ نْقْتْلُ اللَّفْعَةْ قْبَلْ مَا تْلَدَغْ وَ تْقْتْلْ.. سْمْ البُخَارِي وَاعْرْ وَ يْقْدَرْ يْسَمَمْ العَائِلَة وَ الشَّرَفْ وَ كْلْ الدْوَارْ!

الفقيه: رَاهَا لِيكْ.. مْنِي لِيكْ... وَ عْنْدَكْ الوَقْتْ عَامْ.. إِذَا جِيتْنِي بِالدَّلِيلْ... تْبْقَى عَلَى خِيرْ فِي هَذَا السَاعَة! سُبْحَانْ اللهْ الخَلْقْ مْشَابْهْ...

المشهد 15: حلقة المداح

المداح 1: اشْعَبْ وْلْدْ شْعَيْبْ أَصْبَحْ خْبَرْ وَ فِي كْلْ مَا كَانْ!.. عَامْ وْ هُوَ يْقْرِي فَلْقْرْعَانْ.. وَ مْنْ بَعْدْ خَرْجُوهْ كِالجِنْ فَالرَّمَادْ!

المداح 2: رْدْ المْفَاتْحْ وَ هَزْ قَشُوا وَ رَوَّحْ..!

المداح 1: يَا وَاشْ مِنْ قَشْ كَانْ عَنْدَهْ المَخْلُوقْ: رْزْمَةْ فِي قْفِيفَةْ فِيهَا سْرِيوِيلْ وْ صْبَاطْ كِبِيرْ عْلِيهْ.. الصْبَاطْ اللِّي كَانْ يْشْرِيهْ كَانُوا يْخَوْنُوهْ لَهْ فَالجَامْعْ يَوْمْ الجُمُعَةْ!

المداح 2: وَ عْلِيهَا وَلَّا يَتْمَشَّى غِيرْ بِالبْلِيغَةْ... صَيْفْ وْ شْتَى!... رْجَعْ الدِينَارْ يَا بْسِيسْتَةْ غِيرْ اللِّي نَصْوَرَهْ تْدِيهْ..

بسيبسة: مزّينها بلاد الراحة و الماكلة و الرقاد.

المشهد 16: العودة للمأذنة

المؤذن الراوي: القصة صبحت منشورة عند الجميع يقولوا الله أعلم: البخاري هو اللي كان يسرق الصباط فالجامع..

ألقاوا عليه القبض.. و هو يسرق في صباط الجديد تع الميز بعد الصلاة.. جبروا في حانوته مجموعة من الصبابيط يصنعهم و يديرهم دراجات Patte a roulette دايهم يبيعهم في السوق.. و بوه السامري هو اللي علمه الصنعة..مسمار على مسمار و يسمّر في الجديد... قال في قوله البخاري: "ما لازمش الناس تمشي على رجليها و لا على الحمار و الخيل و البغل.. هذا تأخر.. قال في قوله البخاري لازم تسرع.. الخفة و السرعة هذا وقت العجلة.. و العجلة يعني العربة هي اللي تسرع. موالف يبيع.. بياع... حرموا عليه يدخل للجامع و تبراو.. منه و نفاوه من القرية... بعد شهر واحد من خروج الشيخ جيمي من القرية!

الكل قال بللي هذه لعنة المونسينيور جيمي! البعض ندم، بعد ما عرفوا بللي المؤامرة كانت من تحت بيطان البخاري... لكن الدعوة كانت تطفرت... و الرجل رحل... و غاب بلا ما يخلي حتى أثر وراه! مات الميت و دفناه... جا الحي و خبش فيه...

الفصل الثاني

المشهد 01: السفر

جيمي: Bonjour ma sœur

الأخت: Bonjour monsieur, pourrais-je être utile pour vous

جيمي: أنا جيت... ليكم باش تخبروني شكون أنا؟!

الأخت: Je ne comprend pas ce que vous voulez dire Monsieur

جيمي: moi aussi je ne comprend rien

الأخت: Ah : je commence à comprendre

جيمي: دروك أنا اللي ماراني بديت نفهم والوا؟!

الأخت: فهمت؟!.. تفضل.. أدخل..

جيمي: حتى واحد مراه هنا؟!.. راكي غير وحدك؟!..

الأخت: ماكانش واحد!.. أدخل!

جيمي: ألا يا أختي.. أنت وحدك.. و مرة غريبة و مش من المحارم.. ما نقدرش ندخل.. يعاودوا يحصلوا في كانش مصيبة.. الله يستر.. الدعوة هذا الأيام راها غير شريات.. و شكون يقول بللي البخاري ماراهش يتبع في.. و زيد بالزيادة احنا مسلمين و الخلوة تخلي!

الأخت: Je ne comprends pas

جيمي: غير دروك و أنت تقولي راني بديت نفهم.. عاود تقلي مانيش فاهمة!.. قال عمك الفكرون ديغول: Je vous ai compris، دروك رانا عاد بدينا نفهموا بللي ماكناش فاهمين واش كان فاهم!.. مزية عدنا الفهايمية فهمتها في السما.

الأخت: Je ne comprends toujours pas

جيمي: وَ لَا أَنَا وَ لَا حَنَا كِيمَا رَانَا..! ! أَنَا جِيتْكُمْ عَلَى قَضِّيَّةْ تْخُصِّنِي، شْكُونْ هُوَ أَنَا!؟

الأخت: شْكُونْ هُوَ أَنْتَ؟!.. أَنَا اللِّي بَاغْيَةْ نْعْرَفْ.. أَنْتْ هُوَ شْكُونْ؟!

جيمي: أَنَا إِسْمِي اشْعْبَ وَلْدْ شْعَيْبْ.. آهْ.. جِيمِي! ! جِيمِي بِغِيتَالْ! كَانْ فِي عُمْرِي شْهَرْ كِي جَبْتُونِي عَنْدْكُمْ..

الأخت: Je comprends

جيمي: مَازَالْ مَا فْهَمْتْ مْلِيحْ!.. أَنْتِ مَاكْنِتِيشْ كَايْنَةْ.. مَاتْعْرَفِيشْ الْمْسْأَلَةْ..! Père Dupont

هُوَ اللِّي تْكَفَّلْ بِيَ..! عَلَى بَالِي بِلِّي مَاتْ..Que dieu ai pitié de son âme

الأخت: بْصَحْ مُشْ عَنْدْنَا هْنَا.. فِي ..un autre séminaire

جيمي: مْشِيتْلْهُمْ البَارْحْ.. وَ قَالُوا لِي الْمْلَفْ انْتَاعَكْ رَاهْ هْنَا...

الأخت: تْفَضَّلْ ادْخُلْ Nous allons chercher votre dossier

جيمي: مَانْدْخُلْشْ.. أَنْتِ وليةْ وَ وَحْدَكْ.. وَزِيدْ بِالزِّيَادَةْ مَا مْتْزَوْجَاشْ.. مَادْمُوزَايْلْ.. يْتْسَمَى فِي الحَقْ قَاعْ رَانَا مَادْمَوَازِيلْ.. حَتَى أَنَا مَازَالْ لَا دَارْ لَا دُوَارْ!

الأخت: هَا هُوَ جَاء Le père delarivière

الأب: Bonjour mon père.. je vous attendais justement

الأب: Bien mon fils… me voilà à votre disposition

جيمي: Je suis venu chercher ma véritable identité

الأب: je ne comprend pas

الأخت: Vous allez bientôt comprendre mon père

جيمي: Mon nom est Jimmy Britel, fils de Mickey Britel et de

Adam Molker

الأب: Je commence à comprendre

جيمي: اَلْحَمْدُ لِلّٰهِ! أَكِيدْ رَاكْ مْطَلّْعْ عَلَى المِلَفْ انْتَاعِي!

الأب:.. تْفَضَّلْ ادْخُلْ مْعَايَا!

جيمي: أَهْ دَرْوَكْ وَاهْ..! نْقْدَرْ نْدَخَّلْ.. الرَّاجْلَ رَاهْ جَا! C'est votre père ou votre mari آهْ... سَمْحِيلِي.. نْسِيتْ.. الشِيَابِي بُوكْ!

الأخت: تْفَضَلْ ادْخُلْ!

جيمي: يْزِيدْ فَضْلَكْ: السَّلَامُ عَلَى مَنْ اتَّبَعَ الهُدَى!

الأب: Je m'excuse j'ai une grande patient pour la mécanique .. قُلْتْ لِي بِلِّي يْسَمُّوكْ جِيمِي؟

جيمي: مُشْ جِيمِي.. أَنْتُمْ اللِّي سَمِّيتُونِي جِيمِي!

الأب: je comprends

جيمي: حَاصَّلْ غَيْرِ فِي Je comprends.. je comprends،، أَنَا دَرْوَكْ اللِّي رَانِي نْزِيدْ مَا نْفْهَمْ وَالُوا! .. كُنْتْ صْغِيرْ كِي خْرَجْتْ. 10 سْنِينْ فِي عُمْرِي..! ! عُمْرِي مَا سَوَّلْتْ عَلَى وَالْدِيَ

شْكُونْ هُمَا!.. الكُلْ كَانْ يْقُولْ لِي: أَنْتَ يَتِيمْ الأَبْ وَ الأُمْ.. رَبِيناكْ عَلَى خَاطْرْ مَاكَانْشْ وَاحْدْ قَادْرْ يْتْحَمَّلْ المَسْؤُولِيَةْ انْتَاعَكْ!

الأب: هَا هُوَ الدُوسِي انْتَاعَكْ! رُونُو، بُوجُو، مَرْسُودَاسْ، فْيَاتْ،... جِيمِي بْغِيتَالْ وُلْدْ مِيكِي بِغِيتَالْ.. مَوْلُودْ... فِي دُوَارْ الشْرَافَةْ أُمَّكْ آدَمْ مُولْكِينْغ...

الأخت: هَذَا اللِّي حَبِّيتْ تْعْرَفْ؟!.. صَافَا مِيُو maintenant

جيمي: دَرْوكْ عَادْ وِينْ تْعَقْدَتْ!.. هَذَا الحْوَايْجْ نْعْرَفْهُمْ.. كَايْنِينْ فِي الحَالَةْ المَدَنِيَةْ فِي البَلَدِيَةْ.. حَتَى البُخَارِي... قَدَّرْ يْخَرَّجْهُمْ بَاشْ يْدِيرْ عِلِيَ انْقِلَابْ! !... أَقْصَدْ.. هَذَا الكَلَامْ... رَوَاهْ البُخَارِي!

الأب: Je ne comprends pas

جيمي: وَ لاَ عُمْرَكْ وْ تْفْهَمْ...!! يَعْنِي.. المَسْأَلَةْ مْعَقْدَةْ شْوِيَةْ.. زِيدْ شُوفْ فِي الدُوسِي بَالَاكْ تْلْقَى شِي إِفَادَةْ..!! أَنَا هَذِهِ المَرَّةْ الأُولَى اللِّي اهْتَمَيْتْ بِالقَضِيَةْ..!! كُنْتْ دَايرْ فِي نَفْسِي المَسْأَلَةْ مْنْتَهِيَةْ وَ خْلَاصْ

الأب: بُوكْ وُ أُمَّكْ مْيِّتِينْ... مُسْلِمِينْ وَ إِلَا مُشْ مُسْلِمِينْ... عْرَبْ وَ إِلَا فْرَنْسِيسْ.. مَا يْهَمْشْ... مَدَامْ أَنِي مُسْلِمْ... وَ مُقْتَنِعْ بِلِّي مُسْلِمْ!

الأخت: ça ce vois que vous êtes musulmans.. Personne ne pourra dire le contraire

جيمي: مْنْ غَيْرْ البُخَارِي.. رُوحِي أَنْتَ فَهْمِيهُمْ وَ قَنْعِيهُمْ!

الأب: شْكُونْ هُمَا هَاذُو.. اللِّي قَالُوا عْلِيكْ مُشْ مُسْلِمْ؟!

جيمي: قَرْيَةْ الشَرَافِي.. مْنْ الأَوَلْ لْلتَالِي!.. مْنْ المِيرْ إِلَى السِّي مَحْمُودْ!.. زِيدْ زِيدْ شُوفْ اللهْ يْشْدَلَكْ فِي لْوْلِيدَاتْ.. آهْ مَاكَانْشْ لْوِلِيدَاتْ..؟! رَبِي يْجِيبْ! !

الأب: Aucune mention.. بْصَحّ je dois avouer que je attends.. commence à en avoir eu une idée sur cette affaire

جيمي: (فَرِحَا).. حَمْ بُوكْ!.. شُوفْ آلحَاجْ.. رَبِي يْتْهَلاَلَكْ فِي الدَّارْ!.. وَ فِي هَذِهِ الطُفْلَةْ.. إِلَى مَا تْزِيدْ تْعْطِينِي بَعْضْ التَوْضِيحَاتْ!

الأب: Père Dupont.. قَبْلَ مَا يْمُوتْ قَالْ لِي: Père delarivière.. هَذَا الدُوسِي... مُولاَهْ غَادِي يْكْبَرْ وَ يْجِي يْسَوَلْ عْلِيهْ..! ! وَ خَلاَلِي اسْمْ مَرْأَةْ هِيَ اللِّي عَنْدْهَا Les détailles... انْتَاعْ الدُوسِي هَذَا!

الأخت: هَا هُو اسْمْ المْرَا...! لْفْكِيرَةْ رَحْمَةْ مْنْ دُوارْ الرَحْمَانِيَةْ..

الأب: مَاعْطَانِيشْ تَفَاصِيلْ أُخْرَى .. كَانْ مْرِيضْ.. وَ مَايْقَدْشْ يْتْكَلَّمْ..! المْرَا أَنَا مَانْعْرَفْهَاشْ...! بِصَحّ أَنْتَ تَقْدَرْ تْرُوحْ تْشُوفْهَا... هَذَا إِذَا كَانْتْ مَازَالْتْ حَيَةْ..!

جيمي: دُوارْ الرَحْمَانِيَة.. الْفْقِيرَةْ رَحْمَةْ!.. وِينْ جَا هَذَا الدُوارْ؟

الأب: 40 كْلم.. مَاكَانْشْ الرُكْبَةْ.

جمعي: نْكْرِي حْمَارْ نْرْكَبْ عْلِيهْ.

الأب: هَا هِيَ الباسْكْلِيطْ نْتَاعِي تْوَصْلَكْ بْخَفَةْ.. 24 cheveux cylindré

جمعي: بِسْمِ اللهِ الرَحْمَانِ الرَحِيمِ.. ضْرْبْنِي بْعَيْنْ هَذَا الأَعْوَرْ.. يَا لَطِيفْ أَلْطُفْ هَذَا الدَجَالْ الأَعْوَرْ..

رَاكْ دَايْرْ لَهْ الـــPlein .. هَذِي انْتُومَ صْنَعْتُوهَا مْنْ شْقْ الْبْحَرْ؟ مَاتْخَافْشْ. الأَمَانَةْ نْرَجْعْهَالَكْ إِنْ شَاءْ اللهْ!...

الأخت: attends.. tu as oublié tes affaires

جيمي: بْحَرْ عْلِيهُمْ... غِيرْ صْبَاطْ وْ سْرْوَالْ: خُذِي أَنْتِ الصْبَاطْ ادِّيهْ بِعِيهْ وَ أَنَا نْسَلَّكْ بِالنَّعَالَةْ!

المشهد 02: دوار الرحمانية

عمر: وَ أَنْتَ شْكُونْ اللِّي خَبَّرَكْ بْللِّي امْرَأَةْ كْبِيرَةْ؟!.. وِينْ تْعْرَفْهَا.. امْرَأَةْ يْسَمُوهَا رَحْمَةْ.. الْفْقِيرَةْ رَحْمَةْ.!

معمر: الْفْقِيرَةْ رَحْمَةْ.. مْنْ دُوَارْ الرَّحْمَانِيَةْ.. هَذَا هُوَ الدُوَارْ، الكُلْ يْعْرْفْهَا: شْكُونْ مَا يْعْرَفْهَاشْ الْفْقِيرَةْ رَحْمَةْ؟ هَارَاهِي الدَّارْ وِينْ تْسْكُنْ..هَارَهْ قْرِّبِيهَا.. نُصَّهْ مْهَدَّمْ رَايْبْ وَ النُّصْ قْرِيبْ يْتْهَدَّمْ.. إِذَا مَا بْنَاوَهْشْ.

قندوز: امْرَأَةْ كْبِيرَةْ فِي الْعُمْرْ.. صْغِيرَةْ فُالْعَقْلْ!

عمر: الْمَرَأَةْ كْبْرَتْ الْمَخْلُوقَةْ وَلَاتْ مَاتْسْمَعْشْ وَ مَا تْشُوفْشْ.. وَ الذَّاكِرَةْ بْدَاتْ تْمْشِي.. هَا الْكُبْرْ قْرَنْ وَ 32 عَامْ...

جمعي: قْرَنْ وَ 32 عَامْ آهْ؟!! طْرَشْتْ وْ عْمَاتْ.. رَانِي خَايْفْ تْرُوحْ وَ تْدِي مْعَاهَا التَارِيخْ.

المشهد 03: دار العجوزة رحمة

جيمي: أَنَا هُوَ جِيمِي..

العجوزة: آهْ؟.. الْفْرْمْلِي؟!..

المختار: ألاّ.. آخالتي.. قالك أنا.. جيمي..

العجوزة: آخْ.. ألاّ يا وليدي.. ما عندي خدمي..

يمينة: يا عمتي.. هذا جيمي.. جيمي.. بالجيمْ! جيمي..

العجوز: أيوا ماعليهش .. يا بنتي.. غيرْ جيمي..

جيمي: خالتي.. أنا جيمي بغيتلْ.. ولدْ ميكي..

العجوزة: آهْ.. شكونْ هذا اللّي راهْ يديرْ عليكْ الشّيكي؟!

يمينة: ألاّ.. بوهْ.. بوهْ.. يسموهْ ميكي.. هذاكْ اللّي يلعبْ في التلفزيونْ!

جيمي: واشّ هذا الكلامْ؟.. (للمرأة).. أنا ولدْ بغيتلْ ميكي..

العجوزة: يا وليدي ما عندي تيكي.. جيبيلهْ الكواغطْ.. خلّصنا الباتانْتي بصحْ بصحْ ماعطاونا شْ التيكي..

المختار: مشْ التّيكي... ياخالتي.. ميكي.. ميكي.. بْغيتلْ..

العجوزة: مالهْ الزّعيمْ القومي شنقوهْ؟

يمينة: (لجيمي): أيوا حتّى أنتَ عندكْ اسمْ تبارك اللهْ... ججيجيمي ببرّريتلّ.. أنا و ما نقدرش ننطقهْ وينَ عادْ الفقيرةْ رحمة مسكينةْ اللّي ما بقاولها عينينْ و لا وذنينْ و لا عقلْ..

الزوبير: عندها الصّحْ.. شكونْ هوَ بعدة هذا ميكي.. بْغيتيلْ.. حنا ما نعرفوا حتى واحدْ في المنطقةْ بهذا الإسمْ..

جيمي: وَ أَنَا عَلَاشْ رَانِي جَايْ غِيرْ بَاشْ نَعْرَفْ شْكُونْ هُوَ أَنَا؟.. قَالُوا لِي الْفْقِيرَةْ رَحْمَةْ هِيَ اللِّي تْعْرَفْ.. كُنْتْ صْغِيرْ لَمَا وَصْلَتْنِي هِيَ لْعَنْدْ Les pères blancs اللِّي رَبَاوْنِي وَ كَبْرُونِي

الزوبير:... أَمَالَا أَنْتَ مُشْ مُسْلِمْ..؟!

العجوزة: وَاشْ رَانِي نْسْمَعْ.. شْكُونْ هَذَا اللِّي قَالْ لِي: اللَّهْ يْعْطِيكْ السَّمْ؟!

جيمي: الآ.. مَارَاناشْ عْلِيكْ خَالْتِي..! .. أَنَا مُسْلِمْ.. وْجِيتْ نْعْرَفْ الأَصْلْ انْتَاعِي..

خيرة: وَ الْفْقِيرَةْ رَحْمَةْ.. كِيفَاشْ رَايْحَةْ تْعْرَفْ بْلِّي تْعْرَفْكْ؟!

المختار: أَنَا عَنْدِي فْكِرَةْ... اسْمَعْتْ بِلِّي تْسْمَعْ بِالْمْحْقَنْ!

العجوزة: شْكُونْ هَذَا اللِّي رَاهْ يْتْكَلَّمْ عَلَى الْمْحْقَنْ.. هَاوْ هْنَاكْ.. جِيبِيهْ بَاشْ نْسْمَعَكْ مْلِيحْ..!

المختار: شْفْتْ! قُلْتْ لْكُمْ... هَا هُوَ الْمْحْقَنْ.. اتْكَلَمْ مْعَاهَا انْتَ.. وْ حْكِيلْهَا..

جيمي: (بِمَكْبَرْ الصَّوْتْ) : خَالْتِي: أَنَا جِيمِي بْغِيتَلْ وَلْدْ مِيكِي بْغِيتَلْ... مَا تْعْقَلْشْ عَلِيَ؟!

العجوزة: شْكُونْ هَذَا جِيمِي.. وَ مِيكِي.. مَا نْعْرَفْ حَتَى وَاحَدْ بِهَذَا الإِسْمْ وْلِيدِي..

خيرة: جِيبْ الْمْحْقَنْ جِيبْ: هَذَا يَا خَالْتِي رَحْمَةْ.. كَانْ صْغِيرْ كِي مَاتَتْ أُمُّهْ..

الزوبير: عَمِّتِي رَحْمَةْ.. مَاتْعْقَلْشْ عَلَى أُمَهْ؟.. كِي يَسْمُو الوَالِدَةْ انْتَاعَكْ بَعْدَةْ!؟

جيمي: خَالْتِي.. أَنَا وَلْدْ آدَمْ مُولْكِينْغْ... مَا تْعْقَلْشْ عْلِيهَا؟

العجوزة: وَالُو يَا وْلِيدِي.. مَا نْعْرَفْ حَدْ بِهَذَا الإِسْمْ..!

جيمي: بْصَحْ أَنَا قَالُوا لِي بْلِّي تْعَرِّفِي أُمِّي..

العجوزة: يْكْذْبُوا عْلِيكْ يَا وْلِيدِي... يْعْلَمْ اللَّهْ أَنَا مَا نْعْرَفْ حَتَى وَاحَدْ بِهَذَا الإِسْمْ...

المختار: ذَكْرَهَا بِالصُّغْرْ... لَمَا اداتَكْ لْلْكَنِيسَةْ بِيْدِيهَا..

يمينة: قُولْلَهَا بْلِّي أَنْتَ الِّلي دِيتِّيني لْعَنْدْ المُوحَاتْ... بَالَاكْ تْعقَلْ..

جيمي: خَالِّتِي.. أَنْتَ الِّلي دِيتِّيني لْعَنْدْ المُوحَاتْ لِلإِنْجِلِيزِيَةْ لَمَا مَاتَتْ أُمِي.. هَكْذَا قَالُوا لِي فِي لْجِلِيزِيَةْ..

اعجوزة:... أَنَا عُمْرِي مَا دَخلْتْ لْجِيلِيزِيَةْ.. مَا دْخلْتْشْ حَتَّى لْلْجَامْعْ وِينْ عَادْ لِيجِلِيزِيَةْ.. شْكُونْ هَذَا الِّلي كْذَبْ عْلِيكْ؟

الزوبير: أَرَا..آرَا هْنَا.. البَارْلُورْ..! ! خَالِّتِي: رَاهْ يْقُولْ بِلِّي كِي مَاتَتْ أُمَّهْ، أَنْتَ الِّلي وَصَلْتِيهْ لْعَنْدْ المُوحَاتْ.. الِّلي رَبَاوَهْ وَ كَبْرُوهْ.. فْهَمْتِي..؟! مَارَاكِيشْ عَاقْلَةْ عْلِيهْ؟!

العجوزة: مَرانِيشْ عَاقْلَةْ يَا وْلِيدِي.. اللهْ أَعْلَمْ.

خيرة: حَاوَّلِي تْعَقْلِي مْلِيحْ خَالِّتِي رَحْمَةْ... يْمَاهْ يْسَمُّوهَا..! ! كِي يْسَمُوهَا بَعْدَةْ.. يْسَمُوهَا؟!.. عَائِلَة آدَمْ..

جِيمِي: آدَمْ مُولْكِينْغْ.

يمينة: مَا تَعقْلِيشْ عَلَى مْرَّاةْ يْسَمُوهَا.. الكِيرْ... وَ لَا كِفَاشْ بَعْدَةْ؟!.. مُولْكِينْغْ.

العجوزة: شْكُونْ ؟! أُمْ الخَيْرْ؟!

الزوبير: مُولْكِينْغْ.. مُشْ أُمْ الخَيْرْ.. آخَالِّتِي.

العجوزة: أُمْ الخَيْرْ؟! مْسْكِينَةْ.. أُمْ الخَيْرْ اللهْ يْرَحْمَهَا.. وَ أَنْتَ قُلْتْ لِي شْكُونْ.. خُوهَا.

جيمي: أَنَا وَلْدْ مُولْكِينْغْ آدَمْ.

العجوزة: أَنْتَ وَلَّدْتُم الخَيْرْ.. كِي رَاكْ وْلِيدِي.. وْلِيدِي.. حْبِيبِي.. كْبَرْتْ وَجِيتْ تْشُوفْ امِّيمْتَكْ.. قَرَّبْ عَنْدِي وْلْدِي نْسَلَّمْ عْلِيكْ.. وْلِيدِي كِي رَاهْ يَاعْزِيزْ وْلْدِي.

الزوبير: (لِلْمَرَاةْ) : وَاقِيلَا رَاهَا غَالْطَا فِي لَادْرِيسّ... مْسْكِينَةْ رَاهَا رَايْحَا contre-pied .

يمينة: اَللّهْ يْحَسَّنْ عَوْنَهَا الْمَخْلُوقَةْ.. تْخَلْطُولْهَا الكْوَاغْطْ.. رَاهَا تْخَلْطْ.. وْ هُوَ مْسْكِينْ.. رَاهْ يْسَاعْفْ.

العجوزة: شْكُونْ هَذَا اللِّي رَاهْ يْقُولْ خِلِيتَهْ غِيرْ وَاقْفْ.. أَقْعُدْ وْلْدِي أَقْعُدْ.. مَرْحْبَا بِكْ.. كِي رَاكْ وْلِيدِي.. كِي رَاهَا أُمَكْ...؟.. آهْ، حَقَّةْ.. اللّهْ يْرَحْمْهَا...! وْبُوكْ...؟! آهْ وَاشْ رَانِي نْقُولْ.. اللّهْ يْرَحْمْهُمْ بْزُوجْ.

المشهد04: ناس الدوار

خيرة: سْوَلْتَهْ عَلَى الكُلّ... وَ حْكَالْتَهْ عَلَى كُلْشْ... عَلَى بُوهْ...اللِّي مَاتْ.

الزَوْجْ (البَشِيرْ):.. وَ خْبَرَاتَهْ بِلِّي زَادْ فِي نَفْسْ اليَوْمْ اللِّي مَاتْ فِيهْ بُوهْ...وَخْبَرَاتَهْ بِلِّي أُمَّهْ مَاتَّتْ وْ هُوَ فِي عُمْرَه 14 يُومْ.

القندوز: اَعْرَفْ جِيمِي.. بِلِّي هَذَا مُشْ اسْمُو الْحْقِيقِي.. وَ حَتَى اللَّقَبْ انْتَاعْ اشْعَبْ اللِّي عَرَّفُوهْ بِهْ النَّاسْ وَ الصْغَارْ مَاكَانْ سِوَى تَحْرِيفْ لِاسْمْ جِيمِي.

عمر: اَشْعَبْ وَلْدْ شْعَيْبْ لِي جْدّهْ بُو شْعْبَةْ.. آهْ.. جِيمِي.. تَعَرَّفُوا وَاشْ هُوَ أَصْلْ الِاسْمْ؟

معمر: عَلَى بَالْنَا بِلِّي مُشْ هَذَا هُوَ الِاسْمْ الحَقِيقِي... وَ الإِدَارَةْ بِلْفَرَنْسِيَةْ اللِّي وَرَّثْنَاهَا فِي الحَالَةْ المَدَنِيَةْ.. هِيَ اللِّي ذَبْحَتْ لَهْ كَبْشْ أَعْرَجْ.. وَ أَعْطَوْهْ اِسْمْ عْوَجْ.

نعيجة: الرَّاجْلْ اسْمُو... هَئِ هَئِ هُئِ.. سَمَّاوَهْ.. هَئِ هَئِ هَئِ .. قُولْ قُولْ

خيرة: فِي الحَقِيقَةْ يَا نعِيجَةْ.. الرَّجُلْ أَكْرَمَكُمَّ اللهْ... اسْمُو فِي الحَقِيقَةْ مُشْ جِيمِي.. وَ إِنَّمَا.. جَمْعِي.. وَهُمَا اللِّي كَتْبُوهْ جِيمِي! !

معمر: ..وَاهْ!.. اسْتَنَاوْا.. قَارْعُوا.. فَرْشُولِي الْخَبَرْ.. نْعَاوْدْ لُكُمْ الْحْصِيرَةْ.. آهْ.. فَرْشُولِي الْحْصِيرَةْ نْعَاوْدْ لُكُمَّ الْخْبَرْ...!

القندوز: جَمْعِي.. جَمْعِي بْرِيطَالْ.. وَ هُمَا كَتْبُوهْ.. جِيمِي بِغِيتَلْ..

عمر: زيد ..بُوهْ مَكِّي.. كَتْبُوهْ مِيكِي! !..

معمر: كَانْ بَاقِي غِيرْ طُومْ وَ جِيرِي.. وَ يْدِيرُوهُمْ عَائِلَةْ رُسُومْ مُتَحَرِكَةْ.

القندوز: هَاوَ دِيجَا رَدُوهُمْ..أُمَهْ النَّكْوَةْ انْتَاعْهَا هَدَّامْ رَدُوهَا آدَمْ.. وَ الاِسْمْ أُمْ الخَيْرْ.. رَدُوهْ مُولْكِينْغْ.

عمر: الحَاصُلْ.. خَالُوطَةْ..! ! لَمَا عْرَفْ جِيمِي.. آهْ.. جَمْعِي وُلْدْ المَكِي وَلْدْ أَمْ الخَيرْ.. لَمَا أَعْرَفْ الحقيقة.. حَلْ فُمَهْ.. وَ مَا غْلَقْهْشْ.. هَاكْ.

المشهد 05: الاكتشاف

المجاهد: هَذِي هِيَ المَقْبَرَةْ اللِّي مَدْفُونِينْ فِيهَا جْدُودَكْ بَعْدْ مَا جَمَعْنَا رُفَاقَهُمْ كُلَّهُمْ رَاهُمْ مْجْمُوعِينْ هْنَا.. الجَدّ اللُّولْ اسْتَشْهَدْ مَعَ الأَمِيرْ عَبْدْ القَادَرْ فِي مَعْرَكَةْ المَقْطَعْ.. وْلِيدَهْ بَعْثَهْ المِيرْ فِي سَبْعَمَائَةْ فَارِسْ لِلأَغْوَاطْ وَ اسْتَشْهَدْ مَعَ القَائِدْ بْنْ شْهَرَةْ فِي مَعْرَكَةْ الأَغْوَاطْ، خُوهْ هْجَرْ وَ الْتَحَقْ بِثُورَةْ أَوْلَادْ سِيدْ الشِيخْ وَ اسْتَشْهَدْ فِي مَعْرَكَةْ تَازِينَةْ مَعَ بُوعَمَامَةْ.. هَا هُوَ قَبْرُهْ أَمَا هَذَا القُبُورْ الثَلَاثَةْ مْنْ جْدُودَكْ تَفَرْقُوا.. الأَوَلْ اسْتَشْهَدْ فِي ثَوْرَةْ الزَّعَاطْشَةْ.. وَ الآخَرْ اسْتَشْهَدْ مَعَ الشِيخْ الحَدَادْ.. وَ الثَالْثْ اتْقَهْقَرْ

لِأَقْصَى الجَنُوبْ وَ حَارْبْ وَ اسْتَشْهَدْ مَعَ الشِيخْ أَمُودّ.. أَمَّا بُوكْ هَا هُوَ قَبْرَهْ.. مَكِّي.. مَكِّي بْرِيَطلّ..

جْدُودَكْ كُلْهُمْ مَكِّي مَكِّي.. مَكِّيينْ كُلْهُمْ.. جْدُودَكْ كُلْهُمْ أَبْطَالْ يَا وْلِيدِي.

العجوزة ستي: هَذَا قْبَرْ أُمَّكْ.. مَا زَالْ فِي مْكَانُوا.. الفْقِيرَةْ رَحْمَةْ هِيَ اللِّي تْكَفْلَتْ بَاشْ عَاوْدُوا دَارُولَهْ

حْجِيرَةْ.. مَكْتُوبْ عْلِيهَا.. إِقْرَا اقْرَا شَا فِيهَا..

أشعب: هَذَا قْبَرْ المَرْحُومَةْ هَدَامْ أُمْ الخَيْرْ.

العجوزة سِتِي: الْفْقِيرَةْ رَحْمَةْ هِيَ اللِّي أَعْطَاتَكْ رَاسْ الخَيْطْ يَا وْلِيدِي.

أشعب: بصح... وَاشْ مِنْ خَيْطْ..؟! وَاشْ مْنْ كُرَةْ مْعَقْدَةْ... وْشْكُونْ يَسَلكْهَا...؟! !

العجوزة سِتِي: دِّي البَاسْكِلِيطْ وْ رْزَمْ المُوزِيطْ... سْوَلْ شَامْبِيطْ... بَاشْ نْدِيرْ لَانْكِيطْ.

جمعي: أَنَا نْدِيرْ لَانْكِيطْ وَحْدِي

المشهد 06:القوالة

القوال 1: يَبْدَاهَا مِنْ لِيبِيَا... وْ هُوَ رَايْحْ.

القوال 2: مْشَى يَبْدَأْ مِنْ تُونْسْ... غِيرْ هَاكْذَكْ حَارْقَ... بْلَا كْوَاغْطْ بْلَا وَالُو.

القوال 3: ... وَ أَنْتَ وِينْ عَلَى بَالَكْ بِلِّي رَاهْ حَارْقْ... وِحْدَةْ المَغْرِبْ العَرَبِي كَانْتْ فِي وَقْتْ الِاسْتِعْمَارْ... ! النَاسْ كَانُوا يْدَّخْلُوا وَ يْخَرْجُوا غِيرْ بِبَطَاقَةْ التَعْرِيفْ!

المشهد07: السفر

الشخص التونسي: الْجَدّ الأَوَلْ انْتَاعْ بُوهْ أَصْلُهْ جَايّ مِنّ العِرَاقْ... وَجْدْ أُمَّهْ مْنْ فِلِسّطِينّ.. وَ هَذَا قْبَلْ مَنْ قَرْنْ... بَرْشَا مْقَلَقْ.. رَايْحْ تُو... خُوذْ كَعْبَةْ هْرِيسَةْ تْعْطِيكْ حَرَارَةْ وَ تْحْمِيكْ مِنْ سُرْعَةْ الرِّيحْ وَ السَّمَا بَارْدْ... يَا خِي مْقَلَقْ رَايْحْ تُو.

المشهد08: المغرب الأقصى

الشاعر المغربي: شُفْتِنِي يَا لْمْسِكِينّ وَشّفِني حَالَكْ

زِينْ مَاتَاخْدَهْ وَ دِيْنْ مَايْنْعْطَى لَكْ

الطَّبْخْ وَالرُّمْخْ فِي فَاسْ وَ العِلِمْ وَالدِّينْ فِيهَا

لاَ عَيْبَ يُقَالْ فِي فَاسِ مَكْمُولْ مِنْ كُلّ جِهَةْ

الشخص المغربي: وْجْدْ جَدْ جَدْ جَدْ جَدْ بُوكْ... شْرِيفْ إِدرِيسِي حَسَنِي جَايْ مِنْ لْمَغْرِبْ... بَعْدَ مَا هَرَبْ جَدُّهْ مِنّ العِرَاقْ...

شخص آخر: دَابَةْ مَنقدرْشْ نْعْطِيكْ الشَجَرَةْ العَائِلِيَةْ كَامِلَةْ... وَاشْ تْعَمّلْ بِيهَا؟

جمعي: لَيْسَ الفَتَى مَنْ قَالَ كَانَ أَبِي وَ إِنَمَا الفَتَى الذِي يَقُولُ هَاأَنَا ذَا.

المشهد 09: الجزيرة العربية

شَخْصْ مِنَ الجَزِيرَةْ العَرَبِيَةْ: مَرْحَبَا بِكَ يَا أَخَا العَرَبِ.

شخص آخر: رَانِي تْوَصَلْتْ بَاشْ نْعْرَفْ وْ نْوَصَلْ إِلَى أَوَلْ جْدْ انْتَاعْكْ...؟ جَدّكْ الأَوَلْ هَوَ سَيِّدْنَا آدَمْ عَلِيهِ السَّلاَمْ!...أَنْتَ عَدْنَانِي مِنْ عَدْنَانْ وَ نِزارْ وَ مَضَرْ وَلْدْ سَيِدْنَا اسْمَاعِيلْ ابْنْ ابْرَاهِيمْ عَلَيْهُمَا السَّلاَمْ.

شخص آخر: أَنْتَ مِنْ قَحْطَانَ مِنَ اليَمَنْ وَ حَضْرَ مَوْتَ أَنْتَ جَدْ جَدْ جَدِكَ يَعْرُبَ بْنَ قَحْطَانْ.

شَخْصْ آخَرْ: أَنْتَ مِنْ ثَقِيفْ وَ النَسَبْ انْتَاعَكْ مِنْ عَبْدْ القَيْسْ فِي البَحْرَيْنْ.

آخر: أَنْتَ مِنَ اليَمَامَة مِنْ بَنِي حَنِيفَةْ.

آخر: أَنْتَ عُرقَكَ مِنَ هَذِيلْ وَاسَدْ وَ قَيْسْ وَ غَطَفَانْ وَ أُمَّكَ مِنْ بَنِي عَبْسْ وَ ذُبْيَانْ.

المشهد 10:الشام والعراق

الشاعر 1: أَنْتَ ابنُ الَّذِينَ اسْتَرْضَعَ الجُودُ فِيهِمْ وَ.. وَ سُمِّيَ فِيهِمْ وَهُوَ كَهْلٌ وَ يَافِعُ

الشاعر 2: صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِسُ نَفْسِي... وَ تَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِ .

الشاعر3: الخَيْلُ وَ اللَيْلُ وَ البَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي... وَ السَّيْفُ وَ الرُمْحُ وَ القُرْطَاسُ وَ القَلَمُ

الشاعر 4: أَرَاكَ عَصِيَّ الدَمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ... أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَ لَا أَمْرُ

الشاعر الإماراتي: وَ لَمْ يُلْهِنِي دَارٌ وَ لَا رَسْمٌ مَنْزِلٌ... وَ لَمْ يَتَطَرَبْنِي بَنَانٌ مُخَضَبُ

وَ لَكِنْ إِلَى أَهْلِ الفَضَائِلِ وَ النَهْيِ... وَ خَيْرُ بَنِي حَوَاءُ وَ الخَيْرُ يُطْلَبُ

الشاعر البحريني: وَ إِذَا ذَكَرَ التَارِيخُ أَبْطَالَ أُمَّةٍ.. يَخِرُ لِذِكْرَاكَ الزَمَانُ وَ يَسْجُدُ

وَ أَنْ تَذْكُرِ الدُنْيَا زَعِيمًا مُخَلَدًا... فَإِنَكَ فِي الدُنْيَا الزَعِيمُ المُخَلَدُ

الشاعر اليمني: عَنِ المَرْءِ لَا تَسْأَلْ وَ أَبْصِرْ قَرِينَهُ... فَإِنَّ القَرِينَ بِالْمُقَارِنِ يَقْتَدِي

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا... وَ يَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

الشاعر الأردني: لِسَانُ الفَتَى نِصْفٌ وَ نِصْفُ فُؤَادِهِ.. فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صُورَةُ اللَحْمِ وَ الدَمِ

وَ إِنَّ سِفَاهَ الشَيْخِ لَا حُلْمَ بَعْدَهُ... وَ أَنَّ الفَتَى بَعْدَ السَفَاهَةِ يَحْلُمِ.

الشاعر الليبي:

وَ قَدْ عَلِمَ القَبائِلُ مِنْ مُعْدِي...إِذْ قَبَبَ بِأَبْطِحِهَا بَنِينَا

بِأَنَا المُطْعِمُونَ إِذ قَدَرْنَا.... أَنَآ المُهْلِكُونَ إِذَا إِبْتَلِينَا

وَ أَنَآ المَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَا...وَ أَنَآ النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِينَا

وَ أَنَآ التَارِكُونَ إِذَا سَخَطْنَا...وَ أَنَآ الآخِذُونَ إِذَا رَضِينَا

وَ أَنَآ العَاصِمُونَ إِذَا أَطَعْنَا ...وَ أَنَآ العَزِمُونَ إِذَا عَصِينَا

وَ نَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا المَاءَ صَفْوَا...وَ يَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدَرًا وَطِينَا

الشاعر اللبناني:

إِذَا مَا المَلِكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفًا أَبِينَا أَنْ نُقِرَّ الذُلَ فِينَا

مَلأْنَا البِرَّ حَتَى ضَاقَ عَنَا وَظَهَرَ البَحْرُ نَمْلَؤُهُ سَفِينَا

إِذَا بَلَغَ الفِطَامُ لَنَا صَبِيٌّ تَخِرُ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا

شاعر: مِنْ أَيْنَ أَنْتَ يَا أَخَا العَرَبِ؟ انْتَسَبَ...

أشعب: أَعَزُّ بَنِي الدُّنْيَا وَ أَعْلَى ذَوِي العُلَى... وَ أَكْرَمُ مِنْ فَوْقِ التُرَابِ وَ لَا فَخْرُ

أَجَارَتَنَا، أَنَّا غَرِيبَانِ هَاهُنَا... لِعِرْضِ مُحَمَّدٍ مِنْكُمْ وَقَاءُ

لِسَانِي صَارِمٌ لَا عَيْبَ فِيهِ...وَ بَحْرِي لَا تُكْدِرُهُ الدِّلَاءُ

الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِرُ فِي اَلْ...أَحْرَامِ مَاءٍ حَتَى يَصِيرُ دَمًا

مِنْ نُطْفَةٍ قَدَّرَهَا مُقْدِرُهَا... يَخْلُقُ مِنْهَا الأَبْشَارَ وَ النَسَمَا

ثُمَ عَظِامَا أَقَامَهَا عَصَبْ... ثُمَ لَحْمَا كَسَاهُ فَالْتَأَمَـــــــا

ثُمَ كَسَا الرَأْسَ وَ العَوَاتِقِ أَبْ... شِعْرَا وَ جِلْدَا تَخَالُهُ أَدَمَّا

وَ الصَوْتَ وَ اللَوْنَ وَ المَعَايِش وَ الْ... أَخْلَاقَ شَتَى وَ فَرَّقَ الكَلِمَا

الدراجة: يَضْحَكْ هَا هَا هَا ... عْجَلْ فَرَقْهُمْ هَا هَا هَا..

جمعي: وَ أَنْتَ عْلَاهْ رَالْتَضْحَكْ، وَاشْ أَنْتَ... اشْكُونْ أَنْتَ؟ هُوَ ... احْدِيدَةْ مَصْنُوعَةْ وَاشْ أَنْتَ؟..

الدراجة:.. أَنَا الْعَجْلَةْ الْعَجْلَةْ... عَرَبَةْ الْعْجَلْ... صَوْتِي لَهُ خُوَارْ... بَرَّاقْ كِي الْبَرْقْ... تْسْرَعْ فُوقْ الأَرْضْ كَالغَيْثْ تَسْتَدبرْ الرِيَاحْ.. تْشَفْ تْشَفْ تْشَفْ... أَنَا المَشِينَةْ آلَاتْ اللَاتِ وَ العُزَّةْ وَ مَنَاتِ الثَالِثَةْ الخُرَى... جْدِي الْكْبِيرْ هْبَلْ وَ إِخْوَاتِي وْدَّا وَسُوَاعَا وَيَغُوثْ وَ نَسْرَا.. أَوْلَادِي بِيجُو، رُونُو مَارْسِيدِيسْ وَفُورْد دَايُو وَ قْبَلْسْ وَ مَازَالْ البْرُوقْرِي Progre وَ التِكْنُولُوجْيَا...

جمعي: أَنْتَ الدَجَّالْ الأَعْوَرْ... أَنْتَ اللِي صَنْعَكْ السَامْرِي بِمْسَمِيرَهْ.. يَا عَدُوّ اللهْ عْرَفْتَكْ... المَسِيحْ الدَجَّالْ أَعْوَرْ العَيْنْ اليُمْنَى.. اللَهُمَ إِنَا نَعُوذُ بِكْ مِنْ فِتْنَةِ المَسِيحِ الدَجَّالْ.

الدراجة: نْشَرَّحْ اللَحَمْ طْرَافْ طْرَافْ، نْقَرْضْ العِظَامْ نَأْكُلْ الأَصْبَعْ، نْعَوَقْ أَنْعَضْ هَامْ هَامْ، نْسْرُطْ نْبَلَعْ نْقَتَلْ نْحَيِي، نْهَدَمْ الجِبَالْ نْوَطِي الأَرْضْ، نْخَرْجْ كْنُوزْهَا أَنْسْقُطْ المَطَرْ، نْقَلَبْ وَ نْحَرَثْ وَ انْبَتْ الحُقُولْ، عَنْدِي صُورَةْ عَنْدِي وَجْهْ عَيْنْ، عَنْدِي نِيفْ وَنْدَبْ فِي الأَرْضْ.

جمعي: أَنْتِ الدَابَةْ اللِي هِيَ مِنْ مَعَادِنْ الأَرْضْ وَ تْخَرْجْ فِي آخِرْ الزَمَانْ (وَ إِذَا وَقَعَ القَوْلُ عَلَيْهِمْ أَخْرَجْنَا لَهُمْ دَابَةً مِنَ الأَرْضِ تُكَلِمُهُمْ)... أَرْتَبْ يَا الأَعْوَرْ! اسْتَعْقَلْ، بْرْكَاكْ مَا تْفَتَنْ فِي النَاسْ.

الدراجة: أَنْحُطْ فِي كُلِّ مَكَانْ وَ نْرَحَلْ مِنْ كُلّْ مَكَانْ.. النَّاسْ يَعْزُونِي يَفْضْلُونِي عَلَى أَوْلَادْهُمْ يْفَضْلُوا عَلِيَ حْيَاتْهُمْ مِنْ أَجْلِي، حْرُوبْ طَاحِنَة قَامْتْ بْسَبْبِي.. أَنَا نْغِنِي الْغْنَى وَ نْفَقَرْ الْفَقِيرْ، أَنَا الْقُوَّةْ.. أَنَا الْقُوَّةْ الْقُوَّةْ.. (تتَرَدَدُ فِي الأُفُقِ)

المشهد11: بجاية

رجل بجاية: يَا اَشْعَبْ وَلْدْ شُعَيْبْ حْنَا النْسَابَةْ نْخْبَرُوكْ بِلِي جَدْ جَدْ جَدْ أُمُكْ شَاوِي.. مْنْ مْرْوَانَةْ.. تْزَوَجْ مَعَ عَرْبِيَةْ مْنْ قَبِيلَةْ رِيَاحْ الْبَدْوِيَةْ.

المشهد12: جبال الهقار

جمعي: شْكُونْ أَنَا وَ شْكُونْ جَدِّي؟.. رَايْحْ نْخْرُجْ مِنْ جَلْدِي... جَايْ مْنِينْ أَنِيَا وْ هُوَ... عَرْبِي رُومِي وَ أَلَا كُرْدِي ...جَابُونِي شْنْوِي وَلاَّ تْرْكِي،أَفْغَانِي، مِصْرِي وَلاَّ هِنْدِي! ..جِيتَكَ بِجَاهْ الرَّسُولْ رَبِي... نْتَوَسَلْ لِيكْ عَبْدَكْ قْهْدِي... يَا مْجِيبْ الدَّاعِي هَوَّنْ... نَعْرَفْ أَصْلِي مِنْك! خَالْقِي جِيتَكْ مَهْمُومْ يَا اللهْ... آجَبِنِي فِي الْمْنَامْ نْبَرَا، مْوَدَّرْ تَالْفْ مَغْبُونْ... جِيتْ نْحَوَّسْ عَلَى الْجُرَةْ.

المشهد13:الرؤية

جمعي: (مَشْدُوهًا خَائِفًا)... شْكُونْ أَنْتَ؟ .. أَنَا جَمْعِي وْلْدْ السِّي الْمَكِي.. مَكِي بْرِيطَلْ.. مَاتْعَرْفَهْشْ؟.. أَنَا وَلْدَهْ.. جَمْعِي.. مَا تَعْرْفْنِيشْ؟.. جِيمِي.. جِيمِي كَارْتَرْ جِيمِي كُورْقَانْ Coorgun.. وَ لَا جِيمِي Neurton.. وَلَا جِيمِي Valmer .. جِيمِي هَنْدْرِيكْسْ.. آهْ جِيمِي بْغِيتَلْ.

الشيخ: وَ الآنْ وَاشْ بْغِيتْ تْعْرَفْ مِنِّي.. رَانِي هْنَا بَاشْ نْسَاعْدَكْ!

جمعي: سِيدِي.. بْغيتَكْ تْقُولْ لِي شْكُونْ هُوَ أَنَا؟ وْ شْكُونْ هُمَا جُدُودِي انْتَاعْ بُويَا وَ نْتَاعْ أُمِي؟..

مَالْقِيتْ لَا عَمّْ وَ لَّا خَالْ لَا أَخْ لَا أُخْتْ.. كُلْشِي مَاتُوا.. بْقِيتْ وَحْدِي كَالْغْرَابْ.

الشيخ: حَتَّى وَاحْدْ مَا قَالْ لَكْ عَنْدَكْ عَمَّكْ مَازَالْ حَيّْ..؟ عَمَّكْ خُو بُوكْ.

جمعي: قَالْتْ لِي الْفْقِيرَةْ رَحْمَةْ.. بْصَّحْ قَالْتْ لِي بَالَكْ يْكُونْ مَاتْ بَعْدْ مَا تُوفِي بُويَا.. وْ هُوَ كَانْ مْعَهْ وَسْلَكْ هُوَ.. لِكِنْ حَتَّى وَاحَدْ مَاعْطَانَا عْلِيهْ خْبَرْ وَاشْ مَازَالْ مْيْتْ.. آهْ أَقْصِدْ وَاشْ مَازَالْ حَيّْ!

الشيخ: مَازَالْ حَيّْ.. وَتْعْرْفَهْ.

جمعي: وَ نْعْرْفَهْ.. يَاكْ مَا يْكُونْ Père délarivière؟..

الشيخ: وَ أُصُولَكْ مَعْرُوفَةْ.. وَ عَمَّكْ يْعْرَفْ.. أُمَّكْ عَرْبِيَةْ، بُوهَا شَاوِي وَ أُمْهَا قْبَايْلِيَةْ.. وْبُوكْ عَرْبِي بُوهْ شْرِيفْ وَ أُمَّهْ عِرَاقِيَةْ.

جمعي: قَالُوا لِي جْدَكْ الأَوَلْ جَايْ مِنْ اليَمَنْ.. وْ وَحْدِينْ قَالُوا لِي أَصْلَكْ فِينِيقِي جِيتْ قَبْلْ الرُومَانْ.. لَخْرِينْ قَالُوا لِي تُرْكِي .. وْ وَحْدِينْ حْ حَسْبُونِي فْرَنْسَاوِي.

الشيخ: (مُبْتَسِمًا) مَاعْلِيشْ يَا وْلِيدِي... النْسَبْ مَاعَنْدُوشْ قِيمَةْ كْبِيرَةْ.. النَاسْ بِأَعْمَالِهِمْ..!

جمعي: آهْ؟.. كُلْشْ عَنْدْهُمْ الصَحْ؟.. أَمَّالاَ أَنَا.. شَرِكَةْ مْتَعَدِدَةْ الجِنْسِيَاتْ؟ ...Multinationale (يكلم نفسه).. وقيلا هذه العولمة! !

الشيخ: مَاتْقَدَرْشْ تَفْهَمْ التَارِيخْ كُلْشْ دُفْعَةْ وَحْدَةْ.. أَنْتَ خَلِيطْ مِنْ الأَجْنَاسْ.. وَ الأَقْوَامْ.. لَكِنَّكْ شْرِيفْ وْ دَمَّكْ مْأَصَّلْ.. عَرْبِي وَ بَرْبَرِي وَ شْرِيفْ.

جمعي: مَانِيشْ فَاهَمْ بْزَافْ..فِي الْحَقْ مَانِي فَاهَمْ وَالُوا.

الشيخ: وَ مَارَايْحَشْ تْفْهَمْ كْثِيرْ .. خَلِينَا فِي الْمُفِيدْ فِي العَائِلَةْ القَرِيَةLa famille؟؟

جمعي: وَاهْ خَلِينَا فِي الFMI.

الشيخ: رَوَّحْ ارْجَعْ للدُوَارْ اللِّي كُنْتْ فِيهْ.. وْ تَمّْ تَعَرَّضْ هُوَيَّتَكْ عَلَى كْبَارْ الجْمَاعَةْ.. هُمَا اللِّي يْقَدْرُوا يَفَهْمُوكْ!

جمعي: يَفَهْمُونِي؟! هُمَّا اللِّي خَلاَوْنِي مَا نْفْهَمْ وَالُوا.. عَلَى خَاطْرْ هُمَا اللِّي مَا فَهْمُوا فِيهَا حَاجَةْ.. وَ فِي الحَقْ حَتَّى أَنَا..! ! وَ حَتَّى بْدِيتْ نْفْهَمْ.. وَ دَرْوَكْ رَايْحْ نْبَدِّي نْتَلَّفْ كُلْشْ.

الشيخ: هَذِهِ هِيَ وَصَايَّتِي لِيكْ.. دِيرْ عَلَى كْلاَمِي.. وَ كِي تْنُوضْ.. اسْتَقْبَلْ القْبْلَةْ وَ ارْجَعْ لِلقَرْيَةْ اللِّي خْرَجْتْ مِنْهَا.. السَّلاَمْ عَلَيْكُمْ وَ رَحْمَةُ اللهِ!

جمعي: يَا سَيِّدِي الشِّيخْ.. سَيِّدِي الوَلِي.. سِيَدِي مَعْرُوفْ.. الجِيلاَلِي.. سِيدِي لْحْسَنْ.. بْلاَلْ..سِيدْ الهْوَارِي..سِيدِي عَبْدْ الرَحْمَانْ! ! وَاقِيلاَ زَعْفَتَهْ! !.. سِيدِي.. أَنَا فِي جَاهْ النَّبِيّْ..كَلْمَةْ أَخِيرَةْ!

الشيخ: السَّلاَمْ!.

المشهد14: اليقضة في القرية

الشيخ الراوي: وَاشْ كَايَنْ وْلِيدِي..؟ نُضْتْ مَفْتُونْ .. هَذَا وَقْتْ صَلاَةْ الفَجْرْ.. أَنَا اللِّي نْوَضْتَكْ!

جمعي: عْلاَشْ نَوَضْتِنِي.. لُوْكَانْ خَلِيتِنِي حَتَّى نَفْهَمْ.. رَانِي زَدْتْ تْرَوَّنْتْ! !

الشيخ الراوي: صَلِّ وَ مَنْ بَعْدْ رَبِي يْفْتَحْ.

جمعي: مانعرفت.. كِي تْجِي تَنْفْتَحْ رَاهَا تَنْغَلْقْ.. نْصَلِيوْا وَ نْشُوفُوا.

المشهد 15: المأذنة

الراوي المؤذن: قَالْ لِي مَاتْخبَرَشْ عَلَى لاَ بُدَ عْلِيَ نْرْجَعْ عَنْدْ الْفْقِيرَةْ رَحْمَةْ وَ نْرُدْ الدَّجَالْ لْمَالِيهْ. نْرُدْ الْمَاشِينَةْ شْقْ الْبَحْرْ مْلِهِيهْ.. هِيَ سْبَابْ الفْرْقَةْ .. مَازَالْ مَا كَمَلْشْ اشْغَالَهْ.

المشهد 16: قرية الرحمانية

رَحْمَة: جَمْعِي.. وَلْدِي ارْجَعْتْ.. قَرَّبْ عَنْدِي وَلْدِي... تْوَحَشْتَكْ بْزَافْ... عْلَاشْ طَوَّلْتْ عْلِيَ يَا وْلِيدِي.

جَمْعِي: هَانِي جِيتْ لْمِيمَةْ... مَاطَوَلْتْشْ... كُنْتْ نْحَوَسْ عَلَى جْدُودِي.. مَا خَلِيتْ بْلَادْ.. مَا خَلِيتْ بْحَرْ وَ لَا بْحَرْ.

رَحْمَة: وَاشْ؟ مَا كْلِيتْشْ التْمَرْ ؟!! عْطِيوَهْ شْوِيَة تْمَرْ.

جمعي:... لْمِيمَةْ... رَانِي جْبَرْتْ رَأْسْ الخَيْطْ.

رحمة: تَأْكُلْ مْعَاهْ البِيضْ؟... اعْطِيوْهْ شْوِيَة بَيْضْ رَاهْ جِيعَانْ مْسْكِينْ وَلْدِي... جَا يْشُوفْ مِيمْتُو تْمُوتْ... قَرَّبْ وْلِيدِي وْلِيدِي.

جمعي: مَا تْقُولِيشْ هَكْذَا لْمِيمَةْ... مَازَالْتْ البَرَكَةْ!

رحمة: وَاهْ يَا وْلِيدِي... مَا بْقَاتْ لِي مْعِيزَةْ وَلَا بْقِيرَةْ!

الزوبير: يَا خَالْتِي رَاكِي عَيَّانَةْ... مَا تْهَدْرِيشْ بْزَافْ!

رحمة: وَاهْ يَا وْلِيدِي... هَذَا غِيرْ مِنْ الزْعَافْ... 4 أَوْلَادْ شُهَدَاءْ عَنْدِي.. و الشهيد.. ما عطاونيش حَتَّى غَارْ وِينْ نْمُوتْ!

مكتبة الكلية جامعة الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية

يمينة: تَاكَلِي شْوِيَةْ مْبَسَّسْ؟ هَانِي نْجِيبْلَكْ شْوِيَةْ... وَاشْ تْبْغِي نْشْوِي لَكْ؟

رحمة: إِيهْ... الرَّعْيَانْ اللِّي خَانُوا الرَّعْيَانْ .

خيرة: أَلاَّ ... قَالَتْ لَكْ يَمِينَةْ وَاشْ نْشْوِي لَكْ؟

رحمة: الذْيُوبَةْ هُومَ سْبَابْ خْلاَهَا!

المختار: خَلِيوْهَا... رَاكُمْ تْشُوفُوا كِيفَاشْ رَاهَا مَغْبُونَةْ فِي الْمَرْضْ وَ فِي السَّمْعْ... مَا تْسْمَعْشْ رَاكُمْ غِيرْ تْعَذْبُوا فِيهَا...

جمعي: لْمِيمَةْ... رَانِي جَبْتْ لَكْ شْوِيَةْ هْرِيسَةْ... نْعَرَّفَكْ تْجِي لْحَارْ... الْهْرِيسَةْ تْحْمِيكْ وَ تْرُدَّكْ حَارَّةْ.

رحمة: وَاهْ يَا وْلِيدِي...رَانِي غِيرْ فْرِيسَةْ.

جمعي: لْمِيمَةْ... قَالُوا لِي عَنْدِي عَمِّي مَا زَالْ حَيْ وَ نْعَرَّفَهْ! !.. بْصَّحْ مَانِيشْ عَارْفَهْ!

رحمة: شْكُونْ هَذَا بُوعَرَّفَةْ؟... مَانِيشْ عَارْفَاتَهْ.

جمعي: قُلْتْ لَكْ: عَنْدِي عَمِّي مَازَالْ حَيْ!

رحمة: عَمَّكْ مَازَالْ حَيْ؟.. اللهْ يْرَحَّمَهْ مْسْكِينْ..! ! وَكِي رَاهْ لاَبَاسْ! آهْ عَمَّكْ نْعَمْ.. (تْنَاجِيهِ فِي أُذْنِيهِ).

المختار: اللهْ يْرْحَمْ الوَالْدِينْ.. إِذَا مَا تْخَلِيوْهَا تْرِيَّحْ.. رَاكُمْ تْشُوفُوا حَالْهَا.

خيرة: نْجِيبْلَكْ شْوِيَةْ بَرْكُوكْشْ عَمِّتِي رَحْمَةْ وَ أَلاَّ شْوِيَةْ شَرْشَمْ..

المختار: يا امرا.. واش من بركوكش و إلا الشرشم...لمرارها تموت و أنت باغي تدعزيها بالـ TNT، مادبيكم تخرجوا و تخليو معها سوى امرأة وحدة.. و أنت يا سي جمعي.. أرواح عندي تتعشى و تبات... و غدوا إن شاء الله ربي يدير تاويل! !

الزوبير: هيا واه عندو الصح... غير أنت اللي تبقاي معاها... الله يشافي خالتي.

الجميع: خلينا كعلى خير الفقيرة رحمة.. ربي يشافيك.. رانا غير هنا.

رحمة: واه ياوليدي... روحوا لوليداتكم و ديارهم ما عليهم والوا درووك نوض... روحوا بالسلامة.

المشهد 17: المقبرة

صوت القوال1: و ناضوا... خلاو الفقيرة رحمة في يد اللي خلقها.

صوت القوال2: ما جاو يخرجوا... حتى كانت عمرها تخرج! !

صوت القوال1: المرأة توغت.. و اللي كانوا خارجين.. رجعوا.

صوت القوال2: حضر السي جمعي للجنازة و هو صلى بالجماعة عليها صلاة الجنازة.

المشهد 18: القوالين

القوال 1: بقي 3 أيام في دوار الرحمانية... قبل ما يقرر يرجع للقرية اللي منها خرج.

القوال2: المسألة ماكانتش ساهلة... الجماعة شدوا فيه... و قالوا لو غير من عندنا ما تروحش.

القوال1: حتى احنا يخصنا إمام يصلي بنا... و يقري أولادنا القرآن... و يقرا على الموتى لما ربي يخفف بهم... خير ما يقعدوا هنا.

القوال 2: وَ وَاعْدُوه يْعْطِيوَهْ دَارْ الْفْقِيرَةْ رَحْمَةْ... وَ يْزَوْجُوه بْوَحْدَةْ مِنْ بْنَاتْ الدَشْرَةْ... وَيْدِيرُولَهْ مْشَارَطْ... وَ يدِيرُولَهْ رُتْبَة.

القوال1: وَ قَدْرُوا لَهْ حَتَى الشَرْطْ شْحَالْ فِي العَامْ.

القوال 2: 4 قْنَاطْرْ قْمْحْ وُ 2 زْرَعْ وُ 3 فْرِينَةْ.. وْ كَبْشْ العِيدْ وَ عَاشُورَاءْ... وَ مْيَاتْ أَلْفْ سَنْتِيمْ!

القوال 1: نْعَامْ مْيَاتْ أَلْفْ سَنْتِيمْ!... اليُومْ مَا عَنْدْهَا قِيمَةْ.

القوال 2: لَكِنْ جَمْعِي اللِّي صْبَحْ السِّي جَمْعِي.. اعْتَذَرْ وَ قَالْ لْهُمْ: وَالُوا...! عَنْدِي مُهِمَةْ نْقْضِيهَا... هَذِهْ وْصَايَةْ جَاتَهْ فِي المَنَامْ.

القوال 1: وَ لَمَا عَرْفُوا لْحْكَايَةْ... حَتَى وَاحَدْ مَا قْدَرْ يَمْنَعْ السِّي جَمْعِي بَاشْ يْنَفَذْ المَأْمُورِيَةْ نْتَاعْ الوْلِيَا.

القوال 2: سِيَما وَ أَنَ المَسْؤُولِيَةْ جَاهَا مِنْ عَنْدْ الأَوْلِيَاءْ.. لَوْ كَانْ حَتَى مْنْ عَنْدْ الوَالِي.. أَوْ مْنْ عَنْدْ السُوبْرِيفِي وَ اللَهْ مَا نْهَمْهُمْ.

القوال 1: مَعَ السِّي جَمْعِي.. جِيمِي سَابِقَا! ! أَشْعَبْ وْلْدْ شُعَيْبْ ابْنْ بُوشْعْبَةْ... قَدِيمَا.

القوال 2: وَدَعْ النَاسْ اللِّي اسْتَقْبَلُوهْ... وَ بَعْدْ مَا تْرَحَمْ عَلَى قْبَرْ الفْقِيرَةْ رَحْمَةْ... وَصْلُوهْ الجْمَاعَةْ فُوقْ بْغَلْ... حَتَى لْلْمْدِينَةْ... بَاشْ يْرُدْ البَاسْكْلِيطْ.

المشهد 19: المدينة

رجل داخل السيارة: كِيفَاشْ بْغَلْ يْمُرْ وَاحْنَا مَا نْمُرُوشْ أَوْ نَبْقَوْا فِي الإِنْتْظَارْ.

رجل آخر:... هَذِهْ فَوْضَى هَذِي... مَشِي نِظَامْ .

الدراجة: مْشيَةْ النَمْلَةْ عَنْدَكْ... مَا تْسْرَعْ مَا تْبرَقْ كَالْبُرْقْ... بِالْحْشِيشَةْ تْمْشِي... كِي تْمُوتْ يْعْطَوكْ لْلْكْلَابْ يَاكْلُوكْ.

جمعي: بْرَكَاكْ مَا تَقْبَاحْ وَ تْجْبْدِ فِي البِلاَ يَا لْعْوَرْ... بِيكْ رَاحْتْ القِيَمْ وَ الأَخْلاَقْ وَذَهَبْ الْحَيَاءْ.

مصباح الدراجة: الْبْغَلْ وْلْدْ الْبْغَلْ، يَا اِللِّي بُوكْ حْمَارْ وَمُكْ عَوْدَةْ! يَا الْطَايْعْ يَا الذْلِيلْ دَايْرِينْ لَكْ كْمَامَةْ يْقُودُوا فِيكْ وَ يْحَمْلُوا عْلِيكْ اثْقَايْلْهُمْ وَ يْظَلُوا يْسَوْطُوا فِيكْ بْزَلاَطْ الزَبُوجْ وَ مَا تْهْدَرْشْ.

البغل: أَنَا مَخْلُوقْ يَا الْحْدِيدَةْ... وَ أَنْتَ مَصْنُوعَةْ يَا الْعْدُوَةْ... أَنَا رَكْبُوا عْلِيَ خْيَارْ النَاسْ اِللِّي اصْطَافَاهُمْ رَبِي مِنْ الأَنْبِيَاءْ وَ الْمُرْسْلِينْ وَ الصَالْحِينْ.

مصباح الدراجة: شُوفْ... أَنَا كِي نْخَلَطْ وَ نْجَلَطْ... نَضْرُبْ ذَا بْذَا وَ نْفَرَقْ وَ نْبَثْ الْعْدَاوَةْ وَ الْبْغْضَاءْ بِينْ الْخْوتْ... لِيفِرْ الْمَرْءْ مِنْ أَخِيهْ وَ صَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ، انْفَكْ الأُسْرَةْ بَاهْ يَبْقَوْا يْسْتَهْلْكُوا بَاشْ نْبِيعْ لِكُلْ وَاحْدْ فِيهُمْ سْلْعْتِي (يُشْهِرْ سِلْعَتَهْ)

العَارِضْ لِلسَيَارَاتْ: بِيعْ حْمَارَكْ وَأَرْوَاحْ تْشْرِي.. بِيعْ الْبَقْرَةْ بِيعْ النَاقَةْ بِيعْ الْمَعْزَةْ وَارْوَاحْ تْشْرِي...بِيعْ الْبْغْلَةْ بِيعْ الْعْوْدَةْ بِيعْ قَشَكْ بِيعْ فْرَاشَكْ بِيعْ لْبَاسَكْ بِيعْ حْيَاتَكْ وَارْوَحْ تْشْرِي...بِيعْ الْمَنْجَلْ بِيعْ السِكَةْ بِيعْ الْمَضْمَدْ بِيعْ الْبَالَةْ بِيعْ الفَاسْ وَ ارْوَحْ تْشْرِي...بِيعْ أَصْلَكْ بِيعْ فَصْلَكْ بِيعْ رُوحَكْ... بِيعْ أَوْلاَدَكْ وَارْوَاحْ تْشْرِي...

جمعي: اِسْتَعْقَلْ ارْتَبْ يَا لْعْوَرْ بْوَعَيْنْ يَا الدَجَالْ... هَبْلَتْ النَاسْ... خَلْوْا السَكِينَةْ وَ الْحَيَاةْ وَ هَجْرُوا لْلْمُدُنْ... جَرِيتْهُمْ لْقْلَقْ وَ الْمْعِيشَةْ الضَنْكَةْ... تْرْكُوا حْقُولْهُمْ ... تْرْكُوا أَنْعَامْهُمْ وَ غْزْلْهُمْ... تْرْكُوا ذْهَبْ يْدِيهُمْ، الْحْرَفْ اِللِّي وَرْثُوهَا عَلَى سْلاَفْهُمْ، وَ تْبْعُوكْ... (اللَهُمَ إِنَا نَعُوذُ بِكَ مِنْ فِتْنَةِ الْمَسِيحِ

الدّجَالْ).. اللّهُمّ إنّا نعُوذُ بِكَ مِنْ المَادَة اللّي تْشُوف غِيرْ بِعَيْنْ وَاحِدَةْ... إسْتَعْقَلْ يَا الأَعْوَرْ العَيْنْ اليُمْنَى... بَرْكَاكْ.

رونو: لِزّي اكْخزّي رَاكِي دَايَةْ الطّرِيقْ غِيرْ لِيكْ يَا المُبَلْطَةْ... السْمِينَةْ... البُوفَةْ.

فورد: وَ أَنْتَ نْسِيتْ رُوحَكْ يَا عْرُوقْ النَابْطَةْ يَا المْقَتّلَةْ.

دايو: عَنْدَكْ المْذَبُوحَةْ تِعِيّبْ فِي المْسْلُوخَةْ.

فورد: بَلّعِي مَرْدُومَكْ يَا المْقَلْوعَةْ مْسَوْدَةْ السّعْدْ.

مَارْسَوْدَاسْ: كَايْنْ اللّي عَنْدَهْ مَرْكُوبْ وَ كَايْنْ اللّي عَنْدَهْ مَشِينَةْ نّتَاعْ حْصَادْ.

تْوَارَقْ: شُوفِي... أَنَا مَادَامْ العَيّنْ تْكْبَرْ وَ الحَاجّبْ فُوقْهَا.

مَبلْقَةْ:... حَبَسْتِي عْلِيَ يَا العَمْيَاء مَا رَاكِيشْ تْشُوفِي.

بُوجُو: أَنْتِ العَوْرَة اللّي مَارَاكِيشْ تْقَشْحِي... خَمْسَة فِي عَيْنِيكْ مْبَلْقَةْ وَ الْعْمَشْ فِي عَيْنِيكْ... رُوحِي بَعّدْ غَسْلِي ذُوكْ زُوجْ فُولَاتْ الطَافْيَاتْ.

شيطانة: مَالْكِي تَاكْلِي فِي رُوحَكْ تْقَطّعِي شْطَايْطَكْ يَا الغُولَةْ... شُوفِي كْمَارْتَكْ فِي المْرَايَةْ... مَارَاكِيشْ عَابْيَةْ بْحَالَكْ.. عَوَاوَةْ.

أُودِي: اللّي فَاتَكْ بِاللّبْسَةْ فُوتِيهَا بِالْغْسِيلْ وَ اللّي فَاتَكْ بِالشْبُوبْ فُوتِيهَا بِالْحَفَافَةْ عَنْدْ La coiffeuse.

فُورْزَفَاقْنْ: عَنْدَكْ قَدْهَا قَدْ الدّبْزَةْ وَفَايْتَة القَايْدْ فِي اللّبْسَةْ.

سِيتْرُوَايْنْ: شُوفْ... الوَاعْرَة بِعَيْنِيهَا... الهَامْلَةْ بِرَقْصْتْهَا، وَ الجَايْحَةْ بِضَحْكْتْهَا.

السّي محمود: لاَ طفُوا النّارْ خِيرْ مَا تَلْهَبْ.. الصّلّحْ.. الصّلّحْ.. لْمُوا الجِرَاحْ (يَترُكْ النَارْ وَ الهَرَجْ... وَ يَذْهَبْ لاِسْتِقْبَالْ السِّي جَمْعِي).. وَلْدِي.. مَرْحَبَا.. مَرْحَبَا بِكْ.. (يُعَانِقَهُ وَ يُسَلِمْ عَلَيْهِ طَوِيلاَ).. كِي رَاكْ وَلْدِي.. تَوَحَشْنَاكْ بْزَافْ يَا وْلِدِي سْمَحْنَا فِي حَقْ كُلْ شِيْءْ.. اللهْ وَحْدَهْ عَلَى بَالَهْ بِالقْلُوبْ.

جمعي: عَلَى بَالِي يَا سِّي مَحْمُودْ ... عَلَى بَالِي بْكُلْ شِيْءْ رَانِي عَارْفْ... مْسَامْحْ.. مْسَامْحْ كْرِيمْ... وَاشْ هَذَا اللِّي رَاهْ صَارِي عَنْدْكُمْ اليُومْ سِّي مَحْمُودْ... وَاقِيلاَ جِيتْ فِي الوَقْتْ غِيرْ المُنَاسِبْ؟.

السّي محمود: جِيتْ فِي الوَقْتْ المُنَاسِبْ... بِالعَكْسْ يَا وْلْدِي... مْنْ بَعْدْ نْحْكِي لَكْ وَاشْ شُفْتْ اليُومْ... وَ هَا هِيَ لْمَنَامَةْ وَقْعَتْ... النَارْ رَاهَا شَاعْلَةْ فِي كُلْ بْلاَصْ: فِي لاَمِيرِي، فِي دَارْ الجْدَارْمِيَةْ.. فِي دْيَارْ شْحَالْ مْنْ وَاحْدْ.. سِيَمَا فِي دَارْ البُخَارِي القْدِيمَةْ.

جمعي: النَارْ؟.. النَارْ فِي الدْيَارْ؟.. شْفْتْهَا...! ! قَالِي عْلِيهَا..! ! (يُكَلِمْ نَفْسَهْ!) ... قُلْتْ حَتَى دَارْ البُخَارِي القْدِيمَةْ ؟!.

السي محمود: دْيَارْ البُخَارِي بْزُوجْ... القْدِيمَةْ اللِّي دَارْهَا كُورِي لْلبَقَرِي وَ رَجْعْهَا حَدَادْ وَ قَرَاجْ مُسْتَوْدَعْ لْلمْوَاشِينْ... وَ الدَارْ اللِّي بْنَاهَا قُدَامْ لاَمِيرِي.

المير: الخْطَةْ تْرَدِي وَ الجْرَبْ يْعَدِي... كُونْ حَسَبْتْ زَعْطُوطْ وَلْدِي يْقَدِي لُكَانْ دَرْتْ عَشِي وَحْدِي.

جيمي: (قَلَقْ)... وَ شْكُونْ اللِّي شْعَلْ النَارْ... عَرْفُوا السَبَبْ وَ إِلاَ مَزَالْ..؟!

السّي محمود: مَازَالْ مَعْرَفْنَاشْ... هَذَا كِيفْ شْعْلَتْ... وَ هَذَا وِينْ جَانَا لخْبَرْ.. الجْدَارْمِيَةْ رَاهُمْ قَايْمِينْ بِهَا... وَ الشَعْبْ رَاهْ بْدَا يْكُبْ.

مرزوق: عَلَى بَالْكُمْ شْكُونْ يْدْخْلُوا اللوَالاَ لِلنَارْ..؟..les pompieis..صَافَا؟!!

سّي محمود: تعاوْنوا... طفوا النّارْ مَا تخلوهاشْ تلهبْ... الصُّلْحْ الصُّلْحْ لمّوا الجراحْ.

المير: الخُطْطَةْ ترْدِي وَ الجَرَبْ يعْدِي... كَونْ حسّبْتْ زعْطوطْ ولْدِي يقْدِي لكَانْ دّرْتْ عَشِي وَحْدِي...

المشهد 05: المؤذن من أعلى الصومعة عشاءاً

الراوي المؤذن: الحَالَةْ تخلّطتْ... وَ ترَوّنْ كُلْشْ.. النّار اللِي شعْلَتْ وَ السِّي جَمْعِي الشّابْ المَغْضُوبْ عَليْهْ رِجَعْ.

ترَوّنْ شِي فِي شِي... وَ القِيَامَةْ قَامتْ...وَ حَتَى وَاحَدْ مَا قَدّرْ يفْهَمْ وَاشْ صْرَى بِالذَاتْ..مُشْ كُلْ النّاسْ!!... نتفاهْمُوا زِينْ... البَعْضْ كَانْ عَارّفْ حَقِيقَةْ وَاشْ صْرَى.. أوْ عَلَى الأقَلْ جُزْءْ مِنْ الْحَقِيقَةْ...لجْنَةْ التحْقِيقْ اللّي تكَوّنَتْ مِنّ كْبَارْ جْمَاعَةْ القَرْيَةْ مَعَ الدّرْكْ... دّرْكُوا الأمْرْ... وَ وَصْلُوا إلَى قَنَاعَةْ أنّ الدّيارْ اللّي دخّلُوهَا الغَازْ وَ الضّوْ... هِيَ اللّي لهّبْتْ فِيهَا النّارْ..دَارْ البَلْدِيّةْ وَ مجْمُوعَةْ الدّرَكْ وَ المَدْرَسَةْ.. وَ 2 دّيَارْ البَلْدِيَةْ انْتَاعْ البُخَارِي.. وَ دّيَارْ شَامْبِيطْ... وْ دّيَارْ الضّوْ! !.

دَارْ الضّوْ.. نْحَسّبْهَا مَعَ الدّيَارْ؟... هَا هِيهَا مَعَ المَرَافِقْ العُمُومِيّةْ...

نْحَسّبْهَا دَارْ وَاهْ!... عَلَى خَاطْرْ سَاكّن فِيهَا لخْضَرْ مْسِيبْسَةْ... يْتسَمَى دَارْ! !

اللّهْ يرْحَمْهْ مْسْكِينْ: مَاتْ فِيهَا لخْضَرْ بْسِيبْسَةْ... وَ مَاتُوا فِيهَا 10 مْن النّاس لخْرِينْ...وَ 4 بَقْرَاتْ.. وَ حْمَارْ .. وَ 13 نَعْجَةْ وَ خْرُوفْ.. جَدّارْمِي، شَامْبِيطْ وْ زُوجْ أوْلَادْ.

وَ السَبَبْ البَخَارِي هَوَ اللِّي دْخَلْ الضَوْ وَ الغازْ... دَارْهُمْ مَعَ بَعْضْ!... هَكْذَا.. هَذَا حْدَى هَذَا ...

مُوسْ وَاحْدْ يذْبَحْهُمْ.. شَعْلَتْ النَارْ فِي المَاشِينْ... المَاشِينَةْ شَعْلَتْ النَارْ... مَا بْقَاتْ رْحَى وْ لاَّ رَافِعَةْ

وَ لاَّ حَافِرَةْ وَ لاَّ حَاصِدَةْ وَ لاَّ جَرارْ... وَ لَا دَرَّاجَةْ وَ لاَّ سَيارَةْ وَ لاَّ قَاطِرَةْ وَ لاَّ طَائِرَةْ...

الضَوْ.. دَارْ مَاصْ... وَ هُوَ الغَازْ يْشْعَلْ فِي كُلْ بْلاَصْ...

الدْيَارْ مْتَقَارْبِينْ... وَ أنْصْطَالاَسْيُونْ وَحْدَةْ.. وَ المِيرْ هُوَ السْبَبْ.

أَعْطَى المْرَشِي بالمْشْوِي..كَبْشْ العِيدْ .. وَ عَاشُوراءْ.. 10 قْنَاطْرْ قْمْحْ وَ 500 أَلْفْ كَاشْ! !

.. مِيزَانِيَةْ انْتَاعْ تَشْغِيلْ الشَبَابْ! !... مِيزَانِيَةْ انْتَاعْ السْكَنَاتْ الإجْتِمَاعِيَةْ... مِيزَانِيَةْ الخَزِينَةْ العُمُومِيَةْ.

الحَاصُولْ.. الحَالَةْ تْخَلْطَتْ... وَ الدَعْوَةْ تْرَوْنَتْ.. وَ كَانْتْ غَادِي تْصَرَى مُصِيبَةْ كْبِيرَةْ... المْنَامَةْ انْتَاعْ

السِي مَحْمُودْ.. زَادَتْ فِي قِيمَةْ السِي جْمِعِي.. وَ الجْمَاعَةْ دَارُوا بِيهْ وَ طَلْبُوا مِنه السْمَاحْ.

المِيرْ دْخَلْ لحْبَسْ سَانْكْ إطْوَالْ... وَ بْدَاوْ يْدُولَهْ القُفَةْ كُلْ أُسْبُوعْ! !

وَ هَاهُمَ دَايْرِينَا إجْتِمَاعْ تَنْسِيقِي... بَالاَكْ يْرَشْحُوهْ مِيرْ... وَ رْبَمَا حَاجَة أَكْبَرْ.

المشهد06: التجمع

مْلِيحْ يْرْحَمْ اللِّي قَرَاوَكْ...

السِي محمود: السِي جِيمِي .. هُوَ وْلْدْ خَوِيا! ! هَذَا وِينْ عْرَفْتْ بَعْدَمَا حْكَى لِي حْكَايْتَه اللِي حْكَاهَا

لَهْ المْرَا اللِّي قَبْلَتَهْ وَ اللِّي عْطَاتَهْ لْلْمُوخَاتْ بَاشْ يْرَبُوهْ.

مبروك: يَا خْلاَ خَيْمْتَهْ... وَلْدْ خُوهْ وَ مَا كَانْشْ عَلَى بَالَهْ...! !

مرزوق: (الأَبْلَهْ) .. جِيمِي وَلْدْ خُوكْ؟.. أَنَا خُوكْ! !

السفانجي: كِيفَاشْ وَلْدْ خُوكْ... وَ شْكُونْ هَذَا خُوكْ... وَ أَنْتَ مَا عَنْدَكْ خُو وَلَا أُخْتْ! !

السّي محمود: هَذَا وْلْدْ خُوَيا المُجَاهِدْ اللّي عَدْمَاتَهْ الآلَةْ الحَرْبِيَة.. الدَّابَةْ اللّي كَانْ يْسُوقْهَا السَّامْرِي وَ البُخَارِي... قَطْعَتْ لَهْ رَجْلِيهْ أَثْنَاءَ الثَّوْرَةْ... ظَنِينَاهْ مَاتْ... هُوَ مَاتْ غَيْرْ هْنَا فِي الثَّمَانِينَاتْ وَ خَلَا زَوْجَتَهْ بِالحَمْلْ... زَادْ الْوْلِيدْ وَ أَنَا لَا خْبَرْ... اللهْ يَرْحَمْهُمْ بِرَحْمَةِ اللهِ...! ! وَ اسْمُهْ مُشْ جِيمِي! !... جَمْعِي! !

الجميع: (مُنْدَهِشِينْ).. آهْ؟!.. جَمْعِي

السّي محمود: وْ بُوهْ هُوَ خُوَيا المُجَاهِدْ السّي المَكِّي.. مُشْ مِيكِي.. أُمَّهْ يْسَمُوهَا هَدَّامْ أُمْ الخَيْرْ.. مُشْ كِيمَا كُنَا حَاسْبِينْ.. آدَمْ مُولْكِيغْ! !

الجميع: مَارَانَا فَاهْمِينْ وَالُو يَا سِي مَحْمُودْ ..آدَمْ.. هَدَّامْ.. مِيكِي.. هُوَ المَكِي.

مبروك: أَنَا بَعْدَةْ رَانِي بْدِيتْ نْتَرَوَنْ.. رَاكْ خَلَطْتَنَا التَّارِيخْ مَعَ الجُغْرَافْيَا يَا السّي مَحْمُودْ.. وَاقِيلَا أَنَا مُشْ اسْمِي مَبْرُوكْ قْرِيطْ حْصِيرَةْ بْنْ عْمَرْ.. يْسَمُونِي Bernard Tapi !

المخيسي: وَ اللهْ عُمْرِي مَا شُفْتْ حْكَايَةْ مْرَوْنَةْ كِيمَا هَذِهِ.. رَاكْ بْدِيتْ تْشَكْكْنَا فِي أُمْتِنَا وَ شْكُونْ أَحْنَا! !

جمعي: يَا الخُوا الشِّي اللّي رَاهْ يْقُولْ فِيهِ السّي مَحْمُودْ صْحِيحْ... وَ الإِثْبَاتَاتْ كُلْهَا عَنْدِي..! هَذَا هُوَ عَمِّي.. خُو بُوَيا مِنْ الأُمْ .. أَنَا اللَّقَبْ انْتَاعِي هُوَ بْرِيطَلْ.. مُشْ بِغِيتَلْ كِمَا كْتَبَاتَهْ الإِدَارَةْ بِالفَرَنْسِيَةْ اللّي وَرَّتْنَاهَا يَوْمْ مَا سَجْلُونِي فِي دَفْتَرْ الحَالَة المَدَنِيَة وَ أَنَا عُمْرِي 15 يُومْ! !.

السّي محمود: جْمعي دْخلْ لْلجامعْ وَ هوَ فِي عُمْرَهْ 10 سْنِينْ.. وَ حْفَظْ السْتِينْ فِي 3 سْنِينْ.. خْدَمْ وْ زْدَمْ.. خمّسْ.. وَ فلّحْ.. وَ رْعَى.. وَ تُومَرْ.. وَ بْنَى وْ حَرْشْ.. وَ حْمَلْ وَ دَارْ كُلْ خَدْمَةْ.. خْدْمَةْ شْحَالْ مِنْ حِرْفَةْ.. شْعَيْبْ جْمْعِي نَاشْطْ مْحَزَمْ الْمْنْجَلْ البَالَةْ وَ الفَاسْ.

جمعي: دْرْتْ فِي الأَسْوَاقْ وَ الحَلاَقِي.. دْرْتْ فِي الشَوَارِعْ وَ الزْنَاقِي مْنْ غِيلِيزَانْ لْشْلَفْ لْبْرَاقِي.

السفانجي:.. اسْمْحَنَا يَا السّي جْمْعِي.. غْلَطْنَا فِي حَقّكْ... بَصّحْ احْنَا اللّهْ غَالْبْ... البْخَارِي وْلْدْ السّامْرِي هُوَ سْبَبْ الْمْشْكِلْ!!

جمعي: االبْخَارِي ... جَابْهَا وْرَايَا.. كِيمَا جَابْهَا بُوهْ.. البْخَارِي السَامْرِي لْكْبِيرْ..... كِيمَا جَابْهَا وْرَاءْ جْدُودِي.. وَ بَاعُوهُمْ.

الجميع: (مَدْهُوشِينْ).. وَاشْ.. وَاشْ؟.. البْخَارِي لْكْبِيرْ السَامْرِي بَيّاعْ؟!

مبروك: كُنْتْ عَارْفهَا.. وَ حَقّ رَبِي الاّ كُنْتْ شَاكْ فِيهْ.. اللّي بَاعْنِي عَنْدْ الْجَدَارْمِيَةْ.. قَالْ لْهُمْ رَانِي نْدّي الشّعْبْ كَلاَنْدِيسْتَانْ فِي الكَارُو.. بِمّيَةْ دُورُو.. وَ ضَرْبُونِي بْبْرُوصِي انْتَاعْ "صّامِيلْ"!!

المخيسي: البْخَارِي لْكْبِيرْ بَيّاعْ..! !

جمعي: بَعْدَ مَا هْجَرْتْ وَ تْجَوْلْتْ فِي الغَرْبْ وَ الشّرْقْ نَبْحَثْ عَلَى أَصْلِي وَ فَصْلِي طَالَعْتْ وَ حْفَظْتْ التَارِيخْ وَ عِلّمْ النّسَبْ... نَذَكّرْكُمْ يَا نَاسِي يَا أَهْلْ القَرْيَةْ بَاشْ تَصَحّوا شَجَرَتْكُمْ وَ جْذُورْكُمْ... الإسْتِعْمَارْ تْنَابْزْ بِالأَلْقَابْ وَ سْحَرْ بِالكُنْيَةَ الأَصْلِيَةَ.. أَنْتِ مَثَلاً يَا الخَبّازْ يَا اللّي نْكَوّنْتَكْ قْرْوَاجَةْ جَاتْ مِنْ Croix Rouge

فِي الحُرُوبْ الصَلِيبِية... وَ أَنْتَ يَا المْخِيسِي سَرْسُورْ مَعْنَاهَا Chasseur أَيْ عَسْكَرِي فِي فَيْلَقْ فَرَنْسِي... وَ أَنْتَ يَا سِّي مَبْرُوكْ قْرِيطْ مَعْنَاهَا Gazette هُوَ مُرَاسِلْ صُحُفِي حَرْبِي فَرَنْسِي ... وَ أَنْتَ يَا قَدُورْ رِشْطَرْ.. Richard قَلْبْ الأَسَدْ... وَ أَنْتَ يَا سِي مَرْزُوقْ..مُسْنِيرْ أَيْ Mercenaire مَعَ الأَتْرَاكْ.. وَ أَنْتَ يَا القَهْوَاجِي طَيُّورْ مَعْنَاهَا Tueur أَيْ مُقَاتِلْ ضِدْ حَمْلَةْ بُونَابَارْتْ عَلَى مِصرْ... وَ أَنْتَ يَا سِّي مَكِّي شَرْلُكَانْ أَيْ Charlequin مُدَّة حَمْلَة شَارْلُكَانْ عَلَى العَاصِمَة... وَ أَنْتَ يَا السْفَانْجِي صَبْيُونْ أَيْ Espion جَاسُوسْ مَعَ Père de foucaut.. وَ أَنْتَ يَا اللَبَانْ بْرْبَلَة Père Blanc ..وَ السِّي المِيرْ بْنْ طْرِيطْرْ Fils de traitre أَوْ زِيدْ أَوْ زِيدْ وَ القَائِمَةْ طْوِيلَةْ.

نْطْلُبْ مِنْكُمْ بَاشْ نْعِيدْ تَصْحِيحْ الحَالَةْ المَدَنِيَةْ نَتَاعْنَا فِي البَلَدِيَةْ وَ تْرْجَعْ الأَسْمَاءْ وَ الأَلْقَابْ وَ الكُنْيَاتْ لِأَصْلِهَا... ابْنْ ابْنْ ابْنْ ابْنْ لِلقَبَائِلْ وَ العَشَائِرْ العَرَبِيَة القَدِيمَةْ... وَ هِذِي هِيَ طَبِيعَةْ الخَلْقْ.. رَانَا فِي عَهْدْ الإِسْتِقْلَالْ مَا كَانْ لَاهْ نْخَلُوا هَذِ الأَسْمَاءْ لَاصْقِينْ فِينَا... أَمَا فِيمَا يَخُصْ الإِسْتِعْمَارْ الإِقْتِصَادِي وَ الصِنَاعِي... وَ اللِّي صَنْعُوا وَ لَوْثُوا وَ ظَهْرُوا الفَسَادْ فِي البَرّ وَ البَحْرِ... وَ بَدْلُوا نِعْمَةَ اللهِ كَفْرُوا وَ احْلُوْا قُوهُمْ دَارَ البَوَارَ... كِي البُخَارِي اللِّي بَخَرْهَا وَ احْرَقْ لْخْضَرَ وَ اليَابَسْ... بِئْسْ مَا صَنَعُوا.. اتَخَذُوا مَصَانِعَ لَعَلَهُمْ يَخْلُدُونْ... سْحْرُوا أَعْيُنْ النَاسْ... أَوْ بْهْرُوهُمْ... وَ جَاؤُوا بِسِحْرٍ عَظِيمْ.. مَا كَانْ لَاهْ نْتَبَعُوهُمْ... خْطُوَةْ بْخْطُوَةْ وَشْبَرْ بْشْبَرْ... احْنَا مَارَانَاشْ قَوْمْ تْبَعْ.. البُخَارِي دَاخَلْ فِي غَارْ مُظْلِمْ وَ أَنَا زَايْدْ مْعَاهْ نْقَلَدْ فِيهْ كِي اللْعْمَى... وَ لَا يَزَالْ الذِينَ كَفَرُوا تُصِيبَهُمْ قَارِعَةْ بِمَا صَنَعُوا... بِمَا صَنَعُوا؟؟!... رَبِ إِنَهُنَ أَظْلَلْنَ كَثِيرًا مِنَ النَاسْ.. المَادَةْ تْفَسَدْ الرُوحْ يَا خْوَانِي... المَادَةْ تْقَطَعْ العَلَاقَاتْ

الإنسانية وصلة الرحم... و التقرب من خلق الله، الأنعام و كل الحيوانات اللي جعلهم ربي أتباع... يرفقونا في مشوارنا..ما نقدروش نعيشوا بلا بيهم... والأنعام خلقها لكم فيها دفء و منافع و منها تأكلون... الإحسان ليهم و معاملتهم بالحسنى عبادة.

السي محمود: هذا هو يا لخاوا... باش تعرفوا الحقيقة... و تشهدوا أمام الجميع... بللي جمعي ولد خويا... و راني قررت نزوج لحورية العفيفة الطاهرة بنت الحسب و النسب... حورية الخضراء الوجه الأبيض و الخزام لحمر... على سنة الله و رسوله!!!

المشهد07: العودة إلى الراوي المؤذن

الراوي المؤذن: بقات مشكلة كبيرة مازالت ما تخلت... باش ينذار العرس..السي محمود قرر يزوج بنته لولد خوه!.. بعد ما عرف بللي جمعي من دمه..الشروط كلها توفرت.. الرجل مسلم.. و من عائلة شريفة... بصح حاجة أخرى بقات تخص... و شرط كبير... و من الوزن الثقيل... هابالك... الصداق؟... الصداق المقدم و إلا المؤخر.. كرافاش بولحية... و إلا الباي بوشلاغم... سلسلة..

اسمحوا لي الواجب ينتظرني نروح النفل و نقوم الصلاة.

سرسور المخيسي: واش بغيت تعرف يا قريط مبروك المهر؟ الصداق؟.

مبروك: يا واش من صداق.. ووواش من كرافاش.. سلسلة.. مسيبعة و الدفيش.. يا القضية فيها الدم يا سرسور!!

سرسور: ها خلاص ..خلاص.. الكبش!! الكبش انتاع الحنة.

مبروك: رَاكُمْ تَنْدْبُوا.. الذْبيحَة.. الذْبيحَة.. مَا زَالّ مَا فُهِمْتُوشْ؟!.. يَا الْطهَارَة.. الْطهَارَة! ! فُهِمْتْ يَا رِشْطَرْ.

رشطر قدور: وَاشْ بِيهَا الْطهَارَة؟.. يْطهَّرْ وَلْدُه وَ هُوَ عَادْ مَا تْزَوَجْشْ؟.

المخيسي سرسور: يَا وَاشْ مَنْ يْطَهَّرْ وَلْدَهْ..! ! يْطهْرُوهْ هُوَ! !

الجَمَاعَة: يَا حَقهْ وَاهْ.. الرَّجُلْ فِي عُمْرَهْ 25 سَنَة وَ مَا مْطَهَرْشْ! !

هَيَا وَاشْ رَاكُمْ تَسْتَنَّتو... العُرّسْ بَاقِي لَهْ شْهَرْ.. وَ الرَّجُلْ مَازَالْ بْلاَ طْهَارَهْ هَيَّا هَيَّا.

1. التعريف بالكاتب

زكرياء قدور إبراهيم كاتب ومخرج في نفس الوقت، و هو اسم لامع في السّاحة الفنّية الجزائرية سطع نجمه عاليا بمهاراته الإبداعية وأفكاره السّاحرة، هو من مواليد منطقة القعدة بولاية معسكر تاريخ 08 نوفمبر من سنة 1946 متزوّج و أب لخمسة أطفال.

تأثرت بأفكاره المستوحاة من واقعه عند تربصي بالتّلفزة الجزائريّة (محطّة وهران) و خلال تتبّعي لعدّة أعمال له، فولعه بالفنّ الهادف سرّ نجاحه لكنّه لا يحب الظّهور، يعدّ من جنود الخفاء يتخبّأ وراء اسمه على واجهة الأعمال الفنّية عند البداية أو النّهاية — الجينريك - يحمل أفكارا ضاربة جذورها في أعماق التّراث العربي الأصيل و الجزائري على وجه الخصوص، وبين ثنايا خياله أبعاد دلاليّة.

زكرياء برز في سماء الفنّ فأمسى سراجا منيرا يلوح في العديد من الفنون كالتّشكيليّة والدّرامية التّليفزيون و السّينما والمسرح...) هذا سبب اهتمامي بأعماله، بناء عليه سأعطي بطاقة فنّية عن رجل أكثر ما عظمه في عيني صغر الدّنيا في عينه. فما هي خطواته التّعليمية و أهمّ أعماله...؟ سأعرضها بشكل مختصر بعد الحوار الذي جمعنا به في مترله*.

أ- المستـــوى التـــعليـــمي:

أثناء الاحتلال الفرنسي:

-تتلمذ بالكتاتيب القرآنية -وهران- (1950-1960).

-مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين (1960-1962).

*: 12 حوار كان يوم الأربعاء 02 أبريل 2008 بمقر سكناه بالسانية حي المهرجان، ولاية وهران، على الساعة 10:00 إلى غاية 12 صباحا.

-المدارس الفرنسية بالجزائر(1952-1962).

ما بعد الإستقلال:

-طالب بالمعهد الإسلامي (1966.1963)على يد مشايخ الأزهر الشيخ محمد رشاد محمد متولي الشعراوي ،مصطفى، محمد فتحي ومعمرو، آخرين.

-حاز على شهادة الأهلية بالمعهد الإسلامي سنة 1965.

-زاول الدراسات الثانوية من1965-1967.

-أما الدراسة الجامعية بوهران كلية الآداب 1968-1970.

ب- التكوين الفني :

-شغف بالفنون ، بدأ الاهتمام بالخط العربي و الفنون التشكيلية.

-تخصص بالفنون الدرامية فدرس التأليف والتمثيل والإخراج المسرحي الكلاسيكي باللغة الفرنسية على يد (راسين،موليار...)وهذا بالمعهد البلدي للفنون والموسيقى بوهران 1967 و معهد"فوردور"للتمثيل بالجزائر العاصمة 1968 تحت تأطير كبار أساتذة المسرح (سعد أردش،أفريد فرج، كرم مطاوع ،زكي طليمات،محمد علي عثمان ،ولد عبد الرحمان كاكي ،عبد القادر علولة ،بابا أحمد محمد الكبير...)

-تربص بالمركز الوطني للسينما CNC ببن عكنون الجزائر العاصمة 1964-1965.

-قضى فترة تربصية سينمائية بمتحف السينما (السينماتيك) بالجزائر العاصمة سنة 1980 وهذا رفقة كبار المخرجين آنذاك منهم:

-السينما الفرنسية: فودار تروفو،مارسيل كانري،كوسطا غافراس...

-السينما الأمريكية: نيكولاي راي...

-السينما الإيطالية:كورفوبونتي،فييس كونتي...

-السينماالبولونية: ماجدا بولنسكي...

-السينما العربية: يوسف شاهين ،توفيق صالح،محمد الأخضر حامينة... و كذا السينما الروسية و البرازيلية...

-دراسات بالمراسلة مع الوكالة الأدبية للسينما بباريس ALCمع إختبار حضوري.

-شارك مع الفرق المسرحية الثلاثة(شبيبة جبهة التحرير الوطني JFLN).

-فرقة المسرح والسينما (1963-1965). و فرقة نوميديا (1965-1968). و فرقة AEC لمسرح بريشت (1965-1968).

-فاز بجوائز في التمثيل والإخراج بمهرجان المسرح الأول والثاني بمستغانم الجزائر سنتي 1966-1968.

ج- إنتاجه السينمائي والتلفزي:

-القمري أول فيلم أخرجه عن الثورة الجزائرية بالأبيض والأسود – مدة ساعة وعشرين دقيقة وهذا سنة (1969 من إنتاج حزب جبهة التحرير الوطني و المحافظة السياسية للجيش الوطني الشعبي) .

-قدم فيلمين قصيرين بالألوان سنة 1969.

-إخراج شريط وثائقي عن مهرجان المسرح 60 دقيقة بالأبيض والأسود وهذا للتلفزيون الجزائري سنة 1980.

-إخراج فيلم من 50 دقيقة بعنوان يوم الإثنين بالأبيض والأسود سنة 1980 .

-إخراج فيلم قصير بعنوان الخطر عن الإجرام الصبوي 30 دقيقة سنة 1980 .

-إخراج مسلسل عرائس الأطفال من 8 حلقات بعنوان نبيل الكسلان و هذا في شريط فيديو مدته 13دقيقة 1980.

-إخراج مسلسل من 8 حلقات بعنوان جحا بالأبيض والأسود سنة 1981 .

-إخراج حصة من 10حلقات بعنوان منكم وإليكم لمدة ساعة ونصف ساعة سنة1982 .

-إخراج فيلم بعنوان الطالب و الفقيه سنة 1982 أثار ضجة كبيرة وقتها .

-إخراج فيلم طويل بعنوان الشمس لمدة ساعة و 25 دقيقة سنة 1984، تعرض لانتقادات عديدة و كبيرة، أرغم على إثرها التوقف عن الإنتاج لمدة سنة كاملة وحجز جواز سفره لمدة 5 سنوات و البقاء تحت الرقابة لمدة طويلة .

-إخراج فيلم فكاهي بالألوان مدة ساعة و 45 دقيقة بعنوان المفتش الطاهر يسجل الهدف سنة 1986.

- إخراج قافلة الجنوب 25دقيقة لكل حلقة سنة 1986.

-إخراج فيلم طويل حول الهجرة إلى الخارج بعنوان بين الحقيقة و الخيال بالألوان سنة 1988.

-إخراج مسلسل ديني من 8 حلقات بعنوان أشد الناس عداوة 30 دقيقة لكل حلقة وهذا سنة 1988.

-إخراج فيلم قصير للأطفال المعوقين بعنوان الحادث مدته 32 دقيقة سنة 1989.

-إخراج فيلم قصير للأطفال بعنوان الإهمال مدته 13دقيقة 1989.

-إخراج منوعات تربوية تعليمية للأطفال من 4 حلقات بعنوان ترالالا 1989 .

-إخراج مسلسل 30حلقة 26دقيقة لكل حلقة بعنوان حديث الأسرة 1990 .

-إخراج مسلسل من15 حلقة 26 دقيقة لكل حلقة بعنوان شعيب الخديم وهو مسلسل اجتماعي نقدي ساخر 1991 .

-إخراج سلسلة من الحصص الثقافية الدينية بعنوان عبير وعبر 30 حلقة مدة الحلقة الواحدة 26 دقيقة وهذا مابين 1994-1995، فاز حينها بجائزة أحسن مسلسل وأحسن جينيريك.

-إخراج شريط علمي استطلاعي حول الجرذان بعنوان رؤية في عالم منسي سنة 1995.

-إخراج سلسلة من الحصص الثقافية الدينية و العلمية سور وصور في 38 حلقة ساعة لكل حلقة 1997-1998 .

-إخراج سلسلة ثقافية فنية بعنوان الرحبة في 30 حلقة لمدة ساعة و نصف لكل حلقة 1999.

-إخراج سلسلة ثقافية استطلاعية بعنوان القافلة تعود في 19 حلقة ساعة لكل حلقة 50 دقيقة.

-إخراج فيلم إجتماعي متوسط الطول 52 د قيقة عنوانه دار السلامة سنة 2000.

- وهران قلعة ومنارة شريط متوسط الطول (الساعة)على مدينة وهران 2002 .

- 30 حلقة (حسن السؤال) حول الإعجاز العلمي للقران الكريم خاصة بالطفل 13 د قيقة لكل حلقة سنة 2005 .

-إخراج وتسجيل ندوات و محاضرات وتحقيقات لكل ملتقيات الفكر الإسلامي في الجزائر و الإحتكاك عن قرب بالشيوخ :محمد الغزالي ،الشيخ القرضاوي، الشيخ محمد رمضان ،البوطي و غيرهم...

د- إخراج مسرحيات تلفزية:

-الدمار مدتها ساعتان سنة 1986.

-الأمخاخ مدتها ساعة و45 دقيقة سنة 1981 .

-الكريطة (تونسية) مدتها ساعتان 1981.

-إخراج ثمانية مسرحيات إثر المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم للتلفزة الجزائرية.

-إخراج مسرحيات وطنية (المسرح):

-أدي ولا خلي لحجوطي بوعلام والبلعوط 1982. و نومونس لعبد القادر علولة1982.

-مسرحيتين الخبزة و المايدة سنة 1983 . و مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة 1992.

-مسرحية إفريقيا قبل الواحد و مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي سنة 1985.

-ملحمة الأمير عبد القادر جمال بن صابر 1995. و ملحمة سيدي لخضر بن خلوف 1996.

-إخراج مسرحية درامية للأطفال بعنوان المحفظة مدتها ساعة 1993.

2. الفكرة المعالجة:

في ظل الجزائر عاصمة الثقافة العربيّة أراد المخضرم زكريا قدور أن يبعث برسالة للمجتمعات العربيّة جراء ما يحصل من تمزّق حضاري و فكري كالانسلاخ من عاداتنا و تقاليدنا فأضحى السّعي وراء المادّة السّبيل الوحيد عند الجميع باعتماد سياسة الانحناء للغرب بتبعية جهنميّة تحت لواء مصطلح جديد يدعى العولمة.

فيحاول الكاتب أن يوضّح لنا معايشة العربي المعاصر عالمين متناقضين حاملا في شخصيته ثقافتين غير متكافئتين ثقافة تراثيّة مفعمة بالمواطنة الأصيلة، وأخرى عولميّة تغريبيّة تسلبه الأولى و تدفعه نحو عصرنة فرديّة كوكبيّة مصطنعة[1] وبين العالم الأوّل و العالم الثّاني يقف العربي عاجزًا عن الوصل بين ماضيه التّراثي وبين عصرنة الآخر المتغرب عنه.

فيصبح شأنه شأن غيره من دول الجنوب الفقير منقوصا في ذاته، مغتربا في ثقافته لا يعرف كيف يواجه تجلّيات العولمة و إشكالية الخصوصيّة فيعيش في عالم من الوهم و نسق من الخيال في ذاته، إمّا هربا من واقعه أو عجزا عن الإفلات منه، فلا يجد مخرجا إلاّ أن يعود إلى ماضيه يتباكى عليه.

يتجلّى هذا من العنوان الموسوم تحت "شكون أنا؟ هو..." إحالة لإنسان فاقد لهويته غير قادر حتى على التّكيف مع واقعه أو التّصالح مع الأنا أو التّعايش الحر مع الآخر من أجل إعادة بناء الذّات في زمن العولمة.

---

1 - أحمد مجدي حجازي، الثقافة العربية في زمن العولمة، دار قباء للنشر، القاهرة، مصر، 2003 ص 15 .

أوّلا نستطيع أن نحدّد و لو بصفة وجيزة مفهوم العولمة فهي تعميم الشيء و توسيع دائرته ليشمل العالم كلّه1. ولنا أن نستحضر في هذا المقام "خطاب جورج بوش الأب الرّئيس الأمريكي في نهاية الثّمانينات و بداية التّسعينات خطابه الذي ألقاه في البرازيل أثناء إنعقاد مؤتمر الأمم المتحدة للبيئة عام 1992 حين قال إنّ نمط حياتنا غير قابل للتّفاوض مما يوحي بأنّ نمط الحياة الأمريكيّة يتعيّن أن يكون المعيار الحاكم في نظام دولي أو اتفاقية دوليّة[2].

نعود مرة أخرى للعنوان شكون أنا؟ هو... موضوع يحمل مفارقة عجيبة نفهم من خلاله أنّ السائل لا يعرف هويّته الحقيقيّة و إذا ربطناها بالوقت الحاضر نستنتج أنّ الموضوع ذو فكرة جيّدة تتماشى في توازن مع رسم الشّخصيات، و مضموناً تجمع بين متغيّرين في وضعية صراع تفرضه التّحولات العالميّة التّي تطرح كحتمية هما الهويّة و العولمة، المتغيّر الأوّل الهويّة "جملة معايير تمكّن الفرد و المجتمع من تعريف نفسه، فهي شعور داخلي، هذا الشّعور بالهويّة يتعدّد إلى الشّعور بالوحدة و بالقيمة و بالاستقلالية و بالثّقة. إنّه الشّعور بالانسجام مع الذّات و بالإنتماء و بالتّواجد فيتمّ إدراك الإنسان لتشابهه مع ذاته و إدراكه استمرارية وجوده في الزّمان و المكان وإدراكه بأنّ الآخرين يعترفون له بهذا التّشابه"[3]. وتعرف الهويّة التّي تعد مفهوم حديث الظّل في مفترق الطّرق بين علم النّفس، علم الاجتماع الأنتروبولوجيا أنّها " شبه تكافؤ بين الذّات والأنا "[4]وهناك تعريف آخر أنّ " الهويّة مجموعة المميّزات الجسميّة والنّفسيّة والمعنويّة و القانونيّة والاجتماعية و الثّقافيّة التّي يستطيع

1 - ممدوح محمود منصور، العولمة "دراسة في المفهوم و الظاهرة و الأبعاد"، قسم العلوم السّياسيّة، جامعة الإسكندرية، مصر، 2007، ص 11.
2 - ممدوح محمود منصور، المرجع نفسه، ص 15.
3 - محمد مسلم، الهوية و العولمة، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران، الجزائر، 2002، ص 1.
4 Duvant, l'identité et modèle de fonctionnement de l'aide médicopsychologique, université de Lille, paris, 1980, P 97.

الفرد من خلالها أن يعرف نفسه و أن يقدّم نفسه للآخرين وأن يتعرّف النّاس عليه، أو المميّزات التّي من خلالها يشعر الفرد بأنّه موجود كإنسان له جملة من الأدوار و الوظائف التّي من خلالها يشعر أيضا بأنّه مقبول و معترف به كما هو من طرف الأخرين أو حتّى من طرف جماعته أو الثّقافة التّي ينتهي إليها "[1].

أمّا المتغيّر الثّاني المتمثّل في العولمة التّي تمارس قوّة فرض نظم و معايير دوليّة أحادية الطرف تريد " أن تفرض نفسها عن طريق التقمّص التّدريجي لأنماط الحياة لتصل في النّهاية إلى تثبيت نمط حياتي وحيد يهدّد هويّة الشّعوب المستضعفة و يتوعّدها بالزّوال لأن من إستراتيجيتها تشكيك الشعوب في مراجعتها إضعاف قدراتها الثّقافية قصد الوصول إلى إستيعابها "[2].

للعولمة أبعاد وآثار مختلفة إلاّ أنّ فكرة الكاتب ركّزت على الأبعاد الثّقافية بصفة كبيرة بحكم أنّها تمثّل " مجموعة القيم التّي تعتنقها جماعة ما، و تنصاغ لها في اختيارها و في أسلوب معيشتها باعتبارها عنصرًا محدداً رئيسيّا ومن العناصر الموجّهة للسّلوك الإنساني بوجه عام "[3] و توضّح فكرته الدّرامية كذلك نزعة الإنسان المادّية على حساب الرّوحية، أو بعبارة أخرى تغليب الأمور الحسّية على المعنويّة بوجه عام، بهذه الطريقة وظفها في عمل فنّي تلفزي في نظره غير معالجة من قبل الفنّانين الجزائريين، مرتكزًا على أنّها تهم عريضة كبيرة من الجمهور الجزائري و كذا العربي، تحمل في طيّاتها دلالات صادقة لحبّ الانتماء للبلاد العربيّة بطريقة صادقة نابذة للذلّ و الهوان للغرب المتعنّت لأفكاره وأهدافه وحقده الدّفين على الأمّة الإسلاميّة.

---

[1] TAP, l'identité individuelle et personnalisation, Toulouse, paris, 1986, P 237.
2 - محمد مسلم، المرجع السابق، ص 01.
3 - ممدوح محمود منصور، المرجع السابق، ص 83.

بصفة عامّة بيّن الكاتب انقسام الفكر الإسلامي نتيجة سيطرة الثّقافة الغربيّة و انتشار حضارة الغرب، فهناك فريق فضّل الوقوف على أطلال مجده، و فريق ثاني فضّل أن يأخذ الطّعام جاهزا من مائدة الحضارة المتاخمة لحدوده، فأقبل على استيعاب نتائج هذه الحضارة بعقلية المغلوب مفتقدا قوّة النّقد و التّمييز، معتبرا كلّ ما يأخذه على سيده معيار الجودة و الصّواب[1].

3- شخصيات السيناريو (شكون أنا ؟ هو...):

1.3 الشّخصية البطوليّة الدّرامية (جمعي):

عند حديثنا عن المميّزات التّي ينفرد بها الكاتب أشرنا إلى أنّه لا يعطي الأشياء بل رموزها* أيضا " لا يفهم إلاّ ما يجري بداخل نفسه "[2] هذا ما جعلنا نلحّ بسؤالنا أمام كاتب سيناريو فيلم " شكون أنا؟ هو..." عن سبب إعطاء اسم البطل " أشعب بن شعيب " فردّ قائلاً أنّه مشتقّ من كلمة شعب المكوّن من عدد كبير من الأفراد أمّا أشعب هي عيّنة منه تعكس سلوكهم و نمط عيشهم وأصلهم...، أمّا اسمه في الحالة المدنيّة من قبل الإدارة الفرنسية "Jimmy britel " ما هي إلاّ تحوير لاسم " جمعي " بدورها مشتقّة من" جمع " أي شخصية جامعة يلتف النّاس حولها و تحاول أن تعرف الكثير عن سماتها.

هكذا تبلورت الكلمة الضّاربة جذورها في أعماق التّراث الشّعبي " شعيب " لطابعها الذّي يخضع لضرورة ذاتية تتّصل مباشرة بذات المبدع نفسه وما يلامسها من ضرورات موضوعيّة تتّصل ببيئته و تفاعل الفكر فيها مع القيم. إذًا هي ضرورة تفرضها حتميّة الرّغبة في التفرد و السبق لاثبات

---

1 - شايف عكاشة، الصراع الحضاري في العالم الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1984، ص 09.
* أنظر الفصل الثاني، المبحث الثاني، ص48.
2- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 146.

بصمات الذّات. إنّ الظّروف الرّاهنة صنعت شخصية السّيناريو الجديدة، فقوّة الموضوع الذّي يطرحه الكاتب نفسه في إيجاد شكل جديد يولد من خلاله، لأنّ السّيناريو مقتبس من مسرحية للأستاذ وكاتب الحوار في السّيناريو "عمار يزلي"، فتميّز زكريا سمى عاليًا فأحدث عدّة تغيّرات خاصة الشّخصية البطوليّة ونسب إليها اسم فرضته على حد قوله الإدارة الفرنسية إبان الاستعمار jimmy ." britel"

معلوم بأنّ خلق الشّخصيّة في نص فنّي درامي " يتمّ عن طريقتين الأولى أن تحصل على فكرة ومن تمّ تخلق الشّخصيات لتلاءم الفكرة، والطّريقة الثّانية هي خلق الشّخصية منذ البداية"[1] و بما أنّ الفكرة جيّدة لا تسبق الشّخصيات في بناء السّيناريو فاختار الكاتب الطّريقة الثّانية، وافتتح حديثه بالرّواي المتمثّل في المؤذن بدوره هذا الأخير راح يسرد ويحدّد ملامح وصفات ومميّزات شخصيات الفيلم الدّرامي. فركّز على الشّخصية الرّئيسية للفيلم في الفصل الأوّل تحديدا.

الشّخصية الرّئيسيّة تنمو وتتحدّد مع مرور الوقت مع البداية تظهر في صورة معلّم قرآن أتى من بعيد ليفيد أبناء قريته بعد أن هاجر قصد التكوين في علوم القرآن، هكذا أراد الكاتب أن تكون البداية فأعطى تصويره بطريقة غير مباشرة في صورة عامّة مثلاً قوله على لسان شخصية ثانويّة تتمثّل في السي محمود إمام القرية (سبحان الله أدقول...خويا... يشبه خويا الشهيد في الدّم... سبحان الله الخلق مشابه...)[2]

1 - سد فيلد المرجع السابق، ص 55.
2- شكون أنا؟ هو..:الفصل الأول ، المشهد الثالث، ص 134 .

مع مرور أطوار السّيناريو تنمو خصائص الشّخصيّة بالعودة إلى حياة العصر علماً أنّ المكان هو القرية بالتّحديد المسجد فهو جاء خصّيصاً كمعلّم قرآن ما يضفي عليه سمة الطّهارة في الوهلة الأولى قبل إلّاهامه بالمسيحيّة و الجوسسة....نلاحظ أنّ الكاتب لمحّ إلى سمات الشّخصيّة البطوليّة الدّرامية بتميّزها عن الآخرين بالهزل وكذلك اتّصافها بالصّدق ما يؤهّلها للصّراع الدّرامي ضد الكذب إضافة إلى حسن أخلاقها وكفاءتها العلميّة...و يتلخّص هذا في الحوار التالي:

." **أشعب** ": بسم الله و الصّلاة و السلام على رسول الله... أما بعد: أنا اسمي كما تعرفون كلّكم jimmy britel... والنّاس سامحهم الله يلغاولي اشعب ولد بوشعبة أههه بوشعبة... على خاطرش كي كنت صغير كنت نضحّك النّاس... البعض منهم كان يضحك مني والبعض كان يضحك معايا... و بزاف منهم لي كانو يضحكو عليّ... كنت الوحيد اللي نقول الحق... وما نكدبش... و كنت نحب القراية والعلم...!!هجرت من القرية لطلب العلم وراني رجعت باش نعلم ولاد بلادي.[1]

اعتمد الكاتب عند رسمه للشّخصيّة الدّراميّة التّصوير السّاكن و المتحرّك في أكثر من مرة. فكانت شخصية المعلّم محلّ حسد بين أهل القرية خاصّة الشّخصيّة الثّانوية البخاري لأنّه كان جميل المنظر مفعمًا بالإحساس و المشاعر النّبيلة في تعاملاته، فخوفا من ميل بنت الإمام " السي محمود " لهذا المعلّم الشّاب ابتكر البخاري أبجع السّبل لقذفه وتلطيخ سمعته عند كبار القوم وقادة الرأي في القرية. كاتّهامه أنّه مسيحي. فلفت انتباه هذا الحوار الذي يصف لنا شعيب (جمعي) .

1 - شكون أنا؟ هو... الفصل الأول ، المشهد الثالث، ص135.

. **قدور:** ما فيها والو، البخاري يغير من اللّي قاري وشباب و خايف لا يدوله... راه على بالكم عينيه وين راهم يدورو؟![1]

نستكشف من السّيناريو أنّ هناك تصويرا لملابس معلّم القرآن التّي لا يمكن أن تخرج عن نطاق لباس العفّة الرمزي المتمثل في القميص الأبيض فهو علامة دالّة لحفظة القرآن المتّقين. هناك تلميح لأمكنة عادة ما تتواجد بها الشّخصيّة البطوليّة الدّرامية بداية من القرية ثم البحث عن هويّة انتقالها إلى الكنيسة وتنقّلاتها المكوكيّة بالدّراجة إلى مناطق مختلف من الوطن العربي كل هذا يمنحها قوّة التّحرك...

لا يمكن تناسي القاعدة العامّة عند رسم الشّخصيات السّيناريو الدّرامي. والتّي تجسّد المتن الفنّي و تربط عناصره، ويمكن تصنيف هذه الشّخصيات انطلاقا من هذه القيمة والدّور الدّرامي الذّي تتقمصه، والتّي تساعد على التّفاعل بين الأحداث وتعطي للبطل الفرصة كي يوضح القرارات التّي يتّخذها، ناهيك عن تعريفها بالكثير من صفات الصّراع وعلاقتها به إمّا بالإيجاب أو السّلب و بهذا تقسّم حسب الترتيب إلى:

2.2 شخصيات محورية رئيسيّة :

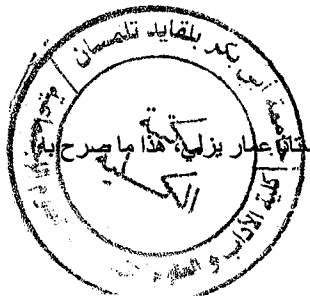
وهي الشّخصيات التّي تنفرد على طول العمل الفني. بجميع فصوله و مقاطعه و منها يتخذ الواقع صورة فنّية جديدة من خلال إعادة تشكيله وفق رؤية خاصة[2]، لأنّ هذه الشّخصيات تمثّل محور الواقع

1- شكون أنا؟ هو... الفصل الأول ، المشهد الثامن، ص 139.
2 - جون باول سارتر، المرجع السابق، ص 31 .

في الفيلم (شكون أنا ؟هو..) و بؤرة فعله المحرّك. تتمثل هذه الشّخصيات في:

. الراوي (المؤذن):

هو المؤسّس للأحداث والمشارك في بنائها، يوظّف في العمل صورة المعادل الموضوعي* لتجربة الكاتب نريد التّركيز على هذه الشّخصية الدّرامية الثّانوية لأنّها تسقط على شخصيتها كل أبعاد تجربتها المعاصرة ومن تمّ أكّد عند بنائها على الدّور الذي قامت به هذه الشّخصية من بطولة معتمدة في ذلك على وسيلة التّذكر و الارتداد. و أعطاها الكاتب وصفا عامًّا مع بعض الخصائص المميّزة كالملاحظة و البصيرة و مكان وجودها في صومعة المسجد بالتّحديد نافذة المئذنة. لأنّ فن الدّراما مند القديم لجأ لمثل هذه السّبل فعن طريق المقدّمة تروى كلّ الخلفيات الممكنة للأحداث و الشّخصيات[1]، واليوم وقوفا مع الدّراما التّلفزيونيّة لازالت سائدة هذه الكيفية التّي تعلّق وتفسر ما يجري قبل العرض، كان نتيجة لحاجة الكاتب إلى تكثيف كلّ ما يمكن روايته حتّى يتفرّغ الجمهور لما يمكن رؤيته. فمن خلال هذه المقدمة يستطيع المؤلف أن يخبر المشاهدين مباشرة بتمهيد عن موضوع الفيلم و أهم الشخصيات المحركة للأحداث، بعد ذلك أن يتفرّغ للأحداث الدّراميّة بإيقاع لا يوقعه سرد أو تفسير أو تعليق. وأهمّ الصّفات المميّزة للرّاوي في النّص جاء على لسانها كما هو مبيّن في الآتي ..



* لا تنسى أن الفيلم شكون أنا؟هو.. هو شبه ترجمة لتجربة عاشها كاتب المسرحية المقتبس منها السيناريو الأستاذ عمار يزلي، هذا ما صرح به المخرج زكرياء قدور إبراهيم.

1 - نبيل راغب، المرجع السابق، ص 27.

.**الراوي:** نهار مبروك هذا... أنا هذا مقامي... مقامي الفوق فالعلالي... من هنا نشوف نبصر... العجب نشوفه... ها هو اللّبان فتح دكّانه... و السّفانجي بكّر...[1]

. البخاري الحداد بن السامري:

شخصيته دراميّة ذات بعد مادّي وظّفها الكاتب لاتّصافها بالقوى العدائية لما هو طبيعي، و تولّد الصّراع في السّيناريو مع البطل "جيمي بريتل"، الاسم "البخاري" مأخوذ من البخار[2] فهو يصنع ويغزو بثقافته القويّة، الشّخصية تنمّي الشّقاق بين الأفراد.

" أمّا أبوه السامري"** مأخوذة من المسمار دلالة عن غزو التّركيب و التّصنيع في وقتنا الحاضر.

عند حديث "الرّاوي" تتّضح سمات البخاري منها صراعه مع نفسه كالغضب.

.**الراوي:** البخاري النياطي ولد السّامري... راه رايح جاي... باين عليه غضبان.[3]

من حيث الشكل لا يبدو البخاري وسيما عند الكاتب.

.**قدور:** البخاري يغير من اللّي قاري وشباب...[4]

إضافة لتسرّعه و أنّه غير عاقل من خصاله تتبّع عورات النّاس و السّرقة...

.**قدور:** بالعقل يا لبخاري... خلّينا نفهم الراجل غير بالعقل[5]

المعلّم (جيمي): دايما هذا البخاري، صدق البخاري في كل شيىء؟!... يتبّع في عورات الناس...[6]

---

1 - شكون أنا؟هو... الفصل الأول، المشهد الأول، ص 132.
2 - شكون أنا؟هو.. الفصل الأول ، المشهد الثالث عشر، ص 142.
** السامري: نسبة لرجل من بني إسرائيل كان في عهد سيدنا موسى عليه السلام، استغل فرصة مناجاة النبي موسى و ميقات ربه تعالى على جبل طور فصنع عجلا من حلي القوم الذين بقوا مع أخ النبي موسى هارون، له خوار كما للعجل الحقيقي فأضلهم فراحوا يعبدونه.
3- شكون أنا؟هو.. الفصل الأول ، المشهد الأول، ص 132 .
4- شكون أنا؟هو.. الفصل الأول ، المشهد الثامن، ص 139.
5- شكون أنا؟هو.. الفصل الأول ، المشهد الثالث عشر، ص 144.
6- شكون أنا؟هو.. الفصل الأول ، المشهد الرابع عشر، ص 147.

المؤذّن الراوي: البخاري هو لي كان يسرق الصباط فالجامع ...[1].

إنّ الكاتب لم يهتم لذكر شكل وملامح البخاري فركّز على التّصوير الغير مباشر خاصّة الصّفات. هذه الأخيرة تجعل من قارئ السّيناريو يشعر بإحساس مناقض لهذه الشّخصيّة الدّراميّة ما يزيد من شدّة التّوتر لديه و يتمنّى زوالها قبل أي وقت و هنا تبرز الوظيفة الفنّية لتوظيف قوى الشّر في النّص لخطف عقول المتتبّعين.

.السي محمود (الفقيه): اللّعبة الثالثة في نص السّيناريو، هو فقيه القرية تسند له مهام الفصل في أمور الدّين و العرفيّة، يعدّ من قادة الرأي وكبار القوم. أمّا خصائصها تظهر من تصرّفاتنا السّلوكيّة الدّاعية لسّلم و المصالحة.

.الفقيه :سبحان الله الخلق متشابه... أسمع يا ولدي الكلام اللّي راه يروج في القرية راه كثر و حنا ناس مانحبوش الهواس وتهراس الراس! ![2].

كما له سمة الرّزانة و الرّتابة يفضّ بها النّزاع بين التيارات المتعارضة أو لخدمة الآخرين في التّشاحنات و الخصومات .

.الفقيه: أرواح يا ولدي... ما تتقلش... وأنت أخرج علينا يا البخاري...ماجيناش نتعايرو.[3]

. طريطر رئيس البلدية : في النّص يسمى المير كما هو في ثقافتنا الشّعبية ترجمة من الفرنسية. إسم طريطر نموذج من المنتخبين المحلّيين المتخلّفين تغيب عنهم الكفاءة.

1- شكون أنا؟هو.. الفصل الأول ، المشهد السادس عشر، ص 150 .
2- شكون أنا؟هو.. الفصل الأول ، المشهد الرابع عشر، ص 143.
3- شكون أنا؟هو.. الفصل الأول ، المشهد الرابع عشر، ص 144

المير : و النقل...اللي بغا ينقل ينقل...ماعليهش... قاع طلعنا بالنقيل!![1].

هو رمز التعفن الإداري و البيوقراطية على حساب مصالح الشعب هي صفات منحها له الكاتب ليضفي المرح بالواقع ليشدّ إليه المشاهد كما ورد في الحوار التالي للراوي.

.**الراوي**: ...البخاري هو اللي دخل الضّو والغاز دار ماص والغاز شعل... و المير هو السبب أعطى المرشي بالمشوى كبش العيد..."[2]

3.2 شخصيات محورية ثابثة :

تردّدها في العمل الدرامي ليست كذات متحركة نامية تتأثر بالحوادث، إنما كشيء يتحدّث عنه الكاتب دون أن نجد لها الحضور نفسه[3] الذي نجده مع الشخصية البطولية أو الشّخصيات المحورية الرئيسية. غالبا ما تتخد هذه الشخصيات طابع الرمز، و يتم استحضارها بين الفينة والأخرى كالآتية أسماؤهم: المدّاح، اللّبان (بربلة)،السفانجي (صبيون)، قدور شطر، مرزوق مسنر، مبروك قريط المخيسي سرسور، الكاهن و ابنته، الفقيرة رحمة، جار رحمة المختار، الزوبير، خيرة العجوزة ستي... منها من يتم تقديمها خيال أول شخصية ميّتة[4] يحاول الكاتب استحضارها مثل مكّي بريطل و هدام أم الخير، الشيخ الذي تحدث مع السي محمود في المنام .

كما هناك شخصية المرأة التي توظف وجودها و حريتها بسلاح خاص للاغراء للسيطرة على الأخر وامتلاكه، من ثمّة التحكم في سلوكه وتوجيه أفكاره. كحورية بنت السّي محمود(الفقيه) التي حافظت على هوية المرأة بعفتها لكنّها فعلت فعلتها بالنّاسك المتعبّد الهدف من توظيف هذه

1 - شكون أنا؟هو.. الفصل الأول المشهد الثالث ، ص 135.
2 - شكون أنا؟هو.. الفصل الثالث المشهد الخامس، ص 182.
3 - جان بول سارتر، المرجع السابق، ص 31.
4 - جان باول سارتر ،المرجع السابق، ص28.

الشخصيات بطريقة دقيقة تسمو بعواطف المشاهد للفت الاغتراب الذي يعيشه "أشعب" في مقوماته الوطنية، فيبقى دائم الركض من مكان إلى آخر قصد تحقيق وجوه رغم القوى العدائية التي تسعى لعرقلته و التحكم في مصيره بل و القضاء عليه .

4.2 شخصيات ثانوية أو مساعدة :

هي شخصيات دورها في النّص الدرامي محدودا بحدود الغاية الموظفة فيها[1]، لذلك غالبا ما أهمل السيناريست وصف أحوال هذه الشّخصيات باعتبارها من ظواهر المجتمع أو الواقع المجسّد في العمل الدرامي و أهمّها حسب الترتيب: العجوزة فاطمة الراعي، الشوالا الحفار(السوداني)، القابلة لالة بدرة، نساء، الدرويش (لحضر بسيبسة)، الحلاق، القهواجي (طيور)،الخضار، تلاميذ القرآن القوالة، أشخاص تونسيين، شعراء مغاربة، و شعراء الجزيرة العربية والعراق والشام...

3. الصراع الدرامي في سيناريو شكون أنا ؟ هو... :

رغم ماقلناه عن بعض التفاصيل الأولية التي تكوّن منها السيناريو و الذي يرسي بها دعائمه لشدّ انتباه لمشاهدين، فالحديث لا زال طويلا خاصّة مع الصّراع فهو لب المضمون الدّرامي في كثير من الأحيان، فبمجرد قراءة الصّفحات الأولى للسيناريو ترسم أمام عقولنا مجوعة من المتناقضات تشارك كلّها في توليد الصراع الدرامي الذي هو هدف الكاتب الرامي للّعب على أوتار عاطفة مشاهديه.

عند البداية يسرد لنا الراوي أهم المحاور الرئيسيّة التي يبنى الفيلم الدرامي عليها دعائمه، وتعد اللّبنة الأولى للكاتب للفت انتباه الجمهور كالصراع الصاعد* الأزلي المبني على الرغبات الممدودة

1 - جان باول سارتر،المرجع السابق، ص28.
* انظر الفصل الثاني، المبحث الثاني.ص 62

للإنسان و موارده المحدودة، المتمثلة في حبه للعيش لكن قدّرة الله عز وجل، أكبر تخطه من دار الفرار إلى دار القرار(من الدنيا إلى الأخرة).

.**الراوي:** السوداني الحفار هاز البالة و الفارس كاش مخلوق لقا مولاه...هذه لالة بدرة القابلة خارجة فرحانة تهرول... هذا رايح و هذا جاي...لرض تبلغ و بطون تدفع...[1]

هي مقدمة استهلالية ذات مجموعة من الصراعات الدرامية الثانوية المشكلة للعمل الفني تصب في خدمة الصراع الرئيسي الذي يتزعمه البطل "أشعب" الذي ينقسم بدوره إلى صراعين داخلي وخارجي .

الأول الصراع الداخلي الذي ترعرع في أحضان العاطفة ذات أبعاد الإنسانية التي فرضت عليه العودة إلى الديار لتعليم أبناء منطقته و أرض طفولته، وحبه للخير والسعي إليه، لكن تعارضها مع قوى الشر انقلبت العاطفة إلى سلسلة من التوترات الداخلية ولّدتها قوى المجتمع المحيطة به، كظهور شخصية البخاري الذي اتهمه بالمسيحية بسبب اسمه في الحالة المدنية (جيمي بريتل). كلّها دفعت به للبحث عن هويته العربية ليحاول قطع دابر المشككين بعروبته. كما في نص السيناريو.

.**جمعي المعلم:** أنا مسلم... وابويا مسلم... وأمي مسلمة... راني حاس بلي الشيء اللي نقولو هو الصح... قلبي هو اللي يخبرني... مسلم... مسلم... مسلم[2]

هنا حالة توتر تبدو على محياه ويذهب بنا الكاتب لدرجة تصور الشخصية وهي تنفعل بالشّكوك التي تحوم حولها دون أن تأتي بالحجة الدامغة فيشب صراع داخلي يتضح في السلوك الانفعالي...هذا

1 - شكون أنا؟ هو.. الفصل الأول، المشهد الأول، ص 132.
2- شكون أنا؟ هو.. الفصل الأول، المشهد الثالث عشر، ص 147.

الصراع الداخلي مزيج بين الواتب والمرتقب** كون الصراع يتدرج في نفسية الشخصية الدّرامية البطوليّة "جمعي" في حقيقة أمره و عما تعرض إليه نتيجة عاطفته الجياشة الميالة لمساعدة الآخرين مما يطفي على المحطات المقبلة ترقب في صراع أكثر حدة يؤثر على المشاهدين عند الإخراج والعرض وتحبس أنفاسهم وتعلق عقولهم ما يدفعهم بالتّضامن مع البطل كون كل القوى ضده رغم الصورة الواضحة أنه مظلوم لكن نار الفتنة التي أوقدها ضدّه البخاري كانت شرسة.

يحاول الكاتب بطريقة تشويقية أن يسلط الضوء عن إنسان لم يجد لنفسه مكانة في عالم ينهض على عدة متغيرات ما فتئت تتولد لتصبح رويتنا لابد من وقوعه حتى تستمر الحياة عند "جمعي" ومن يعاشرهم حسب السيناريست. بما أنه ليس مثلهم فسمة التّميز في اعتقادهم تجعله عرضة لإخراجه عنوة من المسكن و فصله عن العمل.

الصراع الثاني الخارجي وهو المضمون الحقيقي للسيناريو الذي أراد الكاتب أن يوظفه بشكل متميز يمنطق لنا الأشياء كما هي في الواقع و لا يزيفها، و الصراع الخارجي حسبه يكمن في تحالف المجتمع ضد شخص،" أو مجموعة من الأفراد ضد قوى اجتماعية و ثقافية واقتصادية..."[1] كلها تصب في مفهوم العولمة. جمعي في زمننا الحاضر يحاول أن يحافظ على جدور هويته العربية بتعليمه خير ما أنزل على البشرية جمعاء القرآن العظيم ربيع القلوب، وتطبيقا لما أمر به خير البرية رسو ل الله محمد (ص) فيقول:«خيركم من تعلم القرآن و علمه» رواه البخاري[2].

** أنظر الفصل الثاني، المبحث الثاني، ص ص 62-63.

1 - أنظر سامية أحمد علي،عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 162.

2 - محي الدّين بن شرف النّووي، رياض الصالحين، تحقيق: خليل الخطيب، ط2، سنة 2004، ص 261.

بالتالي اهتمامه بتغدية الجانب الروحي على حساب الجانب المادي الذي استحدثه الغرب بجهنمية أفكاره الحاقدة على الإسلام ، فيلجأ إلى التصنيع لينمي ثقافة الإمتياز والفوارق الإجتماعية هدف زعزعة استقرار المسلمين و جرهم في تبعية دائمة تخلع لهم ثوب الطهارة الذي لبسوه من فضائل القرآن عليهم.... إن أبناء منطقة أشعب أصبح لهم فكر مادي يتعارض و مبادئهم الحسنة هذا الفكر المادي يصوره الكاتب في المصنّع "البخاري" الذي اتهم "جمعي" بخصال ذميمة هو بريء منها براءة الذئب من دم يوسف، كتتبع حركات بنت الفقيه "السي محمود" العفيفة "حورية" وأنه جاسوس مسيحي ذو أصول فرنسية، و يعمل ولد" السامري "على تحريض النّاس ليكسب المال بطرق تتنافى و القيم الإنسانية.

.**قدور:** كلامك مقابل كلامو، و كلام الناس الكل مقابل كلامك... شكون نصدقو يا ولدي وشكون أنكذبو؟![1]

النتيجة تعرض جمعي للاقصاء والطرد من كبار القوم على رأسهم رئيس البلدية... لكن طموحه لإثبات الحقيقة وكشف هذا اللبس أقوى، لن يركن عند هذا الحد فتجنّد بروح الإصرار و العزيمة بحثا عن الحقيقة، متنقلا بين البلدان العربية بداية من دوار الرحمانية عندما حدثه عنها أحد رجال الكنيسة التي ترعرع فيها عند وفاة والديه و أشار إليه أن هنالك امرأة في الدوار تدعى الفقيرة رحمة تفك لغز هويته.

.**الأب (رجل الكنيسة):**.. بصح أنت تقدر أتروح تشوفها... هذا إذا مازالت حية...![2].

1 - شكون أنا؟ هو.. الفصل الأول، المشهد الثالث عشر، ص 147.
2 - شكون أنا؟ هو.. الفصل الثاني، المشهد الأوّل، ص 155.

في العبارة نجد صراعا مرتقبا ضد المجهول يتضح أكثر في (إذا مازالت حية ...!) فطريقة الكاتب هذه أشبه بخنق إنسان أو حبس النفس عندما تصيبك فاجعة هنا تبرز قمة الدّراما التلفزيونية، و يدفع الفضول بك لدرجة مساعدة البطل عند تحدي المخاطر في خيالك و تشفق عليه.

يلتقي أشعب حسب النص بالفقيرة رحمة لكن كبر سنّها، سبّب له عناء معرفة الحقيقة فاستنجد بجيرانها لمساعدته، هنا يبرز صراع درامي خارجي ساكن بين من يكون جيمي بريتل؟ وحواس الفقيرة التي تقدمت بها السنون فأثرت على ذاكرتها، فيخيل لنا أنه السّكون و الشخصان – جيمي برتيل و الفقيرة رحمة – هما مسؤولان عن سكون الصراع. نلاحظ ذلك في الحوار الآتي:

.**جمعي**: قرن و32 عام آه؟!!...طرشت و عمات... راني خايف تروح وتدي معاها التاريخ.

.**جمعي**: خالتي...أنا ولد آدام مولكيغ...ما تعقليش عليها .

.**العجوزة** : والو يا ولدي.... ما نعرف حد بهذ الإسم ...![1]

أما الصراع الحقيقي الذي دفع بالكاتب إلى نهج هذه الطريقة في السّرد و بدورها أساس الفكرة هو الصراع الفاصل بين الخير و الشر متمثلا بالتّمسك بحب الدار الآخرة بالعودة للجانب الروحي، والثاني سببب الجدال السلبي بين عامّة النّاس بحثا عن الثروة على حساب المبادىء والقيم و الكلّ أساسه نمط اتّخذه الغرب لفرض منطقه على العرب بغزوه التكنولوجي الجهنمي المروج لسلوكات عدوانية بين الأفراد. يتلخص في الأخير بمصطلح العولمة. و الصراع حول إثبات الذّات في عهد هذه الأخيرة. و لن يتأتى حسب الكاتب إلا بالتّمسك بروح العروبة والإسلام.

1 - شكون أنا؟ هو.. الفصل الثاني، المشهد الثالث، ص 158.

يلمح لنا الكاتب من خلال الصراع الحقيقي الخارجي بشتى أنواعه "أنّ تصوّر الإنسان لنفسه كونه مصدر التّأثيرات الخاصّة و شعوره بأنّه يستطيع التّأثير على الأشياء و الكائنات و قادر على التّسيير و التّحكم و لو جزئيا مرتبطة كل هذه الأمور بالصورة الإجابية للذات"[1] من هنا يتضح البعد الديناميكي الحيوي لهوية "جمعي " التي تستطيع أن تقاوم وتثبث أمام التحديات الغربية، هذا لا يعني الإنغلاق على الذات والهروب إلى الوراء، بل أخد المبادرة والمنافسة لتبيان جوهر وجوده في الحياة لأنها تمكنه من التوازن والبقاء و الاستمرارية داخل المحيط الذي يوجد فيه، و قدرة جمعي على التّغير ساعدته على تغيير المحيط بالتمسك و التشبث بروح الهوية، ومعرفته للآخر أنه يعمل جاهدا على الفراق و تشتيت الشمل. نلاحظ هذا في السناريو عندما فضل جمعي ركوب البغل على الدراجة فأراد الكاتب أن يمنح لهذه الأخيرة الروح فصارع البغل على أفضلية المكانة عند الإمتطاء فرد صاحب القرار جمعي بكل ثقة مايلي :

.**الدراجة:**مشية النملة عندك... ما تسرع ما تبرق كالبرق... بالحشيشة تمشي كتموت يعطوك لكلاب ياكلوك.

.**جمعي** : بركاك ما تقباح وتجيب في البلا يا لعور... بيك راحت القيم والأخلاق وذهب الحياء.

.**مصباح الدراجة:** البغل ول البغل، يا للي بوك حمار ومك عودة! يا الطابع يا الذليل دايرين لك كمامة يقودوا فيك ويحملوا عليك أثقايلهم ...

.**البغل** : أنا مخلوق يا لحديدة... و أنت مصنوعة يا العودة... أنا ركبوا علي خيار الناس اللي اصطفاهم ربي من الأنبياء والمرسلين والصالحين...

---

1 - محمد مسلم، الهوية و العولمة، دار الغرب للطباعة النشر، وهران، الجزائرسنة 2002 ، ص12.

.**مصباح الدراجة** : شوف أنا كي نخلط ونخلط نضرب ذا بذا ونفرق ونبث العداوة و البغضاء بين الخوت... يفر المرء من أخيه وصاحبته وبنيه، أنفكك الأسرة باه يبقوا يستهلكو باش نبيع لكل واحد فيهم سلعتي.

.**جمعي** :استعقل، أرتب يا لعور بوعين... يا الدّجال... هبّلت الناس... خلاو السكينة و الحياة وهجرو للمدن...جريتهم للقلق والمعيشة الضنكة... تركوا حقولهم... تركوا أنعامهم وغزلهم... تركو ذهب يديهم الحرف اللي ورثوها على أسلافكم وتبعوك ... (اللّهم إنّنا نعود بك من فتنة المسيح الدّجال)..... اللّهم إنا نعود بك من فتنة المادة اللّي تشوف غير بعين واحدة...استعقل يا لعور العين اليمنى بركاك.[1]

بصورة درامية متميزة يشبه لنا الكاتب الدراجة كأنها تريد الشقاق بين الناس مثل المسيح الدجال الأعور أو البخاري الذي استعمل كل الطرق لإخراجه من القرية كالكذب و الاحتيال بحكم أنه هو صانع الدراجة وأصوله من بني إسرائيل و أتباعهم. هذا في قوله

.**جمعي**: جيت من بني صهيون أرجع لصهيون... خد أمانتك ارجع بها لشق البحر راك هنا عدو الله يالسامري البخاري.

.**جمعي**: أنظر إلى إلاهك الذي ظلّيت عليه عاكفاً سنحرقنه ثم لننسفنّه في اليمّ نسفا...[2]

في الختام نقر أن الكاتب اعتمد عدة صراعات درامية بشتى أنواعها ما يميز قدرته على التّحكم في مضمون النّص المبني على الصراع الحقيقي بين موقف الأمة الإسلامية من كابوس العولمة.

1 - شكون أنا؟ هو.. الفصل الثاني، المشهد التاسع عشر، ص ص 174-175.
2 - شكون أنا؟ هو.. الفصل الثاني، المشهد التاسع عشر، ص 176.

4. الأحداث الدرامية في السيناريو (شكون أنا؟ هو)

نقل لنا الكاتب تجربة شخص محبّ لجذوره متمسك بثقافته الأصيلة المستمدة من الدين الإسلامي، كيف و لا؟ و هو الذي ضحّى ليكون فردا فعّالا في قريته الأم، فراح يعلم الأطفال القرآن العظيم و العمل بأوامره بحكم أنه دستور إلهي ليس وضعيا.

طريقة الكاتب في عرضه للسيناريو ارتكزت على مجموعة من الأسس الفنّية الدرامية منها الفعل أو أحداث السيناريو، فألحّ على التتابع النّاجم عنه تغيّر في التّوازن و نمو متصاعد يكوّن ما يسمي بحدة التّوتر في كل مشهد تقريبا. للإشارة أن " التّوتر من العناصر الأكثر أهمية فهو الوحدة المحددة للفعل"[1]. عادة ما يحتفظ المشاهدون بأحداث المشاهد التي تحمل أكثر تأثير في مخيّلتهم المبنية على قوة التّوتر.

إنّ أطوار السّيناريو تفرض طول المشهد أو قصره إضافة لأحداث التطور و نمو العمل الدرامي، فنلمس عند كاتب سيناريو شكون أنا؟ هو... تقسيمه للأحداث إلى ثلاثة فصول، الأوّل القرية و بداية الأحداث يليها الفصل الثاني السفر و رحلة البحث عن الذات في عالم متغير و الثالث الأخير العودة بالحقيقة للقرية ليقطع دابر المشككين.

الفصل الأول بدوره يقسم إلى مشاهد، تمتد من المشهد الأول وصولا للمشهد الخامس عشر فأحداثه متنامية، بشكل لافت للانتباه دفعت إلى تغيير موازين الصراع الدرامي. الانطلاقة من المقدمة الاستهلالية للراوي مباشرة "و هي من وسائل التأثير الحادة في جمهور المشاهدين فتخاطبهم

1- سد فيلد، المرجع السابق، ص 137.

و تشعرهم بأنّهم يشاركون في السّيناريو بعد زوال الحائط الوهمي"[1]، فيلجأ الكاتب إلى تنمية الأحداث من مشهد لآخر بسرد " الراوي" لقصة " جمعي" ليمارس مهنة مدرس قرآن فيلقي كيد العدو" البخاري" فيحرض عليه كبار القوم بزعامة رئيس البلدية " طريطر" فيرغموه على الرّحيل بحجج وهمية تبدو في نظرهم منطقية. فتدخل لعبة الرموز التي تخدم الفكرة الرّئيسية المرسومة عند الكاتب أو بالأخرى الفنّان لأنّ السّيناريو " ما هو إلا نص فني فعالي يحمل سلسلة من العلامات الجمالية و العادية: يحقّق متعة"[2] تتّضح الرموز في الغزو الحضاري للدّول المصنّعة على الأمة العربية فتحاول زرع الفتنة بينها إشارة لشخصية البخاري و تعكيره لصفو حياة أبناء القرية المتوافدين عليها من مختلف الأوطان العربية بمساعدة الحاكم الذي سهل له المهمة، يتمثل في رئيس البلدية "طريطر" الذي يعد ضرب لصورة الأنظمة العربية خاصة الجزائر... إذن توظيف الدلالات بطريقة فنّية تعطي المشاهد عنصر التّشويق و الأحداث ديناميكية كبيرة.

كل مشهد نلاحظ فيه خصائص يجب توفرها لبلوغ حدّت الأحداث. منها أين يقع المشهد ومتى ؟ أي زمكانية الأحداث. فدأب الكاتب لتوظيفها بشكل مناسب يخدم الفعل الدرامي، كأن يقول في المشهد الأول:

.**الراوي:** نهار مبروك هذا أنا مقامي... مقامي الفوق فالعلالي...ها هو اللبان فتح دكانه...والسفانجي بكّر...إلخ [3]

1- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، المرجع السابق، ص 26.
2 - أنظر عبد النبي أصطيف، سيميائيات الفن، مجلة سيميائيات جامعة وهران، الجزائر، العدد1، خريف2005، ص 120.
3 - شكون أنا؟ هو... الفصل الأول ، المشهد الأول، ص 132.

نلمس توظيف دلالات بطريقة فنية مشوقة تكشف لنا مكان تواجد " الراوي "(المؤذن) في المسجد و لا يوجد أعلى من المأذنة بحكم وظيفته تفرض عليه ذلك، والجملة (نهار مبروك السفانجي بكّر...) تحدد لنا وقت الحدث فكان في الصباح الباكر. و كل هذه الأحداث تجري في قرية جمعت بين عروش متفرقة إلتفوا بين جبالها الشامخة لينعموا بهوائها الرطب و ضيعتها الخصبة.

لابد أن يبني الكاتب مشاهده على البداية و وسط ونهابة، بالتالي نلمس أن كل مشهد يكشف عنصراً واحداً على الأقل من معلومات القصة و أحداثها المتنامية المغيرة في التوازن، على سبيل المثال المشهد الثامن يريد المعلم "جيمي" أن يقدم خدمة لبنت السّيد الفقيه "محمود " العفيفة حورية، فيبادر الحديث معها فتأبى ذلك في الوهلة الأولى سرعان ما تتراجع عن قرارها و تستعن به في وسط المشهد عند انصراف الماشية والراعي يملئ لهما هي و أختها الصغيرة الإناء، مع نهاية المشهد يفصح عن أحاسيسه الجياشة اتجاهها المفعمة بالحبّ الصّادق وراح يصدر منه غزلاً عفيفاً.[1]

بينا فيما سبق أن الحدث الدرامي يجمع بين الحركة الجسمانية والحديث، نستشفه مع الكاتب في العديد من المواقف نتيجة حسن وصفه للشخصيات الدرامية في السيناريو، والحديث يتماشى والصورة المرسومة، نأخذ على سبيل المثال لا الحصر المشهد السادس من الفصل الأول يعكف "اللّبان" بالتصدق على أحد المتسولين مختلً عقلياً يدعى" بسيبسة" - فعل وعمل خيري- فطريقة الكاتب في و صفه و تحديده للعمل كان بصورة واضحة.

.**اللبان**:هاك شوية لبن...الخبز حامي و الزبدة...روح روح[2]...

1 - أنظر شكون أنا؟هو...الفصل الأول، المشهد التاسع،ص 140.
2 - شكون أنا؟هو...الفصل الأول ، المشهد السابع، ص 137.

أي إحالة لحركة جسمانية يقوم بها اللّبان عند ندائه "لبسيسبة"، ثم يأمره في الأخير بالاصراف بعد الإحسان إليه كي لا يعكر عليه عملية البيع.

ملاحظّة مهمة تدخل في بناء السيناريو ككل هي استخدام الكاتب عند التداول اللّساني بين الشخصيات على اللّهجة الدارجة* و أحياناً اللغة العربية الفصحى**خاصة عند لقائه بالشعراء و ما تغنى به من شعر بمختلف أغراضه و بحوره أو حديثه بآيات بينات من الذكر الحكيم . أيضاً اللّغة الفرنسية مع الإخلال بقواعدها النظامية و المستوى التركيبي و الفونولوجي.

نمر إلى الفصل الثاني يمتد من المشهد الأول لغاية مشهد المدينة (المشهد التاسع عشر)، له أيضاً بداية و وسط و نهاية، يبدأ من سفرية الشخصية الدرامية البطولية "جمعي " للبحث عن حقيقة أصوله بعدما شكك فيه أهل القرية التي درس فيها و أخرج منها عنوةً. يعقبها نموّ الصراع فيحاول تدليل الصّحاب بعزيمة فولاذية ضد كل ماهو حداثي عند بحثه عن حقيقة جذوره الأصولية، حيث يبين لنا الكاتب في هذا الفصل حجم الفعل كما يقول سد فيلد"يعد الفصل الثاني قالب الفعل الدرامي فهو ينسج القصة باتجاه الفصل الثالث، بعبارة أخرى الشخصية تواجه عقبات تبعدها عن تحقيق الهدف"[1]. منها حدة التوتر التي بلغتها الأحداث ككل أثناء صراع "جمعي" الطويل مع مختلف

---

* الدراجة:هي التي تجري على ألسنة الناس دون تقيد بقواعد اللغة العربية السليمة من نحو وصرف وغيرها، و هي تخلو من مظاهر التأنق، ولكنها في الوقت نفسه تنم عن ثقافة، وتفصح عن خبرة، بحيث يفيد منها الرجل العادي، وتساعده على الارتقاء بأسلوبه التقليدي من حيث النطق وتأليف الكلام على حد سواء، وهي أداة التعبير على المستوى المحلي الضيّق، وهي ذات صور عدة تختلف فيما بينها باختلاف الأقطار العربية، وباختلاف الأقاليم في الوطن العربي الواحد، وهي لغة الحديث في الحياة العادية، في المنزل و الشارع والسوق، و كل ما يتصل بالسلوك الإنساني العام بالمنطقة المحلية المعيّنة.

**الفصحى:هي اللغة السليمة،مهما كانت مبسطة، وقريبة من اللغة المستعملة، وهي لغة كتابية في أغلب الأعم، وتتمثل في لغة التأليف العلمي ولغة الأدب الجيد، نثره وشعره، كما تصطنع أداة لكتابة كثير من فنون القول الأخرى على مستوى قومي، لها مميزات أصلية كقواعد الإعراب و التصريف و الإشتقاق و غيرها مما جعلها تبدو في صورة موحّدة في جميع أرجاء الوطن العربي، و لهذا فهي تسمى اللغة المشتركة للعرب أو اللغة العامة للبلاد العربية كما جاء في السيناريو.

هناك لغة إتصال هي العامّية إلا أنها ليست أداة ربط ثقافي أو فكري بين البلاد العربية و تستخدم العبارات الدّخيلة المبتدلة و الهابطة.

1 أنظر سد فيلد، المرجع السابق، ص 192.

الآلات المصنعة* . – الدراجة والسيارات– التي شبهها بالمسيح الدجال الأعور من سلالة البخاري ووالده السامري، ترى بعين واحدة تصبو للتفرقة بقوة تأثيرها على البشر المحافظين، مستغلة نواياهم الحسنة فتجرهم في فلكها، ليظهر في الأخير رجل غريب عن جمعي بعد سقوطه من الدراجة نتيجة الصراع وتعقد اللّغز ويروي له أصوله الحقيقية ومن يكون جمعي؟ فيراوده شك أنها نهايته، فيتأهب للعودة.هكذا يعطي كذلك الكاتب لكل مشهد بداية ووسط ونهاية للصورة الدرامية .

إن تنامي الأفعال وحدها من مشهد لآخر تعود لطريقة الكاتب في سرده لأطوار القصة. أحيانا يعطي أطرافا الحيوية الفعلية و أحيانا يكبح جماح أخرى فيقلل من تأثيرها داخل المشاهد راجع للضرورة الدراميّة لدرجة أنه يقتل أخرى كما في المشهد الثالث– من الفصل الثاني – مع الكلام الذي قالته العجوزة رحمة لجمعي.

.العجوزة رحمة:.. كي راها مك؟..آه حقه...الله يرحمها! و بوك ؟! واش راني نقول الله يرحمهم بزوج[1].

في الحوار واضح أن الوالدين توفيا مند زمن بعيد لدرجة يكون الربيع قد نبت على دمنتيهما. " و في الفن الموت انتحار درامي، حالة نابعة من ذروة ما يصلها الفنان مع نفسه في طموح عاصف إلى تجاوز كل ماهو راهن".[2] للمضي نحو الأمام لخدمة الأحداث الدرامية.

* صراعه مع الآلات المصنوعة لأنه يفضل كل ما هو طبيعي على أهم أنواع الآلات التي يستخدمها الأفراد في حياتهم اليومية في زمننا الحاضر، زعما أنها سبب الفرقة من إبتكار الغرب الذي لا يعرف المواجهة المباشرة بل طمس الحضارات المحافظة من بعيد بمساعدة أيادي موالية لهم من حكام و سلاطين.

1 - شكون أنا ؟هو...الفصل الثاني، المشهد الثالث، ص 160.

2 - أنظر سعيد مراد،حوار مع السينما، دمشق، سوريا.، سنة1977.

الفصل الثالث تتبلور فيه الأحداث بكثرة نتيجة انتصار الحق. و البداية مع المشهد الأول (العودة إلى القرية الأم) باستحضار صورة "جمعي" في الحلم داخل مخيلة " السي محمود" فقيه القرية الأصلية، فتنقلب الأحداث رأس على عقب بتوصل " السي محمود " لأن جمعي رجل صالح قد ظلم و أخرج من الديار بغير حق فسيسلط الله على القوم البلاء، يليه مشهد الحريق فيهرع الجميع إلى إطفاء النار التي التهبت و كان مصدرها البخاري الذي أخذ من رئيس البلدية منزلا مقابل دفع رشوة، فأقدم على تقريب الغاز من الكهرباء عند عملية الو صل أسفرت عن شرارة كهربائية تطور أحداث الفصل الأخير كلها يقابلها حل و الحقيقة تفرض منطقها مهما ساد الظلم يأتي اليوم الذي ينصر فيه الحق. سنرى هذا مع المرحلة المقبلة و الحديث عن الحبكة.

5. الحبكة

أصعب ما في كتابة السيناريو هو أن تعرف ماذا تكتب أي عليك تحديد وجهتك المحددة[1] ،التي تفرض وجب أن يكون لديك خط من التطور يقودك للحل - سبق ذكر هذا - بناء على تعقيدات التي تدفع الفعل الدرامي إلى التطور، وصولاً للأزمة الأخيرة إلى غاية انبثاق الحل.

إذا نقبنا عن موضوع الحبكة داخل السيناريو الذي بين أيدينا نبدأ بمعرفة الحبكة عند نهاية الفصلين الأول والثاني. لاتهمني أكثر مواضيع الحبكة في بداية ووسط الفصلين، لأنه يمكن أن يكون في الفصل أكثر من حبكة .

إذا زعمنا أن السيناريو يبنى على الشكل التالي :[2]

---

[1] - سد فيلد،المرجع السابق.ص121

2 - سد فيلد،المرجع السابق.ص121

الفصل الأول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
التمهيد ←	المجابهة ←	الحل.

نستطيع بهذا تحديد حبكة تجمع بين الهدف والقرار* عند نهاية الفصل الأول التمهيدي تتمثل في توصل البخاري بتقديم وثائق إدارية تبوثية عن كنية والد وأم "جمعي" ما أفضى بالإجماع لإخراج هذا الأخير من القرية و أرغم على إثبات الحقيقة مهما كلفه الثمن...

حبكة نهاية الفصل الثاني نسجت مسار القصة نحو الأمام بتشويق أكبر باعتبارها جزء من الحدث الدرامي، فصراع درامي تبلور في إصرار جمعي للكشف عن الغطاء لتلوّح الحقيقة في السماء فكان له ذلك من مصدر موثوق هو العجوزة "رحمة" بشكل نسبي ما يبين احترافيه الكاتب للإبقاء على شدة التوتر،مما يحيله لحبكة الاكتشاف بشكل تدريجي أي مواصلة البحث ليظهر رجل يروي له أصوله الحقيقية.

أما الحبكة الأخيرة تكمن في الحل البنائي مع الفصل الثالث أثناء عودة "جمعي للديار على متن بغلة بيضاء نافر من الآلة، يسلم على الجميع الذي كانوا في حالة هلع من مصيبة الحريق. يدور حديث بين "السي محمود" و"جمعي" عمّا لقيه من أسرار أثناء تحريه للحقيقة فيكتشف بأنه ابن أخيه الشهيد الذي طعنته الآلة الحربية إبان الاستعمار، ليعلن أمام الملأ الحقيقة فينجلي الضباب الذي خيم على اللغز طوال أحداث السيناريو، لكن يتبقى ظرف استثنائي صعب في المشهد الأخير هو كيف يواجه "جمعي العملية الجراحية عند الختان؟ إذا أراد أن يظفر ببنت عمه الفقيه كزوجة. بعد موافقة هذا الأخير على قرانها به. إذن حلّ يقطع كل الشكوك التي صاحبت الأحداث الدرامية من مشهد

*أنظر الفصل الثاني، المبحث الثاني.ص 70.

لآخر. فأراد الكاتب أن يحبس أنفاسنا لغاية الدقيقة الأخيرة ليتركنا نتنفس الصعداء. إلا أن أمرا دفعنا للإستغراب و هو ما الهدف من خاتمة ذات حل نهائي في جوهرها مفتوحة بهروب "جمعي" من المقص، فكانت إجابة الكاتب إنها آخر صيحة في عالم الدراما التلفزية أيّ ترقبوا سيناريو آخر بدايته هروب "جمعي" قصد معالجة فكرة أخرى...

إن بناء السيناريو بصفة جيدة لا يعني أن العمل الدرامي الموجه للعرض التلفزيوني يكون لا محالة ممتاز، بل يجب أن يتماشى مع الأسس الإخراجية التي يتمتع المخرج بحسن توظيفها ليكشف سّر نجاح البرنامج الدرامي و هي خصوصية الحرفية الدرامية.

بناءا عليه و لحسن الصدفة أن الدور في كلا اللعبتين الأولى و الثانية التأليف و الإخراج كانتا من نصيب "زكرياء قدور إبراهيم" ما زاده سهولة لتوظيف طاقته الإبداعية كما يتخيلها هو رغم وجود طاقم فني كامل.

فالبداية مباشرة بعد توفير الركائز التي أقرها السيناريو، تشد الرحال لمغامرة التجسيد على أمر الواقع و الانطلاقة كما ألح عليها المخرج في معالجة النص، فكلف شخصا بهذه المهمة. طبعا تحت وصايته.(أنظر الشكل 02) .

1.معالجة السيناريو:

و بما أن النص الذي بين أيدينا كتب في الوهلة الأولى على شكل حوار لأنه مقتبس من مسرحية سهل مأمورية كاتب الحوار عند تقسيمه للفصول و المشاهد حسب وجهته التي يقترحها فيما بعد على المخرج ليتم الموافقة عليها بصفة نهائيّة، بشكل عام أضيفت إليه بعض التعديلات في الحوارات، علما أن السيناريو مقسم إلى ثلاثة فصول يحتوي الأول على ستة عشر مشهدا تتراوح بين الطول و القصر فيها أهم النقاط العريضة الممهدة للأحداث الدرامية المتنامية، التي يخطوها البطل "جمعي" لغاية خروجه من القرية مرغما، و لغاية هذه اللحظة درس المخرج مع كاتب الحوار

إمكانيات الإخراج المادية فبدت منطقية لحد ما حسب ما صرح به المخرج لتتأزّم مع بداية الفصل الثاني الذي يضم حوالي تسعة عشر مشهدا ، فدفع الشخصية البطولية للبحث عن قطع الشك باليقين، تتطلب محطات مختلفة ليفتح المجال أما ظهور شخصيات درامية أخرى، و عليه تضيف الإمكانيات المادية الموظفة خدمة للعمل الدرامي ما جعل المخرج يقف بين مطرقة تحقيق حلم نجاح عمله الدرامي و الإمكانيات الممنوحة له. كل هذا لم يثن من عزيمته للشروع في التحدي الفني مستفيدا من تجاربه السابقة، أما الفصل الثالث فيضم سبعة مشاهد كلها تنجز في القرية بعد عودة "جمعي" بالبيّنة و هي متفاوتة الوقت أيضا لتكون نهاية الفيلم.

سأعرض الآن أهم المشاهد المعدّلة حسب الرحلة التي قادتنا مع المخرج معظمها كان إضافة حوارات و نادرا ما كان الحذف.

الفصل الأول:

-المشهد الثالث: إضافة عند البداية، قدور رشطر: هذوا هما كبار الدوار.

-المشهد التاسع: حذف عبارة و تعويضها بما يليها،المعلم: بكى حولها عطشا فروته بالبكاء ألا تعله معدم...

المعلم (تعويض): و أنا يا حسناء ما بالمعتدي أريد فقط إرضاء رب العباد.

إضافة بعده الحوارين التاليين:

حورية: إنّ أبي يريد أن يجزيك أجر ما سقيت لنا

المعلم: ربّ هذه رائعة الزّمان... و حسناء اللون و زهراء المكان... ما ظننت يوما سيخفق فؤادي حبّا إنها هذه حارقة أكباد

الفصل الثاني:

-المشهد الأوّل: إضافة حوار "العجوزة" عند سؤال "جمعي"

عجوزة: آخ... إلاّ يا وليدي... ما عندي خدمي... راك تشوف داري ستارت عاري... و الخيمة بوتادها و المرأة بولادها.

يليها مباشرة إضافة بعد كلام "جمعي" و دائما مع "العجوزة".

العجوزة: وجه الخروف معروف، الطعام همة.. و لوكان بالماء.

-المشهد الحادي عشر: إضافة في الأخير.

جمعي: عميت الخلق بدخانك، انشقت السماء ببخارك و حرقت الحياة على وجه الأرض و ظهر الفساد في البّر و البحّر.

-المشهد السادس عشر: إضافة بعد عودة "جمعي".

العجوزة: داروا الشامبيط يعس الدواوير.. و هما يكسبوا و حنا نحسبوا.. ماعليش جيت.. جيت تشوف اميمتك تموت.. قرّب قرّب وليدي.

يا وليدي كلّش كلاوه.. قاع أولاد الكلبة كلاب.

-المشهد التاسع عشر: إضافة ما قبل الحوار الأخير.

جمعي: و قل جاء الحق و زهق الباطل إنّ الباطل كان زهوقا.

الفصل الثالث:

-المشهد الأول: إضافة عند البداية مع "السّي محمود".

السّي محمود: يا جماعة ناديتكم... باش نقولكم.

-المشهد الثالث: إضافة مباشرة بعد حوار " الخباز" عند البداية مع عودته للجماعة.

الجماعة: واش راك تقول النار شاعلة في الحكومة.

الخباز: اللاّ في لاميري.

2. التقطيع الفني للسيناريو:

أما التقطيع الفني و التقني سأعرض طريقة كاتب الحوار في ذلك مسلطا الضوء على بعض المشاهد من الفصول الثلاثة كي لا يكون إطنابا مني. كون السيناريو طويل جدا يأخد مني مساحة كبيرة، بهذا سأكتفي بعرض المنهجية المتّبعة في ذلك. مع التّأكد أنّ اللقطات المختارة و المناظر المراد أخذها مصاحبة لما يقابلها من حوار داخل السيناريو.

•تقطيع المشهد الأول من الفصل الأول

ل1) صورة عامة لظلام، ثم (ظهور تدريجي لضياء الشمس) بانوا إلى اليسار حيث تظهر في مكعب اللقطة من أعلى صومعة المسجد من خلاله عن بعد، ثم تظهر القرية في لقطة أمريكية واسعة وتتحرك الكاميرا إلى نافدة المئذنة يطل من داخلها المؤذن "الشيخ عبد الله" ذو وقار و بشاشة و سمات حسنة تزينه لحيته البيضاء، يتجه نحو العدسة ويحاكيها فيقدم لها الشخصيات التي سوف تقوم بأدوار الفيلم

ل2) صورة متوسطة لشخص كبير في السن يرتدي مئزرا أزرق و عمامة، يفتح دكانه فيدخل زبون إلى الدكان من ورائه حاملا كيسا في يده.

ل3) شخص آخر يخرج الخبز من الفرن التقليدي في لقطة قريبة.

ل4) لقطة متوسطة ضيقة لمدخة المخبزة بحركة من أعلى إلى أسفل.

ل5) لقطة متوسطة واسعة "لعجوزة" تجر في رجليها ببطء متوجهة نحو المقبرة، منحنية الظهرو يديها مربوطتان خلف ظهرها.

ل6) أغنام تساق من طرف راعي القرية وبجنبه مجموعة من الفلاحين المتوجهين خارج القرية أحدهم يركب حمار عليه شبكة وأدوات فلاحية تأخذ هذه اللقطة المتوسطة الواسعة من أعلى إلى أسفل.

ل7) لقطة مقربة للصدر للراوي "الشيخ عبد الله" و هو يحاكي عدسة الكاميرا و من بعيد يشير بيديه إلى بستان زيتون حيث تتبع الكاميرا الاتجاه.

ل8) "مرزوق" الفلاح يسقي أشجار الزيتون وفي يده معول في لقطة متوسطة.

ل9) لقطة مقربة للخصر حيث تتحرك الكاميرا إلى سكن وسط القرية وبقربه "البخاري" يتحرك يمينا وشمالا في انتظار.

ل10) لقطة قريبة بالصدر "للراوي" و هو يشير برأسه إلى الخلف من أعلى المئذنة، حيث تظهر القرية بين جبلين والبحر يطل في ساحله بانوا (مع مسح) من أعلى إلى أسفل

ل11) لقطة واسعة لغابة تحاذي بحيرة يصب فيها وادي صغير.

ل12) لقطات مختلفة عديدة: بداية تجمع الباعة والجوالين في سوق القرية، الناس بإختلاف هندامهم وأشكالهم يتجولون.

ل13) لقطة أمريكية ضيقة مع حركة أفقية تتبع "عمي السوداني" الذي ينفلت من بين الناس، وهو حفار كبير السن قوي البدن أسود اللون يسير في عجالة مع شخص آخر يبكي متوجهين نحو مقبرة القرية، وتصادفهما "القابلة بدرة" خارجة من منزل قصديري، من بين النساء في فرح و زغاريد، مع حركة إلى الأمام.

ل14) لقطة مقربة للصدر "للمؤذن الراوي" وهو يختتم تقديم الشخصيات بابتسامة.

- **تقطيع المشهد الخامس من الفصل الأول:**

ل1) لقطة كبيرة "للمعلم جمعي" يتجه نحو التلاميذ.

ل2) لقطة عامة لتلاميذ القرية حول معلمهم الجديد.

ل3) لقطة مقربة للخصر لتلميذ يرفع يديه بجانبه زميله يشير بأصابعه إلى جهة المرحاض.

ل4) لقطة مقربة للصدر للمعلم يلوح له بالخروج. و البخاري يلاحظ خلف الجدار بتجسس.

- **تقطيع المشهد الثاني من الفصل الثاني:**

ل1) صورة عامة لدوار الرحمانية حيث نشاهد "جمعي" على دراجته يسأل الناس كل على حدى.

ل2) لقطات مقربة للأشخاص مع"جمعي" تكون الأجوبة انفرادية و مختلفة الأشكال.

ل3) لقطة مقربة لشخصين يشيرون بأصابعهم "لجمعي" عن منزل "الفقيرة رحمة".

ل4) لقطة عامة لمترل مبني من التراب و الخشب يكاد يسقط.

ل5) لقطة كبيرة "لجمعي" يحدق باتجاه المكان بالضبط.

ل6) لقطة كبيرة "لجمعي" يندهش لما يدرك أن "الفقيرة رحمة" لا تسمع و لا ترى، لدرجة أن عيناه تدوران دورانا سريعا من اليمين إلى يسار بصفة هزلية (عمل يرسم بالأنفوغرافيا).

ل7) لقطة متوسطة "لجمعي" يقترب من دار "العجوزة رحمة" وهو يقول في دراجته معبرا عن اليأس و معه رجل من جيرانها يقوده" المختار" بانوا كاميرا تتبع سيرهما.

- **تقطيع المشهد السادس من الفصل الثالث:**

ل1) لقطات مختلفة لمجموعة كبيرة من المواطنين، كأنهم في تجمع شعبي، و" السّي محمود" يحث الناس بقرب البلدية.

ل2) لقطة كبيرة جدا "للسّي محمود" مخاطبا الناس.

ل3) لقطة مقربة للخصر "لجمعي" بجواره.

ل 4) لقطات مختلفة لوجود الناس محدقين اتجاه "السّي محمود" و متسائلين.

ل 5) لقطات مختلفة أخرى "لجمعي" و "السّي محمود" و الحاضرين منسقة مع الحوار.

ل 6) لقطة متوسطة يصعد "جمعي" إلى المنصة ليأخذ الكلمة و يحمس الجمع الغفير.

ل 7) لقطات مختلفة لبعض الحيوانات تتجمع في الساحة شيئا فشيئا و كأنها تسانده عند إلقاء خطابه.

ل 8) لقطات مختلفة لكل الحاضرين متعجبين.

ل 9) لقطات متوسطة مختلفة لكل من الراعي مع أغنامه، و بعض الخيل و البغال و الحمير و البقر و الماعز و الكلاب و الطيور.(ملاحظة: تنشر بعض الحبوب و التبن و الزرع و العظام... و ذلك لتجمع الحيوانات وسط الجمع في ساحة القرية)

ل 10) لقطات عامة مختلفة للتلوث و سخونة الأرض.

ل 11) لقطة عامة للتصفيقات من طرف الحاضرين.

ل 12) لقطة مقربة "للسّي محمود" يتحرك وسط الجمع الغفير ليدهشهم.

ل 13) لقطات مختلفة لبعض النساء تطل من النوافذ و السطوح من بينهم البنت "حورية"

3. الركائز التمثيلية المشاركة في أدوار فيلم شكون أنا؟ هو

وقف المخرج زكرياء قدور حائرا في اختيار من يتقمص الأدوار نتيجة خلو الساحة من ممثلين متمرسين على أداء أدوار كما أملتها حيثيات السيناريو، و استغرق وقتا طويلا لإماطة اللثام عن قائمة الذين كان لهم حظ المشاركة في العمل الدرامي خصوصا الشخصية البطولية، و إذا ما توقفنا هنيهة عند هذه الأخيرة فسؤالنا الوجيه عن سبب تعيينه لابنه" حسن قدور إبراهيم" ؟ فكان جوابه أن هناك عامل رئيسي يتلخص في توافر العديد من الميزات التي حددها السيناريو كونه يحسن التكلم باللغتين العربية و الفرنسية إضافة لحفظه ما تيسر من القرآن الكريم.

- **السي جمعي: حسن قدور إبراهيم:** شاب في مقتبل العمر ذو 22 ربيعا يدرس بقسم السنة الثالثة شعبة أدب عربي بجامعة وهران السانيا، قاطن بولاية وهران له بنية مورفولوجية تناسب الشخصية البطولية الدرامية. وقع اختيار المخرج عليه أولا لأنه ابنه، أراد استغلال الفرصة لدمجه في

فن التمثيل وفتح المجال أمامه للبرهنة عن مواهب كامنة بداخله بغية تفجيرها، ناهيك عن نقص الإمكانيات المادية الخاصة بالعمل ككل فتوظيف ممثل كبير يتطلب إمكانيات مالية معتبرة هذا من شأنه التأثير عن إكمال المشوار في لحظات إخراج الفيلم الأول، كما أوضح أيضا المخرج على وجوب اختيار ممثل يسهل التحكم فيه و توجيهه بسرعة فائقة تروم لأداء متميز. علما أن "حسن إبراهيم" لم يسبق له خوض غمار تجربة التمثيل من قبل بالرغم أنه رافق والده المخرج في العديد من أعماله الفنية، و تعلم عن كتب أبجديات الممثل الموهوب.

أحيانا ندرك أن المخرج وقف حائرا بين مطرقة السيولة المالية و سندان الاختيار غير الملائم لحد ما، و هي سلبيات تحسب على العمل الدرامي المتلفز، لكن دون المبالغة لأننا لمسنا بعد الأداء الحقيقي للشخص توفر لمسات الممثل المرموق فقطع شكنا و حل شأن آخر، للإشارة سبق الحديث عن فقر الساحة الفنية من مدارس تنجب صفوة ممثلين يقدمون أعمالا تبهر جمهور التلفزة الجزائرية، وتبين قوة حضور الموهبة تسيطر عن الوضع السائد.

إذن اختيار شاب مثل السيد "حسن" في محله إذا راعينا مبررات المخرج فلاحظ المخرج فيه من الناحية الموضوعية أن بإمكانه التفاعل مع الدور المناط إليه و الذي يجسد رجلا تائها بين شبح العولمة المغيرة لنمط تفكيره و عيشه، و باستطاعته تقديم المزيد لأنه من جيل شباب العرب الذين تقبلوا الظاهرة المفروضة عليهم بصدر رحب بطريقة أو بأخرى.

- **البخاري: ملوك الهواري:** من مواليد مدينة وهران له العديد من الأعمال الفنية الدرامية و المبادرات التمثيلية، سبق له الاحتكاك بكبار المخرجين الذين صوبوه مع ثلاثة من أقرانه الممثلين

الذين ذاع صيتهم في الغرب ، خصوصا بمحطة التلفزة الجزائرية بوهران كأعضاء فرقة "بلا حدود" "ثلاثي التضامن" "ثلاثي الأمجاد" و يعود سبب اختياره لجملة من المعطيات ، منها وزنه في العمل الفني خصوصا أنه من الولاية التي يقطن بها المخرج الذي سبق العمل معه، و يعرف إمكانياته الحقيقية. أما من الجانب العملي فسمات "ملوك هواري" لها خصوصيات فريدة سهلت من عمل "الماركير" الذي عمد لإطراء تحوير على شكله و بالدرجة الأولى وجهه المفعم بالصفات الذميمة كالحقد و الكراهية و البغض...، و هو قصير القامة دلالة عن الدول الغربية المستعمرة لدول العربية في وقت قصير و بمكائدها اللعينة استطاعت في فترة وجيزة التأثير على كل من هو متشبث بثقافته المستمدة من مكارم الإسلام الحميدة. ناهيك عن محاولة المخرج البرهنة على قصر القامة هو تعبير عن صغر مساحة الغرب الذي افتك بشجاعة رقعة الدول العربية لكن مشاريعه القصيرة جدا سيأكل عليها الدهر و يشرب.

- **الراوي المؤذن: سعيد عبد القادر:** ممثل قدير من مواليد مدينة مستغانم ذات الطابع التراثي في سنة 1940، سيرته الفنية غنية بالأعمال الدرامية جعلت المخرج يسلط عليه الأضواء للعب دور الراوي،خاصة أنه يتميز بالإلقاء الجيد باعتباره أحد رواد الشعر الملحون المعاصرين بالغرب الجزائري ناهيك عن اهتماماته بالتراث الشعبي وكبر سنه أهّله أن يحكي عن وقت مضى ليس بالبعيد لأهم ما شملته محطات القصة المبني عليها السيناريو.
- **السي محمود الفقيه : حيمور محمد:** يبلغ حوالي 70 سنة أحد ركائز المسرح الوطني. جمعته عدة أعمال بالفنان الراحل المسرحي عبد القادر علولة. له صفات الرجل المتصوف تتجلى من خلال

ملامح وجهه و لحيته البيضاوين و طريقة كلامه، كما تشفع له تجربته الكبيرة بتقمص عدة أدوار أخرى

- **طريطر: آدار محمد:** من ولاية وهران له عدة مشاركات مسرحية مع عبد القادر علولة.
- **مبروك: بلقايد:** ممثل مسرحي
- **اللبان:** الممثل القدير **طيب رمضان** عضو بالمسرح الوطني
- **Le père blanc:** رجل الدين: اسمه الحقيقي **Michel Ghazonle** : بلجيكي الجنسية له عدة مشاركات تلفزيونية و سينمائية ببلجيكا، استفاد من تجربته و خبرته معظم الممثلين الذين شاركوا في أدوار فيلم شكون أنا؟ هو...
- **لفقيرة رحمة: صافية:** لها مشاركات عديدة بالمسرح الوطني و هي شابة في الثلاثينات من العمر.
- **حورية:** اسمها الفني الذي اختاره لها المخرج ليس لها علاقة لا بالتمثيل و لا بالأسس الدرامية فهي التجربة الأولى في دروب الدراما التلفزية.

تلك هي أهم الشخصيات المحورية الرئيسية و الثابتة بما فيها البطولية التي عوّل عليها المخرج قيادة السفينة لبر الأمان لترسو عند ميناء التميز الدرامي و محاولة منه معانقة الفكر مع الجمالية مرورا بالتمسك بأواصل جذور التراث الشعبي.

و دون إجحاف أو إنقاص من طاقم الفريق ككل عمد المخرج لتقسيم الأدوار حسب خبرته. ذلك بعد حثهم عما يتضمنه السيناريو ليلقى تفاعلا عند كل ممثل على حدة و إحساسهم بحجم

المسؤولية الملقاة على عاتقهم. ثم هرع في توزيع الحوارات لكل واحد قصد حفظها عن ظهر قلب ليختم نصائحه كما صرحه لنا:

- ليكن العمل واسعا عريضا، أو بابا مفتوحا على مصارعيه ليستقبل كل الأفكار الجديدة التي تضيف شيئا ما.
- الممثل واجبه الطاعة بلا سفسطة، و الاستعداد الدائم لاستقبال النصائح.
- وجوب الاستعداد لإعطاء كل أنفاسهم للعمل الدرامي، و ذلك بتجريد أنفسهم من كل المشاعر تناقض و أحاسيس دور كل واحد.
- ضرورة التفكير في النجاح دون نسيان الفشل و الإصرار على كسره.

بصفة كلية المخرج لم يلزم نفسه البحث عن ممثلين لهم احترافية كبيرة تتوفر فيهم الشروط التي ذكرناها عن خصوصيات الممثل حيث إذا حضرت إحداها غابت الأخرى عند جميع المشاركين في فيلم أشكون أنا؟ هو...و بالرغم ما وصل إليه نجاح الفيلم الذي أنفقت عليه مبالغ مالية لا بأس بها إلا أن اختلال التوازن ظهر جليا عند البعض رغم المجهودات الجبارة للمخرج "زكرياء قدور" نتيجة حجم الدور المنسوب للمثل. و عليه نستطيع الجزم أن الموهبة حلت مكان الاحترافية رغم مساعي المخرج الحثيثة للوصول إلى عمل محترف، بالتالي هي ضرورة حتمية أملتها معطيات ملموسة لجأ إليها تعبر عن حقيقة المادة الخام من ممثلين الذين تعج بهم التلفزة الجزائرية التي تتخبط في الحيز الضيق بسبب غياب معاهد حقيقية قادرة على رفع التحدي . على أي تعود لأسباب سبق الحديث عنها .

4. الخدمات الفنية في فيلم شكون أنا؟ هو...

1. الديكـــــــور:

سيناريو شكون أنا؟هو... يروي قصة شاب معلم قرآن جاب العديد من المناطق أملا في التعلم سرعان ما عاوده القدر ليحاول الاستقرار بمسقط رأسه بين أهله و أحبابه... فتطور الصراع داخل السيناريو يبرز طرفي النزاع اللذان لهما دلالة وافية عن حقيقة تأثير العولمة على السير الحسن للبشرية. خصوصا الأمة العربية بما فيها الجزائر. الأول "جمعي" الرجل المسلم ذو الأصول العربية المتمسك بتقاليده و الثاني "البخاري " المصنع إمتداد لحضارة الغرب. هنا نستطيع أن نتخيل ديكورا باعتباره فن لا يمكن الاستغناء عنه لإستكمال المسار الفني الإبداعي، و عليه بنى المخرج تصور فيلمه من الناحية الجمالية الإيجابية التي تؤثر في نفسية المشاهد و تشرح له أهم المحطات دون الإطناب في تفسير الأحداث الدرامية. و يعدّه المخرجون "فن تصميم الفضاء و صياغته و تنفيذه وفق متطلبات العرض. و يعتمد التعامل معه على استثمار الصور و الأشكال و الأحجام و المواد و الألوان و الضوء و مراعاة لنوعه و حجمه إضافة إلى المواد التي يستعملها في بنائه (خشب، حديد، بلاستيك...) و أجساد الممثلين باعتبارهم حدودا للفضاء"[1]. الذي يدخل داخل إطار عدسة الكاميرا أثناء التصوير.

وظف المخرج في فيلمه العديد من الديكورات ما يفوق 25 ديكور يفهم منه الإمكانيات المالية الكبيرة التي أنفقت بدون مقابل . منها ما كان داخل الأستوديو و أخرى خارجه بشتى المناطق التي صور فيها، و أوضح لنا المخرج أن الديكور هو من يفرض عليك مكان التصوير إذا أردت بلوغ

[1] - جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار اللاذقية، سوريا ،ط1، ص 2003، ص ص 44-49.

نتيجة إيجابية مريحة. للإشارة المخرج لم يستعن بمصمم للديكور بل اكتفى لذلك بنفسه كونه مختص في الفنون التشكيلية و ولعه بالرسم سهل له المهمة... و من أهم الديكورات الموظفة:

- **الديكور الوظيفي الواقعي:** أراد من خلاله المخرج أن يوضح الحياة البسيطة الخالية من التعقيدات لأهل الريف. و يعيد لأذهان المشاهدين ذكريات الحياة البدوية، و دور المساجد في رسم معالم الأمة الإسلامية بفضل التكوين المتميز لخريجي المدارس القرآنية. تتبلور من خلال صور طلبة حفظ القرآن الكريم داخل بهو المسجد و المئذنة التي يطل منها الراوي مع بداية الفيلم. و يقابلها أيضا ديكور يدل على الشر و الثورة الصناعية التي غزى بها الغرب العالم و طبيعة التخلف ليحوله لبؤر متناحرة تبحث عن مكانة لها بين الأقوياء تتجلى في صورة الديكور الذي وظفه المخرج عند تصويره لقطات عن شخصية البخاري و هو يسهر الحديث و خلفه صور لأهم الآلات البخارية.
- **ديكور تعبيري:** أخذ حصة الأسد في الفيلم. بحيث عكف مخرج الفيلم إلى البحث عن أستوديو كبير ليحمل أهم المشاهد رغم وجود أكبر أستوديو تلفزي بمحطة التلفزة الجهوية بوهران على مستوى القطر الوطني، لكن للأسف الشديد لا يناسب حجم عمله ما أدى به إلى التفكير في طريقة مناسبة ليكون آخر حل مستودع كبير موضوع بأركانه و جدرانه ستار أزرق و سدت منافذه كي لا يتسلل الضوء و الصوت الخارجي، و يسهل التحكم في تقنيات التصوير. و النتيجة هي صور تخالها طبيعية تحمل ديكورات متميزة غريبة عند المتلقي فتبدو له أنها مشاهد خيالية. مثل صورة جمعي يطير في الهواء على متن دراجة هوائية (أنظر الشكل 03)، أو لباسه لا يسمح بالسير على الدّراجة و لا تطير ما يدعو للفرجة و الانبهار بالممثل.

- **ديكور إنطباعي:** يتبلور في عدد الديكورات التي يحددها إطارات الكاميرات، إذ ينتسب فيها الممثلون ليشكلوا بدورهم ديكورا يبين التفاعل فيلمس منه سلوكاتهم ليتضح الجو الدرامي السائد في فترات الفيلم كالحزن و الفرح و القلق و الغيرة... بصيغة أخرى أن "الإطار وفق هذا المنظور يسهم في خلق الإحساس بالديكور"[1] عند المخرج المبدع، لأنه يقدم المكان و ما يحيط به كما في صورة البخاري و بقربه النار و هو حابس أنفاسه و نظراته ثاقبة ينظر إلى النار(أنظر الشكل 04) التي تعبر عن اللهب المتأجج بالفتنة. ما يوضحه حقد البخاري الدفين " لجمعي"

2. الأكسسوارات:

عكف المخرج إلى تسجيل الإكسسوارات التي تضمنها السيناريو في قائمته خصوصا الأدوات ذات الدلالات المجازية و الاستعارية، و رتبها حسب الأولوية بداية من لها علاقة بالشخصيات خصوصا أصحاب الأدوار الحساسة. كجمعي الذي يعتمد في سفره على البغل ليتراجع و يمتطي دراجة هوائية و استخدامه للعصا التي تمنحه القوة و يتكئ عليها في عديد المرات. أما البخاري وفر له متجر مهيأ بصور و أدوات صناعية. و السّي محمود "السبحة" أي عقد به كريات يستخدمها عند حساب عدد التسبيحات.

إن الأكسسوارات أخذت وقتا كبيرا من المخرج لتوفيرها، بسبب انعدام بعض الوسائل التي كانت مستخدمة في حياة الجزائريين البسطاء فيما مضى أو غلاء البعض منها كونها أضحت إرثا ثقافيا تصنف في زمرة الفنون التقليدية، أضحت توجه لفئة محددة كالسياح الأجانب أو الأثرياء.

[1] - الطاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة و المكان، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، سنة 2002، ص 67

أيضا عملية الاختيار السليم الأكسسوارات تواجد صعوبات و تعقيدات متعددة تنجم عن سهولة ذكر أهم الأكسسوارات في الورق أي السيناريو مقابل صعوبة أو استحالة توفيرها عند الإخراج.

و الآن يمكن ذكر بعض أهم الأكسسوارات التي وفرها المخرج و ما كان يرمي إليها من دلالات خلال توظيفها حسبما أورده إلينا:

- الطبل: دق ناقوس الخطر إضافة إلى التعريف بالتراث الشعبي
- النعل و الدراجة: مفارقة لوسيلتين نقل، الأولى يعتمد عليها العرب و الثانية من ابتكار الغرب.
- عجلة العربة: تحوير لكلمة عرب، هي من صنع الغرب، و جعل أفراد الأمة العربية يلهثون وراء المادة و يدورون في أماكنهم.
- زجاجات اللبن و الإناء الطيني: تدل على المستوى الإجتماعي و البيئة البدوية و كرم الضيافة عند أهل القرى و المداشر.
- الألواح: دلالة عن مدرسة قرآنية التي يقصدها الأطفال، يحفظون ما تيسر من الذكر الحكيم و علامة شاخصة للعيان بأن أهل الأرياف لازالوا يواصلون عهد تلقين مبادئ الإسلام لأبناهم.
- مفتاح كبير، و مطرقة و سندان: أدوات يستخدمها البخاري تدل على احترافيته في إيقاظ نار الفتنة بعدة طرق.(أنظر الشكل 05)
- نقود (دينار): حب المادة عند الإنسان.
- حقيبة(رزمة): التأهب للسفر.
- الصليب: دليل على الديانة المسيحية المتوجودة في البلدان العربية.

- الكلب: عند دخول جمعي دوار الرحمانية، إيحاء للحراسة المشددة التي يوضع تحتها كل عربي في وطنه و أن الجواسيس يتابعونك أينما كنت.

بعرضنا لأهم الأكسسوارات نؤكد أنها توزع على الشخصيات وفقا للتحليل النفسي، لتشكل قيمة علاماتية للشخصية، وفقا لما يقتضيه السيناريو عند الإخراج ليجسدها المخرج في العمل بكيفية فنية درامية تسعد المشاهد عند المتابعة.

3. الماكياج:

.بما أن فيلم شكون أنا؟ هو... موضوع درامي يمرر عبر التلفزة مضمونه كشف النقاب و إماطة اللثام عن عدة قضايا يجهلها المجتمع العربي، بطريقة فنية تجسد فيها تضارب قوى الخير مع الشر بين ما هو عربي إسلامي ضد كل دخيل من ثقافة الغرب تحت لواء العولمة، لجأ المخرج إليه لإظهار ما استطاع من قوة بمعية مختص في الماكياج الفنان "طاهري أحمد" القاطن بولاية وهران على إطراء العديد من التغييرات مست جوانب كبيرة من ملامح الممثلين بالدرجة الأولى و التي تتلاءم مع وجوههم و ما يحمله السيناريو على الشخصيات المحركة للأفعال الدرامية داخل الفيلم.

أحيانا كانت تستغرق عملية الماكياج فترة طويلة تمتد لأكثر من أربع ساعات، يكدّ فيها الماركير لتغيير لون و شكل الممثل الواحد باستعمال مختلف المساحيق و أهم الممثلين الذين مسهم الماكياج هم:

- **جمعي:** الشاب الممثل "حسن إبراهيم" الذي يخلو من الشارب، فهو رمز الشهامة عند العرب، ما لزم إضافة له مساحيق لتحقيق تجانس مع الشخصية التي يحث عليها السيناريو(أنظر الشكل06).

- **البخاري:** الممثل "هواري ميمون"، أضيفت له مساحيق غيرت من لون بشرته و زادته ملامح الشر و الضغينة، و أضيف له شارب كبير منحه تقدما في السن (انظر الشكل07).

- **العجوز** (الفقيرة رحمة): هي الممثلة "رحمة صافية"، خبرة الماركير "طاهري أحمد" تركت المتلقي يظن أنها عجوز طاعنة في السن و في الحقيقة شابة في العقد الرابع و زادها التحكم الجيد في الحبال الصوتية، لدرجة اكتساب صوت امرأة طاعنة في السن، بحيث أضيف لها فم اصطناعي ذو ناب حاد و تجاعيد في الوجه بواسطة المساحيق.

- **الشعراء** (المغربي، التونسي...): أكّد الماركير عن إبراز ملامح الشّخصية لكلّ منهما حسب البلد الذي ينحدر منه فبرع في ذلك و أظهر روح البداوة لديهم بعدما تغيّرت سمات الشباب اليوم (أنظر الشكل08).

4. الأزياء:

حسب المخرج هي جزء أساسي يزيد الكثير للفيلم ككل، بدونه لا يمكن فهم ما يدور كيف و لا؟ و أن الفيلم مستلهم من تراثنا الأصيل، فتوظيف اللباس المحتشم و القديم منه أكثر من ضروري بناء على اعتبارات أوجبها الموضوع الدرامي المعالج بين الماضي و الحاضر، حيث نلحظ في زمن قياسي تتغير أذواق الناس من ناحية اللباس الذي يرتدونه.

المخرج اختار مصمم الملابس ليس لأنه يجيد الخياطة بل لمعرفته الجيدة بالماضي، "لأن المصمم البارع هو الذي يعرف ماذا يعني الماضي و لا يجد صعوبة في ملائمة التصميم لذوق المخرج بغية خدمة العمل الدرامي بشكل مناسب، و هو يحاول أن يكيف المشكلة لأنها لا تخضع بالضرورة

للمنطق، و كل ما في الأمر أنه يتقبل الحقيقة التي تقول بأن الحكم النهائي في مسألة الأسلوب و الجمال مسألة ذاتية تمكن في مكان ما من منطقة هامش الشعور لدى الجمهور"[1]

حسب المخرج أن العلاقة بين الثياب و الممثل أعمق مما يتصوره الإنسان العادي، صحيح أن الملابس لا تصنع الإنسان أو الممثل لكنها بغير شك تؤثر في كل منهم، و تساعده في التعبير عن ذاته و معنى ذلك أن لها وظيفة تأثيرية و تعبيرية.

اجتهد المخرج في توفير العديد من الألبسة خاصة القديمة منها و التي تتماشى و الشخصيات منها عباءات و جلابيب، و سراويل عريضة، و نعال بلاستيكية و بلغة مصنوعة من الجلد إضافة لعمامات، مآزر و ركز على الاختيار المناسب للألوان التي يجد فيها مكامن الصراع الدرامي، حيث طلب من المصمم الأخذ بعين الإعتبار هذه النقطة.

-العباءات البيضاء: التي يرتديها "جمعي" و طلبة القرآن و "السّي محمود" هي رمز ستر العورة (انظر الشكل09) أما "الأبيض فيعني الطهارة لنا المسلمين على غرار الهند الذين يرون فيه لون الحداد"[2]

-ربطة العنق و المعطف الكبير: يلبسه رئيس البلدية طريطر، دلالة عن المكانة المرموقة التي يحتلها في المجتمع أو المسؤولية الملقاة على عاتقه.

-الحجاب الأخضر، خمار أبيض و منديل أحمر: زي تقليدي ترتديه الشابة حورية والحجاب ضرب من الحشمة و العفة و نكران التبرج و الفسوق، " لونه الأخضر يمنحها الفرح بالحياة و قوة النمو المفعمة بالحيوية، فهو يؤثر في المتلقي لدرجة الدهشة كما يثيرعملية التنفس و يحركها بشكل أسرع"[3]

[1] - أبو الحسن سلام، المرجع السابق، ص 301.
[2] - فارس متري، الضوء و اللون، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 1، 1979، ص 52
[3] - فارس متري، المرجع السابق، ص 52

و الأبيض العفة، أما المنديل فهي راية السلام "لونه أحمر يرمز للدفء الذي يبعثه الحب أيضا دلالة على العزوبية."[1]

-لباس الرهباني الأسود: ثوب يرتديه الأب المسيحي (الممثل البلجيكي ghazoule Michel) عند الأداء، و الأسود رمز العبادة عند المسيحيين أما نحن العرب "رمز الظلام و الكآبة و الجهل"[2]

هي ألبسة متعددة استخدمها المخرج بمعية مساعده المصمم، و التي أنفق فيها مبلغا ماليا مهما يدخل ضمن مصاريف الفيلم، تعود طبيعتها إلى ماضي ليس بالبعيد لكن من تراثنا الأصيل. ذكرنا نماذج منها فقط لكثرتها فلا يسعنا الحديث عن جلها. وظفت فيها ألوان عديدة تحيل لتفسيرات فسيولوجية و سيكولوجية و عادة ما يعدها الفنانون نفحة إلهية تهب الحياة، تحمل بين ثناياها أفكارا و مشاعر تمدنا بها الطبيعة لنفسر بها عن أحاسيسنا و[3] نسمو بعواطف المشاهدين من ورائها.

---

[1]- فارس متري، المرجع السابق، ص 53

[2]- أنظر قدور عبد الله ثاني، سيمائية الصورة، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، سنة 2005، ص 143

[3]- أنظر قدور عبد الله ثاني، المرجع السابق، ص ص 142-143

4. تصوير فيلم شكون أنا؟ هو...

مرّ المخرج بمحطات عديدة لبعث فيلمه شكون أنا ؟ هو.. للوجود. لكن الأهم لم ينجز لحد الآن. ألا و هو التجسيد الفعلي كي نعدّه برنامجا دراميا تلفزيونيا بدون منازع. مرحلة الحسم هي التصوير و التي بها يستطيع الجمهور الحكم عن العمل، و لا وجود لفيلم دون صورة أو بمعنى أكثر دقة، لا أساس لفيلم ممتع بلا تشكيل صوري. و بذلك "الفيلم هو عمل تشكيلي يستهدف جزئيا على الأقل نمطا معينا من متعة العين"[1] يزيد في ذروة المتعة."إذا كثرت فيه الحركة التي تشكلها آلات الكاميرا، أو حركة الممثلين و الأشياء داخل الصورة فالاختلاف الجوهري بين الرّسام و المخرج هي أن الصورة التي يبدعها مخرج التلفزة متحركة لأنّ الحركة هي العامل الأساسي في التكوين و تسيطر على كل ما عداها"[2]

على أيّ اتبع المخرج "زكرياء" الخطوات المرسومة واحدة تلو الأخرى، فيما يخص التصوير الخارجي فاختار لفيلمه أماكن تصوير رفقة مدير تصوير محطة التلفزة الجهوية بوهران "رابح برابكة" و فريقه التقني ، وبعد معاينة دقيقة تمت الموافقة على ولاية "النعامة" كأولى محطّة بالتحديد منطقة "عسلة" و الجبال التي تزخر بها الولاية كآثار تيوت التي تعود لإنسان العهد الحجري ،و تلتها ولاية معسكر بالضبط :القعدة" باعتبارها مسقط رأس المخرج . أما المنطقة الثالثة "سهل مسرغين" ذو الطبيعة الخلابة، ناهيك عن بعض اللقطات المصورة بمدينة الباهية وهران والجزائر العاصمة. أما الجزء الأكبر صوّر بمستودع نتيجة ضيق أستديوهات اليتيمة و محطاتها الجهوية باستخدام آلات

[1] - جاك أمون ، مشال ماري ، تحليل الأفلام ،تر : أنطوان حمصي ، وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، سوريا 1999 ، ص 168.
[2] - أنظر أرنست لند جرن ، الفيلم ، تر : صلاح التيامي ، مؤسسة كامل مهدي للطباعة و النشر ، القاهرة ، مصر، 1959 ، ص 107.

مساعدة كالرافعات و الحبال لتصوير مشاهد تدخل فيما يسمى بالخيال العلمي و الذي عادة ما يصور في الأفلام السينمائية(أنظر الشكل 10)، ما يتبث العلاقة المتينة التي تربط الدراما التلفزية بأفلام السينما، هذه المرحلة تدخل ما يسمى بالتصوير الداخلي.

امتدت مدة التصوير لأكثر من ثلاثة أشهر كاملة ، في المنطقة الواحدة و صورت مشاهد استغرقت ثلاثة أسابيع عمل فيها كل الطاقم دون انقطاع لساعات طويلة امتدت طوال اليوم ما جعل الممثلين يحسون بالتعب و الإرهاق. و نشير أن الإختيار جاء على إعتبارات سبق ذكرها بهدف تسيير العملية على أحسن ما يرام خصوصا منها ما تعلق بالكهرباء و زوايا التصوير ....

استعملت على الأقل أربع كاميرات في اليوم أثناء تصوير مشاهد موزعة على زوايا تبين احترام أبعاد اللقطة الأخيرة، و أن للقطة الواحدة أكثر من صورة ما يبرز حرص المخرج و المصور على اتخاد جميع الاحتياطات إذا وقع خلل طارئ كما استخدمت طريقة جديدة هي مشاهدة اللقطة على المباشر خلال عملية التصوير عبر شاشة تلفزة موضوعة على الجانب ما يسهل عملية التصوير بالموافقة عليها أو إعادتها.

بلغت عدد اللقطات المصورة أكثر من 1000 بمختلف أنواعها و ما يصاحبها من حركات . تلعب الكاميرا دورا مهما في تشكيلها بهدف خلق الإثارة و التشويق الدراميين. هذا وفقا لما ضبطه المخرج أثناء التقطيع الفني و التقني لكافة السيناريو. لكن تم الموافقة على حوالي 374 موزعة على فصول ثلاثة، الفصل الأول 129 لقطة، الفصل الثاني 205 لقطة و الفصل الأخير 69 لقطة.

المخرج إعتمد في كثير من المرات على الخيال العلمي،(أنظر الشكل 11) و نلمسه في مشاهد السفر في الفصل الثاني بالضبط أثناء تصوير اللقطة 223، عند استعداد جمعي للسفر ركب الدراجة الهوائية و تصاحبه فرقة فنطازيا في ركضها سرعان ما طارت به الدراجة، ليدخل في رحلة البحث عن أصوله باتجاه عدد من البلدان العربية، و يبقى معلقا في الهواء فوق دراجته يخاطب الشعراء، هي لقطات صورت داخل الأستوديو الذي هو عبارة عن مستودع كبير يصور "جمعي" فوق الدراجة ممسوك بحبال و هذه التقنية الجديدة في التلفزة الجزائرية و المعمول بها عند كبار المخرجين تسمى الأنفوغرافيا*. سواء يوضع خلف الشخصيات المصورة شاشة فيها ما يراد بعثه على شكل واقع أو ترجى العملية إلى المونتاج.

أثناء التصوير المشاهد لم يتوان" الحاج عباس" المختص في الإضاءة و لو للحظة في التدخل لإعطاء الأجواء المشحونة بالإثارة (أنظر الشكل 12) باستعمال مصابيح ذات إنارة كبيرة نوعا ما لأن ضوء الكاميرا لا يكفي للغرض المطلوب، خصوصا عند تصوير اللقطات العامة للوجه، و كذا الليلية.

و إستعمل طريقتين في إنارته للأشخاص الدراميين، الأولى الإضاءة من الأسفل التي تهدف من ورائها بأن الشخصية صورة شريرة، فالظلال الذي يبرز على ملامح الشخصية يوحي بالشر و التعالي، "كما أنه يبدو للمرء أكثر شراسة مما لو أضيء بالطريقة العادية"[1] (أنظر الشكل 13)

* الأنفوغرافيا (مصطلح لاتيني تعني الصور الاصطناعية الغير الطبعة، عادة يلجأ إليها المخرجون لتصوير مشاهد التي يمتزج فيها الخيال مع الواقع. كصور الرعب والفضاء الخارجي و لإنفجارات المميتة ...

[1] - أرنست لند جرن . المرجع السابق .ص120.

الطريقة الثانية الإضاءة من أعلى لأسفل، هذه الأخيرة تظهر الشخص كما لو كان داخل حفرة و يحاول الخروج منها. مع إضفاء طابع الحزن على وجهه. (أنظر الشكل 14)

كما استخدمت الأضواء الباهتة في كثير من المرات أولا لأنها تتماشى و أطوار القصة بحكم القضية المعالجة المستمدة من التراث الشعبي و صراعه مع الحداثة، فتبدو الصور ذات أماكن عتيقة و ديكورات بالية. أيضا "تخلق في ذهن المتفرج الشعور بالخوف، فهي تنقل للمرء الإحساس بأنّ العالم سيتحطم في اللحظة التالية مباشرة"[1].

لا يمكن نسيان ما أورده لنا المخرج أنّ الإنارة استخدمت مع الأخذ بعين الاعتبار الخدمات الفنية، كونها تتأثر بأشعة الضوء و ألوانه، وأضاف من شأنها بعث الدور السحري إذا كان هناك تناسب بشكل جيد بين كل ما تتضمنه الصور الملتقطة و التأثير الدرامي يبرز بحدة في نفسية المشاهدين، كما تجنّبه رفقة مسؤول الإنارة عن شدة التركيز الضوئي كي لا يرهق حس المتفرج و يفقده أعصابه أثناء البث المعروض على التلفزة، و من شأنها تقليل مردود الممثل عند أدائه لدوره ليحتكم لشعار "خير الأمور أوسطها"

إن اهتمام المخرج أثناء التصوير بمختلف زوايا التصوير التي فرضها على القائم بالمهمة دفعته كذلك لينسق مع موزع الإضاءة، ليعطي الألوان ذات دلاله وافية عن أجواء الأحداث الدرامية بغية إضفاء ا لجمالية الفنية. و كما هو معلوم "أنّ الصورة في التلفزة تكون أصدق تعبيرا و أبهى منظرا إذا نقلت بألوانها الطبيعية المثمثلة في الألوان الأساسية الثلاثة، التي تحس بها العين و هي الأحمر

[1] أرنست لاندجرن ، نفس المرجع ، ص115 .

و الأخضر و الأزرق*، لذا يصور المشهد بثلاث كاميرات على الأقل و إحداهما تختص بالمركبة الحمراء من المنظر، سواء كان هذا اللون الأحمر قائما بذاته أو أحد مكونات لون المركب، و تختص الثانية بالمركبة الزرقاء و تختص الثالثة بالمركبة الخضراء، هذه القاعدة طبقها المخرج و مصوره عند إختياره لزوايا التصوير"[1]

خلال تصوير المشاهد عمد المخرج إلى التلاعب بالضوء و الحركة عبر توجيهه لمساعديه و كي يظهر أن الضوء يشغل مكانة حاسمة في الفيلم " كرر أن الضوء ليس على ما يرام " ما أدخل الشكوك في نفسية مسؤول الإضاءة و هذا ما كشفه لنا، و المراد منها البرهنة على أنّ الفيلم خطاب يتحلى برهانات قيمية تلازم جماليته، و يثبت أن الصراع يكون على الأشياء ذات القيمة التي تتمتع بها الجمالية، أي على الحكاية و الضوء المعاكس لها.

أما الجانب الجديد الذي لم نتكلم عنه من قبل يكمن باهتمامه المتزايد بأسس الأبعاد الجمالية الدرامية، و يهدف من و راءها تحديد للمشاهد معطيات الفضاء المضيء الزمانية و المكانية.

يكمن استخلاص اللّعب بالضوء عند المخرج ما ذهب إليه جاك فونتاني إذ اعتبره كمخبر الفضاء المرئي، و هو تحديد لمنظومة إحالة دائمة بالنسبة لعمق فضاء الصورة، و العلاقة تفاعلية ثابتة و مهما كانت التغيرات الطارئة على الفضاء، و هكذا يتم ضمان التجانس و تقييم كل إنتقال و كل عمق نسبة لهذا الرابط الاتصال الجمالي الذي يجمع المشاهد بالضوء[2]، ما يبرز توظيفه هندسة

---

* في شبكية العين ثلاثة أنواع من أطراف الأعصاب تسمى مخروطيات , هي موزعة على سطح الشبكية و تحس مجموعة منها باللون الأحمر و المجموعة الثانية باللون الأخضر و الأخرى بالأزرق , فإذا تكونت صورة ملونة على الشبكية تنبهت المخروطات بدرجات متفاوتة طبقا لدرجة تشبع المكونات اللونية الثلاثة الأساسية و أرسلت جميعها الإحساس باللون

[1] - أنظر رمضان هدارة، كيف يعمل التلفزيون، سلسلة دار الشروق، بيروت، لبنان، ط4 ،سنة 1980، ص ص 42-44.

[2] - جاك فونتاني، المرجع السابق، ص ص37-39.

الخطاب الدرامي في فيلم شكون أنا؟ هو...، هنا تظهر جمالية الفن الدرامي، و التي يحملها معظم مخرجي التلفزة المحترفين.

" إن المخرجين الواقعيين يفضلون أقل نور سائد في اللقطات الخارجية، هذا عند التصوير الخارجي، حيث يستخدمون المصابيح و العاكسات لزيادة الضوء الطبيعي أو لتلطيف التبادل الحاد الذي تحدثه الشمس في ألأيام المضيئة "[1].

و لعل هذا الاستخدام الغرض منه التواصل و تحقيق الاستمرارية المكانية دون إدخال المشاهد في غموض الأشياء، و عليه "الإضاءة تبرز الأشكال و تفسرها، و من شأنها إضافة معلومات للمشاهد و التي تقدمها الدراما"[1] و ألمح لنا المخرج أن الغرض الحقيقي وراء الانعكاسات و الظلال في فيلمه شكون أنا ؟ هو ... خلق الإيحاء المرتبط بالسياق الدرامي للفيلم كله، و إضفاء بعض الجوانب التي يراد بها أن يكون الكشف عن المكان اتجاه منحى تدريجي متصاعد مبني على أساس اعتبار البناء الدرامي للفيلم كله.

صعب على المرء ولوج عالم الدراما دون أن يضحي بوقته و جهده، لدى و لغاية تصوير المشاهد عبر كامل الفصول الثلاثة، أجرى المخرج "زكرياء" العديد من التعديلات كإعادة تصوير لقطات أخرى لم يتضمنها السيناريو، هذا بمشورة مساعده "إلياس بوخموشة" بعد المعاينة مباشرة حنكة السكريبت الأستاذ الجامعي بمعهد الفنون الدرامية بسيدي بلعباس لعبت دورا كبيرا للوقوف على كل كبيرة و صغيرة، و من أهم اللقطات التي صورت و كانت بطبيعة الحال إضافية هي:

[1] - لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار النشر، بغداد، العراق، سنة 1981، ص41 .

. الفصل الأول :

-المشهد السادس: المدرسة: تصوير الجدار الخارجي للمدرسة.

-المشهد العاشر: القرية: مناظر المقاهي و الحلاق و الجزار.

- المشهد الحادي عشر: الصومعة: إضافة مناظر واقعية بعيدة لجموع المصلين

مناظر السوق و الحمام و المقهى المتزامنة مع كلام الناس.

-المشهد الثالث عشر: دكّان الحدّاد

إضافة مناظر مختلفة للبخاري في دكانه بقرب من نار ينفخ فيها الكير لتزيد تهوجا و عليها إناء به ماء ساخن يتبخر، و هو يدق بمطرقته على السندان حديدة يلحمها مع دراجة على الحذاء حركة بانورامية للكامير لصور أحذية أخرى مصنوعة بدراجات.

إضافة لصورة بخار الماء متصاعد من قدر، بحركة بانورامية إلى الأعلى حيث تظهر صور تعرفنا بأب البخاري "السامري"، و جذوره الأولى الممتدة للعهد الحديدي ينقش في عجلة حديدية ثم صور تعود لما قبل التاريخ و أخرى ما بعده، ثم يدخل على البخاري شخص متنكرا بزيّه حاملا ملف يسلّمه له و يفتح بلهفة و سرعة ليقرأ ما فيه و هو يبتسم ساخرا.

- إضافة مشهد خامس عشر: خروج رئيس البلدية من بيته

صورة لخروج البخاري حاملا ملفا يتضمن معلومات حول جمعي و يتجه نحو رئيس البلدية و يركز على الإطار، أي تكوين الصورة التي تدل على عمق المجال.

---

[1] ـ أنظر طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة و المكان، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، سنة 2002، ص7 .

لقطة مقربة للصّدر للمير يتقدّم نحو العدسة، تصاحب حركة إلى الأمام تتبع خطاه و هو يسير بين طرقات القرية، و يسير بجنبه البخاري و الفقيه و مبروك و مرزوق و آخرون يلتحقون بهم رويدا رويدا.

يخرج البخاري من دكّانه و يلتحق بهم، لما يراه من اهتمام بأمره، ثم يعود و يأخذ معه ملفا قد نسيه، بحركة زاحفة إلى الأمام تركّز على الملف.

-المشهد السادس عشر: في ساحة بيت المعلم: صورة البخاري يخرج غاضبا بعد أن أمره السي محمود بالصمت.

-المشهد السابع عشر: بيت حورية: صورة كبيرة لحورية في بيتها و ملامح وجهها تدل عن حزنها للخبر الذي سمعته، مفاده تأهب جمعي للرحيل مكرها.

-إضافة مشهد ثامن عشر: داخل بيت المعلم:

لقطة قريبة للمعلم في بيته في حالة حزن و غضب.

لقطة كبيرة لطائر يسقط بالنافذة المطلة على الساحة، تقترب منه الكاميرا بحركة أمامية فيلاحظ أن الطائر مكسور الجناح.

لقطة كبيرة للمعلّم يحدق نحوه بعاطفة و يقترب منه و يحتضنه بيده ثم يدخل بيته واضعا حذاءه في الساحة، حركة أمامية إلى حذائه حيث يلاحظ جزء فوق الآخر، هي دلالة على السفر.

-المشهد التاسع عشر: حلقة المداح:صورة أمريكية ملتقطة للبخاري أمام دكّانه و تبدو عليه علامات الفرح بعد تأهب جمعي للمغادرة.

-المشهد عشرون: خروج من الصلاة:

لقطة عامّة للمسجد و النّاس خارجون من صلاة العشاء، و يلاحظ من خلالهم البخاري ينحرف حاملا تحت إبطه شيأ ملفوفا بقماش و كأنه يخفي شيأ مهما.

لقطة عامة للقرية ثمّ يليها ظلام تدريجي.

لقطة عامّة للقرية متزامنة مع شروق الشمس.

. الفصل الثاني:

-المشهد الخامس: اكتشاف: حركة بانورامية للكاميرا من اليمين إلى الشمال تلتقط للقبور عند زيارة جمعي لأجداده الشهداء و أمه الميتة.

-إضافة مشهد تاسع: استئناف السفر: مناظر مختلفة للدّراجة و فوقها "جمعي"، تطير به و الرّياح قويّة تغيّر ملامح وجهه (تصوّر هذه اللّقطة بالأنفوغرافيا). لتعبّر اللّقطة عن مشهد هزلي و فكاهي ثمّ الانتقال إلى بياض كلّي

-المشهد التاسع عشر: (الذي كان في ما سبق المشهد سابع عشر: المقبرة)

إضافة صورة عامّة لنساء و أطفال يبكون حزنا على وفاة العجوز الفقيرة رحمة، و تليها صورة الجنازة، ليختتم بصورة أهل الدوار و هم يسلمون له البغل و الحصان و الحمار.

.الفصل الثالث:

-إضافة مشهد ثالث: الحريق: صورة لجمعي يمتطي حصانا و يجر بغلا و حمارا في قريته التي أخرج منها مكرها، و الحريق يكاد يأتي على كل شيء.

5. مونتاج الفيلم:

يكتفي الممثلون و بعض المساعدين بالعمل أيام التصوير، لينصرفوا بعد أداء أدوارهم تاركين استكمال المشوار للمخرج ليحذو الطريق الشاق لوحده، لكن هذه المرّة يتجه نحو عين الصواب فلا مجال للعودة للوراء، صرف أموالا طائلة، و استغرق وقتا طويلا ليجسد مشروعا كان حلما مع البداية صعب تحقيقه، التقط جميع الصور و استوفى شروطها، هي مجمعة في أشرطة فيديو و أصوات الممثلين في ميكروفونات التسجيل الخاصة... ليلج باب المونتاج بمساعدة المونتير "إلياس بوخموشة"* في غرفة مونتاج التلفزة. علما أن هذا الأخير رافق المخرج و يعد المساعد الأول ما زاد من إلمامه بكامل خطوات العمل المنجزة.

في بداية مونتاج فيلم شكون أنا؟ هو.... ركّز على اتباعه الطريقة المرسومة أثناء عملية التقطيع الفني، كي يسهل عليه المأمورية، ويختار ما يلزم الصورة من الصوت لخلق التزامن أو الموسيقى ليبرز الذوق الفني الذي ينبعث من دوافع الأفعال الدرامية و يبعث بلحظات الإنفعال تارة و القلق و الغموض تارة أخرى، زيادة على التعبير عن الأجواء السائدة كالفرح و الحزن...

* سبق الحديث عن افتقار التلفزة الجزائرية المختصين، و هو ما يثبت صحة كلامنا، عندما نلاحظ تعدد مهام المساعد الأول للمخرج لتمتد إلى المونتاج، و يكون المكلف بالعملية حينها.

نذكر أن الفيلم تضمن حوالي 374 صورة ربطتها أصوات و أحيانا كانت هناك مشاهد لا تحمل حوارا بين الشخصيات، ما أوجب عليه توفير تأثيرات صوتية و موسيقية مناسبة عند المزج.

كالعادة بدا المخرج بالتأكيد على مشاهد الحركة و الصراع، لأنها تزيد في اهتمام الجمهور المتفرّج عليها، أي إعطاء مشاهد الحركة بعدا جديدا، حيث يثبت لنا بواسطة توقيت لقطات الصراع من عرض طرفي المطاردة الواحدة تلو الأخرى، أيضا تمكّن في العديد من المرات باستعمال طريقة تقاطع اللقطات بغرض الإيحاء بالصراع النفساني على الشاشة الذي يخلقه للمتلقي، و يكشف استمرار الصراع لدى المتفرجين لمدة أطول بفضل القطع عن الطريق التبادل بين لقطة الرجل المطارد "جمعي" و الذي يطارده "البخاري"، و أحيانا يعمد لإطالة اللّقطة لتغيير التركيز عند المتفرج نتيجة تأثير السرعة و الإثارة من لقطة لأخرى، و هو سر جمالية الدراما التلفزية، و العمل على أوتار العاطفة ولّد مشاكل لدى مركّب الفيلم عند التعبير عن الحركة و الحدث، و أهم الصعوبات نجد:

- توضيح الفكرة باستمرار أمام المتفرج خلال المشهد مع مراعاة أن تقاطع اللقطات لا يثير الارتباك بالنسبة للتسلسل.

- تغيير معدل القطع للحصول على التغيير المطلوب في التوتر الدرامي.

- القطع إلى لقطات رد الفعل لدى المراقبين الثابتين لتغطية الفواصل الزمنية بين اللقطات المتتالية للحركة، و لتوجيه الانفعالات العاطفية للمتفرج.

- التنويع في الصورة , و الإيحاء باستمرار الحركة كالإكثار من تقاطع اللقطات و بتغيير زوايا التصوير بالنسبة للجزء الواحد من الحركة , مثل مشهد صراع " جمعي مع الآلة" أو هروب " الشعراء من العجل".

هذه الصعوبات وجدت أثناء العمل داخل غرفة المونتاج و وجود عدد غير كاف من الصور رغم تجاوزها 1000 صورة ملتقطة إلا أن الاحتياط بعيد جدا، و يقول في هذا الصدد "كارل رايس" من المستحيل أن يحاول المخرج أثناء التنفيذ أن يتخيل خطوات تطور المشهد، و في هذه الحالة و مهما كان المخرج، أثناء التنفيذ متأكدا من الصيغة النهائية للتسلسل أثناء مرحلة التنفيذ يجب أن يراعي الاحتياط دائما"[1] و هي أحد الهفوات التي وقع فيها المخرج زكريا قدور.

يسبّب تركيب مشاهد الحوار لكلّ من المخرج و المركّب عراقيل تعد من أسهل المشاكل و من أصعبها في نفس الوقت، فإذا كان الحوار جيدا، من السّهل بمكان تركيب المشهد على أحسن حال و الكلمات تحدد المشهد، ولا يبقى للمخرج إلاّ مراعاة وضوح التركيز و صحّة الإلقاء في الوقت المناسب أما إذا لم يترك المخرج الكلام ليقوم بالمهمّة و أصرّ على أن تساهم الصورة إيحائيا في المشهد، فهنا تزداد المشاكل[2]، فحقيقة المخرج زكرياء أنه ذو اتجاه رمزي فكثيرة هي الصور الملتقطة تثبت ذلك. كما التقطت العديد منها لبعض المشاهد بدون مبرر لكن إيجاد ما يعوضها من دلالات كفى بها المعنى وضوحا. إلا أن المونتير بقي عاجزا عن تفسير ما يحدث ما ولد له ارتباك أثناء التركيب، كالمشهدين 17 و18 اللّذان أضافهما في الفصل الأول –بيت حورية- الذي يوضّح

[1] - كارل رايس، فن المونتاج السينمائي، المرجع السابق، ص 122.
[2] - كارل رايس، المرجع نفسه، ص 124.

الأسى العميق "لحورية" عند بلوغها خبر مغادرة "جمعي". داخل بيت المعلم كصورة حذاء فوق الآخر الذي يدل عن السفر و الطائر المبتور الجناح دلالة عن نفور الجميع من "جمعي" و بقي بمفرده يصارع الزمن و يبحث عن الحقيقة التي يخبئها له القدر، حينئذ تلوح في السّماء قاعدة الفنان الدرامي، فهو لا يرى الوجود كما يراه الآخرون.

الطبيعة الدّرامية للفيلم هي ميلودرامية، تجمع بين الجد و الهزل، لنقف مع الشطر الأخير الذي يحبذه الجمهور الجزائري و يرى فيه ضرورة وجوبية عند الحديث عن الدّراما و أثبتت معظم عمليات صبر الآراء التي تجريها الجهات المختصة بذلك، بأن الجزائريين ميالون للترويح عن النفس دون التقيد بالرسائل التي تبعثها الجدية، فهي أكثر نفورا، و هو ما توضحه الأعمال الدرامية المعروضة عبر التلفزة خلال شهر رمضان الفضيل.أمّا إذا تكلمنا عن الهزل فهو مصدر الضحك في شكون أنا ؟هو....، فتوظيف لقطات أثناء التركيب ذات تحريف للواقع كانت صالحة لأبعد الدرجات عند عرضه. كلقطات "جمعي" و هو يمتطي دراجته الهوائية و هي تطير به في السماء، أو لهجة "السي طريطر" و هو يسير بخطى سريعة برفقة مجموعة باتجاه بيت المعلم و يجبره بعدها على الرحيل بترك المترل. تتابع الصور في هذا المشهد و الحوار الهزلي يترك المتفرّج أحيانا يتنبأ بأطوار القصة دون أن يعرف مسبقا حيثيات السيناريو، و يشعر بإحساس يدفعه للقول بداخله" كنت أعرف مقدما بأنها ستحدث".

عند متابعتي للفيلم بمترل المخرج في المرّة الثالثة، و الذي فتح لي أبواب الضيافة مرات عديدة و في سياق بحثي أمطرته بوابل من الأسئلة، وصولا لسبب تحاشيه اللقطات المنفردة إلا نادرا؟

فأجابني بأنه يرتكز على هدف واحد هو جمهوره المستهدف المتلقي لخطابه الدرامي عبر الشاشة الصغيرة، و أضاف " كي لا أتيه و أشعر بتشتت الأفكار و بذلك أعبر عن سلسلة من الحقائق تؤثر في عقولهم مباشرة". و عملية وصل لقطتين مثلا يختلف مفتاح الإضاءة فيهما اختلافا واضعا يشتت التركيز، إذ لا يقبل وجود اختلاف ملموس في درجات الضوء و الظل حتى لا يلفت المتفرج الانتقال فيها و يصبح القطع فيها قاسيا و غير مقبول. دون نسيان تفاديه برفقة المونتير إلى القطع الكثير داخل المشاهد إلا إذا اقتضت الضرورة.

و الأفضل دائما بحسبه أن يترك طول اللقطات عند هدوء الصراع و الأفعال المناسبة للناحية الدرامية، من شأنها جعل المتفرجين يفكرون و يتجاوبون مع الأحداث باستمرار، عملية المونتاج تمت في جهاز خاص، تتضمن شاشتين على الأقل الأولى للصور الملتقطة مجمعة في شريط واحد أو عدة أشرطة، يتم إدخال الواحدة تلو الأخرى و الثانية تبرز الصورة بعد المونتاج خلف المزج بمؤثرات صوتية و موسيقية، التي تكون بدورها في شريط خاص له مكان معين في آلة التركيب و عليه سأذكر مجمل المؤثرات الصوتية و الموسيقية المستعملة لأشرح أكثر كيف تمت عملية المزج عند المونتير و توجيهات المخرج التي كلفته أكثر من مدة التصوير امتدت لقرابة ستة أشهر.

. المؤثرات الصوتية:

. الفصل الأوّل:

- مع بداية المشهد الأول: صوت صياح الديكة الذي يدل على أنّ الصباح قد حل.

- عند الصورة 13 من المشهد الأول: صوت بكاء و ندب لامرأة تزامنت مع صورة الممثل السوداني الذي كان يهز الفأس و معول، و ما يدل عن صوت شخص، بعدها مباشرة صوت زغاريد نساء التي تحمل مفارقة كلية، و ترمز لمولود جديد.

- نهاية المشهد الأول " صوت الطبل، الذي يستعين به المداح في سرد روايته.

- مع نهاية المشهد الخامس: صوت منخفض للآذان.

- بداية المشهد السادس: صوت مرتفع للآذان.

- بداية المشهد التاسع: صوت خرير المياه و حديث النساء.

- مع ظهور الصور الأربعة للمشهد العشرون الذي أضيف " الخروج من الصلاة" صوت ضجيج و هرج يسمع عن بعد بالقرية، ثم يليه صياح الديكة.

. الفصل الثاني:

- مع نهاية آخر صورة للمشهد السادس: صوت عجل.

- مع بداية الصورة الثانية للمشهد السابع: صوت رياح و برق، يليها مباشرة صوت جمعي يدوي و قهقهة عريضة.

- نهاية المشهد السابع: صوت جمعي بنغمة هزلية.

- نهاية الصورة الخامسة في المشهد العاشر: رياح قوية و صوت الرعد.

- عند بداية الصورة الثامنة من المشهد الحادي عشر: صوت جمعي يتردد بين الجبال بنغمة هزلية، ثم صمت فيتبعه صوت العجل ممزوج مع صوت دراجة نارية و طائرة مروحية ليدوي صوت قهقهة استهزاء.

- بداية المشهد التاسع عشر: صوت صراخ امرأة، عند حديث "القوال" عن موت الفقيرة رحمة.

-المشهد الأخير من الفصل تعددت المؤثرات الصوتية، كمزامير السيارات مع اللقطة الرابعة عشر.

- داخل سوق السيارات صراخ و هتافات من قبل الجمهور.

- صوت الانفجارات حينما قدف البغل سيدة.

- صوت ضربات لكمات المصارعة، خلال صراع البغل و السيارة.

- تصفيقات و هتافات الجمهور عند فرار جمعي ببغله في شارع ضيق، و تلاحقه سيارات الشرطة و هذه الأخيرة تدوي إنذاراتها عاليا.

. الفصل الثالث:

- نهاية المشهد السادس: زغاريد و هتافات و تصفيقات و تهليل، بعد اعتراف "السّي محمود" " بجمعي" بأنه ابن أخيه الشهيد، و وافق على تزويجه ابنته "حورية" ليختم المشهد بآذان موعد الصلاة.

و عن المؤشرات الموسيقية الموظفة في الفيلم، جلها ذات أصالة تبتعد عن الفسوق و المجون و إثارة الغريزة، بل هادفة تناسب الإيقاع أحيانا و طول و قصر المشاهد، و تبرز خصوصا أثناء الأزمات عند الأفراد لتمدنا بالشعور الجمالي المنبعث من خصوصية الدراما التلفزيونية الجميلة، كأن تنوب

الموسيقى عن الحوار و تدعم الأحداث الدرامية نحو الأمام، حيث منحها المخرج قيمة قصوى كي تكون هادفة تتماشى و طبيعة الموضوع الدرامي المعالج الذي يرفض الأفكار الجهنمية للغرب و ضد مبدأ العولمة الجارف، و يهتم بكل ما هو أصيل. و بصرف النظر عن موسيقى الجنيريك مع بداية الفيلم الذي يعرّف الجمهور بجميع الفاعلين الدراميين مهما كانت وظيفتهم، سأذكر أهم المؤشرات الموسيقية التي استعملها المختص و حظرها و هو "عز الدين قادة" من معهد الموسيقى بوهران و التي تتناسب و الذوق الفني للمخرج، علما أنه من أنصار الموسيقى الفلكلورية.

. الفصل الأول:

- بداية المشهد الثاني: ضربات على الطبول و بنادير و العزف المنبعث من القصبة مرفوقة برقصات شعبية ما يسمى بلغتنا الدارجة " العلاوي" و "هي رقصة خاصة بالرجال ولا تؤدى إلا بصورة جماعية في الغالب، و من خصائصها الحركة القوية السريعة، و الارتفاع و القفز على نظام معلوم و هي مشهورة في الغرب الجزائري خصوصا، و هي خاصة بفرقة تسمى " العرفاء" و تمتاز بالدوران على اتجاه واحد بشكل مستدير[1].

موسيقى تتناغم مع قصيدة شعب الجزائر مسلم " عبد الحميد بن باديس " و هي مستعملة كثيرا في الفيلم، تتزامن مع اللقطة العشرين من المشهد التاسع، أثناء ملئ " جمعي" للإناء الطيني بالماء و يسلمه ل "حورية" ابنة الفقيه، ما يوضح قوة تلاحم أفراد الشعب الجزائري و العربي المسلم فيما بينهم.- نهاية المشهد الثاني عشر نلمس موسيقى هادئة من التراث تدل على العيش الكريم.

[1] - عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، سنة1981، ص 91.

- مطلع المشهد الخامس عشر، صورة لرئيس البلدية و أعيان القرية مصحوبة بموسيقى معبرة بدقات و ضربات عسكرية، ثم ترتفع الموسيقى تدريجيا.

- لحن القصبة و موسيقى حزينة جدا عند تفطن الجميع لما خطط له البخاري خلال نهاية المشهد الأخير الثاني و العشرون.

.الفصل الثاني :

موسيقى سريعة عالية ذات طابع غربي مع بداية المشهد السابع، وصولا بجمعي إلى الأراضي التونسية، و يوظف مسؤول الموسيقى طبوعا تونسية فلكلورية.

- موسيقى فلكلورية مغربية التي توظف غالبا آلات العود و القانون، مع بداية المشهد الثامن، عند انتقال "جمعي" للمغرب الأقصى.

- بداية أول لقطة في المشهد العاشر، موسيقى فلكلورية بنغمات تميّز منطقة الجزيرة العربية، تكملة لمرحلة "جمعي" إلى الدول العربية بحثا عن أصوله المسلمة العربية.

- المشهد الثاني عشر، موسيقى شاوية ممزوجة بنغمة عربية أثناء عودة "جمعي" لأرض الوطن.

- آخر صورة في المشهد التاسع عشر، موسيقى حزينة مؤثرة متوازنة مع صورة " الفقيرة رحمة" و هي مريضة جدا طريحة الفراش.

.الفصل الثالث : أغنية جنيريك النهاية مع المشهد الأخير بقصيدة خاصة التي تبارك له الختان و هو الشرط الأخير لتحقيق حلم الزواج " بحورية" ابنة عمه "السي محمود "، ما تجعلها متوافقه مع الحل الدرامي النهائي الذي انبنى عليه فيلم شكون أنا ؟ هو....

إن التجربة المستخلصة من هذه الفقرة هو ما ذهب إليه نبيل راغب حينما قال "المونتاج لغة فيلمية درامية تحتم على المخرج بالدرجة الأولى حذف كل اللقطات و المناظر التي لا تفيد السياق الفيلمي. فلا بد من القطع عندما يحدث شعور بعدم التسلسل عند المتفرج، فالتسلسل مرهون بتقديم كل ما هو ضروري و معبر وظيفي لذلك يجب حذف الأشياء العادية التي تبطئ من تقديم الفيلم و لا تضيف إليه جديدا سوى الثغرات و الزوائد"[1].خاصة و أن المونتير يتمتع بحرية شبه مطلقة لا تحدها إلا حتميات البناء الفني و الجمالية الدرامية. و الإيجابي في المونتاج عند المخرج "زكرياء إبراهيم" قدرته على تحويل فيلم يبدو للوهلة الأولى رديئا إلى شيء ذي قيمة رغم الإمكانيات المتواضعة. و لعب دورا كبيرا ذلك التجانس بين اختيار اللقطات و الحوار المناسب مع الأخذ بعين الاعتبار المؤثرات الصوتية و الموسيقى المؤثرة المتزامنة، التي تتيح بتوصيل العمل الدرامي بكل أبعاده.

أتم المخرج "زكرياء" فيلمه النصف طويل، و لم يكن متسلّطا متشدّدا منفردا بآرائه، بل استدعى جميع الفاعلين المشاركين في الفيلم بما فيهم النقاد و بعض الوجوه الإعلامية، و حظيت بشرف الدعوة لمشاهدة أول عرض تجريبي يوم السبت الموافق ل 12 أفريل 2008. و جلست عن قرب للاستمتاع كباقي الحضور بمتعة الفن الدرامي بعدما أنهكني صبر إخراجه، فتغيرت نظرتي كي لا أستصغر عملا دراميا، و أكتشف روعة الدراما بين النظري و التطبيقي. و من تلك اللحظة لا أقصّر في حق المبدعين لفن الدراما. فحقيقة إبداع الفن الدرامي الخالص تتطلب تضحيات كبيرة.

[1]- نبيل راغب، النقد الفني، المرجع السابق، ص ص 215 216.

الفيلم يعالج قضية الصراع بين الأصالة و المعاصرة في طابع ميلودرامي مشبع بالرسائل الدلالية و لعل إلمامي نوعا ما و إطلاعي على جميع كواليس و حيثيات الفيلم سهلت عليّ فهمه على غرار باقي الذين تاهوا في تفسير ما يدور عبر الشاشة، حيث كشف بعض النقاد الحاضرين أنها الطريقة الحديثة في الدراما التلفزيونية عند المخرج "زكرياء" المعروف بخرجاته المفاجئة. كما أجمعوا عن روعة التقنية الجديد "الأنفوغرافيا" التي أذهلتهم.

بالعودة إلى الجانب النظري حاول المخرج العمل بجميع ما أوردناه و طبق ما إستطاع إليه سبيلا. لأنها الطريقة المثلى و الأكاديمية البحتة ذات القواعد المتينة لبناء فن الدراما التلفزية، و الفائدة المرجوة بعث فن يرقى للمستوى المطلوب، لأنّ " فن الدراما يهتم في جوهره الحقيقي للتعبير عن العواطف و الأفكار و نقلها في صورة رمزية، كما تمكّن المخرج من دراسة التغيير الاجتماعي و الثقافي، لأنه غالبا ما يكون حساسا بدرجة زائدة لما للنظام الاجتماعي من مؤثرات، و من الراجح أن إنتاجه يعكس إحساسه هذا[1].

[1] - سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 238.

الخاتمة:

الخاتمة :

تعد هذه الدراسة التحليلية لفن الدراما للتلفزة الجزائرية في مجملها مقارنة بين القواعد النظرية و التطبيق الميداني لكل ما رسم على الورق، و تحتم على أي فنان عند تصديه للإبداع في مجال معين، أن يكون ملما بكل تقنياته الفنية، حتى يستطيع أن يصل إلى جمهوره على أفضل وجه.

ففي مجال الدراما التلفزية يتحتم على الكاتب أن يكون ملما بتفاصيل العمل التلفزيوني ابتداء بفهم أبجديات السيناريو و له دراية بطرق التصوير و حركات الكاميرات و مواضعها الصحيحة، و الخدمات الفنية كالديكور و الملابس و الماكياج... هذا بعد الارتكاز على قواعد فنية بنائية للسيناريو، لكن هذا لا يعني أن المؤلف للسيناريو يحدد كل كبيرة و صغيرة في العمل بل يدخل طرف ثان في اللعبة هو المخرج الذي يسانده مثلا بمجرد معالجته للسيناريو أن يفضل كل لقطة على حدو. أي كلما تذكر المؤلف أن عمله سيرى من خلال لقطات، تصورها كاميرات من أبعاد مختلفة أصبح متمكنا من اللغة التلفزية بحيث يتناغم مع ما هو معروض على الشاشة و ما كتب على الورق.

عند الانتقال لمرحلة تجسيد ما كتب ليس بالهين، بل عمل له خصوصيته يتحمل أعباءه المخرج. بداية بمعالجة السيناريو و تقطيعه ثم الانتقال إلى تحضير الممثلين الذين يؤدون الأدوار بإبراز أهم السمات المميزة عندهم و يرفقهم بخدمات فنية لها دلالات رمزية، ليدخل رفقة المساعدين التقنيين إلى رحلة التصوير كما لمسناها في الجانب التطبيقي، و تأتي المرحلة الأخيرة مع التركيب الذي ينتقي أحسن الصور ليبقي الأحسن منها، و هنا نلمس الرابط المتين الذي يربط التلفزة

بالسينما، فلا مانع في استفادة الأولى من الثانية، كاستخدام الحوار و الموسيقى و المؤثرات الصوتية و الصوت نفسه بطريقة إبداعية ،و كذلك استخدام اللقطات المقربة و المتوسطة.

و عن الدراما في التلفزة الجزائرية بدورها تستوفي هذه الشروط إلا أن معظم مواضيعها مستهلكة وعولجت عند أغلب المخرجين العرب على وجه الخصوص، و من خلال التطبيق نصل إلى الأنواع الدرامية الآخذة في النمو و التطور، و نلمس أن التمثيلية التلفزيونية التي تستغرق تسعين دقيقة هي من أعسر الأشكال الدرامية،بل من أصعبها على الإطلاق عند محاولة المرء الإلمام بها، و ربما لم يأتي الوقت اللازم لذلك تحقيق أسلوب هذا النوع و تقاليده لأنه لم يتيسر الوقت بعد اللازم لذلك. و معظم المؤلف و مخرجي التلفزة الجزائرية من ذوي الفكر الثابت و المستوى الناضج و المستوى الفني الرفيع، يقتصرون على تأليف تمثيليات تستغرق أكثر من ساعة.

و رغم هذا لا يسعى إلا التنويه بالمشاهدين الجزائريين الذين لولاهم لما كان إبداع، فهم طرف في المتعة،يستسلمون لهذه الأخيرة رغم علمهم أنها وهم و ضرب من خيال ، فليس في المسألة خداع، بل هي لعبة ممتعة اتفق جميع الأطراف المعينة على ممارستها لأن المشاهدين الجزائريين يقون دوما يترقبون درجة الإثارة العالية لتندلع مشاعرهم على مشهد عاطفي مثلا.

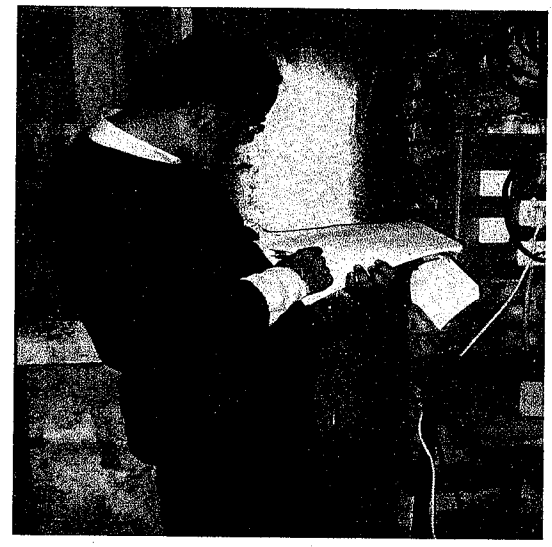
و بدون نكران أن هناك أعمالا درامية جزائرية لا تلقى مكانة في التلفزة رغم مستواها المقبول، و تعرض أخرى ركيكة أدخل الدراما في عنق الزجاجة و التي سبقتها فيه السينما من قبل و تعود لعوامل كتدخل الدخلاء و سيطرة المنتجين غير المؤهلين، ما ألزم عليها مواجهة تحديات المستقبل. كتشجيع طاقات هائلة من الكتاب و الموهوبين و تكوينهم و رسكلتهم، بعد أن احتكر

الجيل القديم الأمور و بخل بتقديم سر المهنة لمن يرغب في التعلم؟ و الأمر واضح فمثلا منتجو الدراما الجزائرية ينامون طوال السنة و لما يقترب شهر رمضان يهتمون بفبركة الأعمال الهزيلة و يقدمونها للمسؤولين المعنيين الذين يكونون في لحظة حرجة، فيقبلون العمل دون أن يطلعوا عليه ثقة في رجال الدراما الجزائرية فتكون الكارثة في نهاية المطاف، لأن الأعمال الارتجالية تستهلك أموالا طائلة دون تقديم الشيء الجديد.

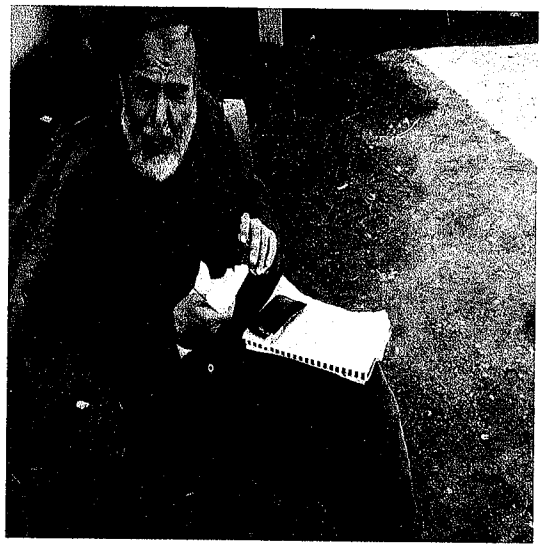
و بالتالي هو موضوع قد يكون بحثا مستقلا بذاته يمكن النظر إليه من زاوية واقع فن الدراما التلفزية الجزائرية من خلال نقد بنّاء.

-انـــتـــهـــــى-

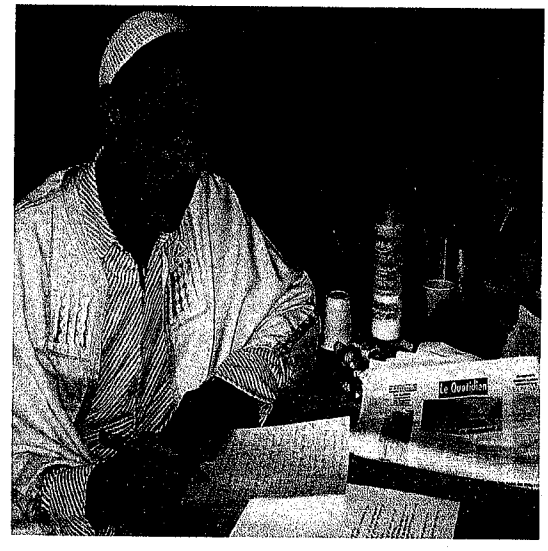
الملاحق:



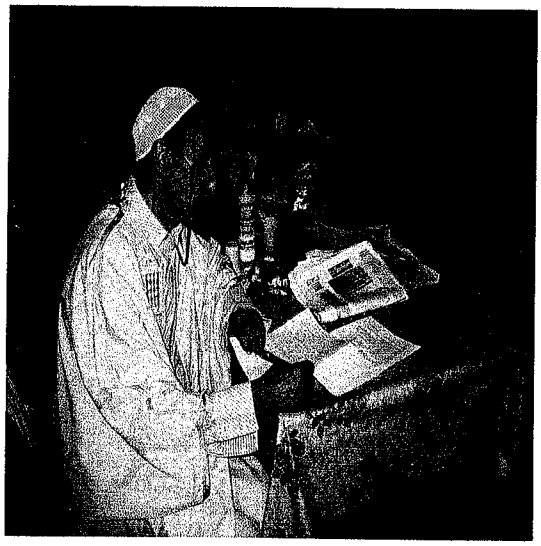
الشكل 01: المخرج زكرياء قدور إبراهيم يتصفح السيناريو



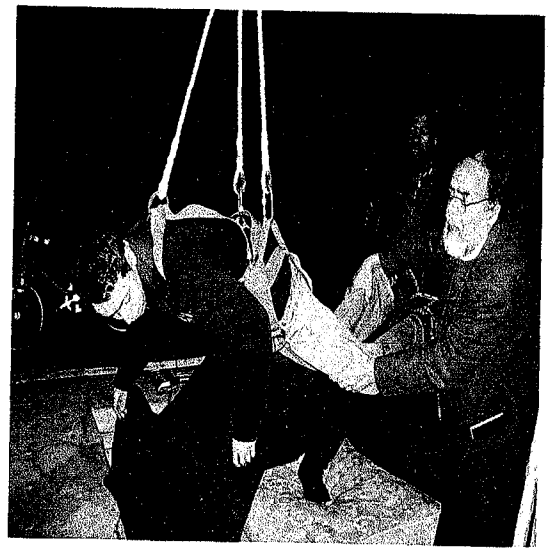
الشكل 01: المخرج زكرياء قدور إبراهيم



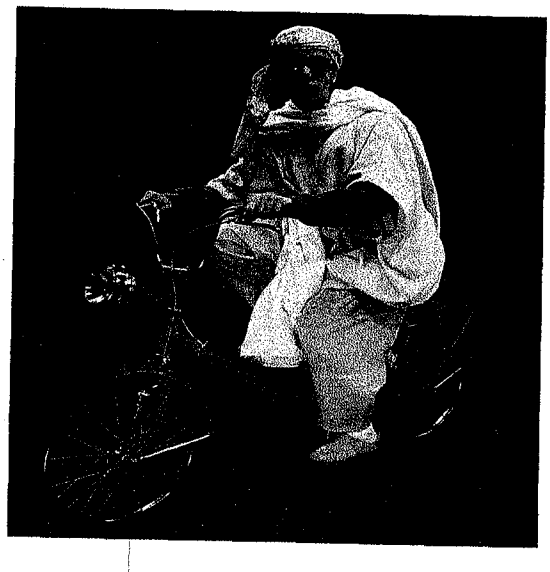
الشكل 02:مساعد المخرج في تقطيع السيناريو



الشكل 02: مساعد المخرج



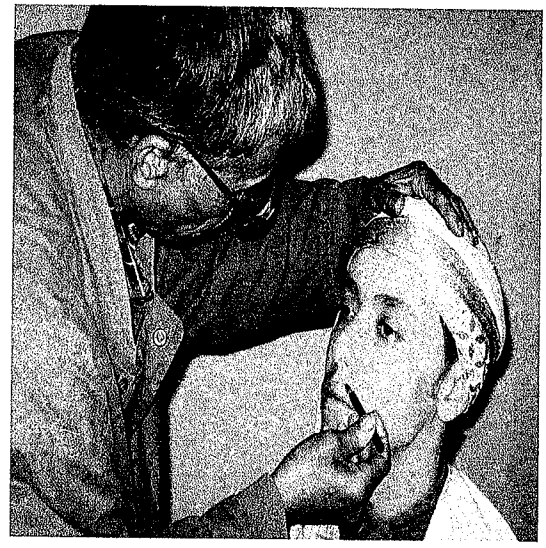
الشكل 03: جمعي داخل الأستوديو
معلق بالحبال بمساعدة المخرج



الشكل 03: جمعي داخل الأستوديو
و كأنه يطير في الهواء

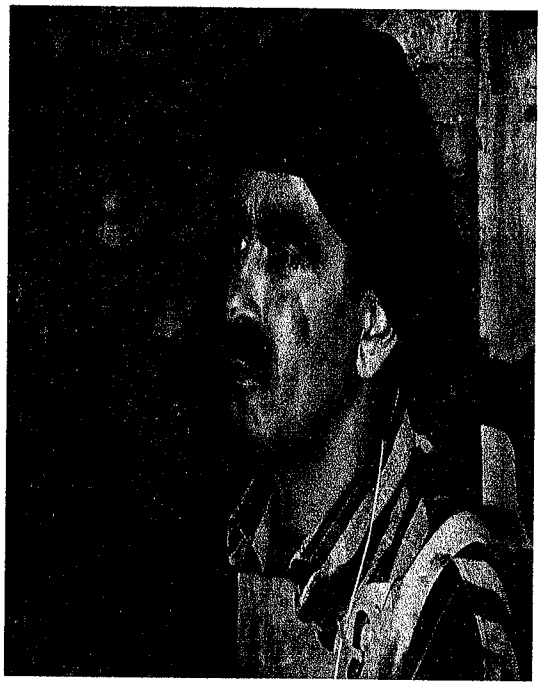
الشكل 04: صورة البخاري و هو
يصهر الحديد ليصنع عجلة

الشكل 05: صورة البخاري و بجنبه
قطع الإكسسوار، مطرقة، أدوات ...



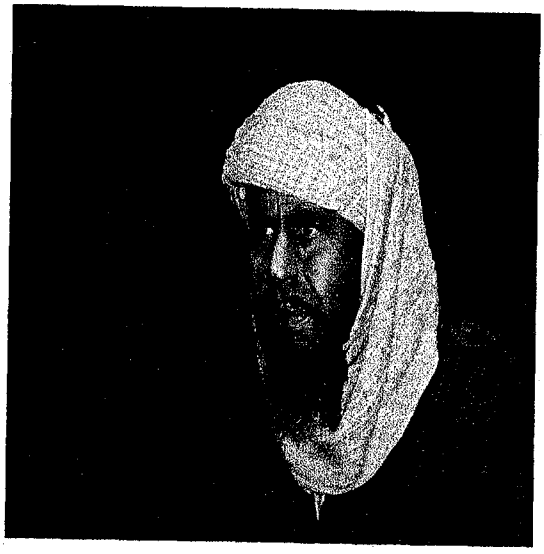
الشكل 06: صور عن المكياج (جمعي)

الشكل 07: صورة البخاري قبل المكياج

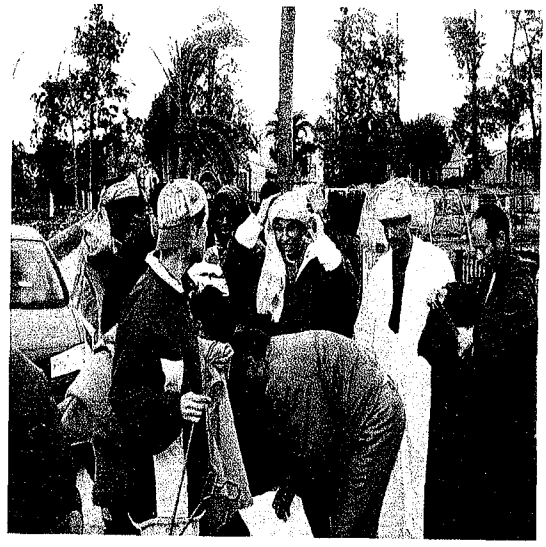


الشكل 07: صورة البخاري بعد المكياج

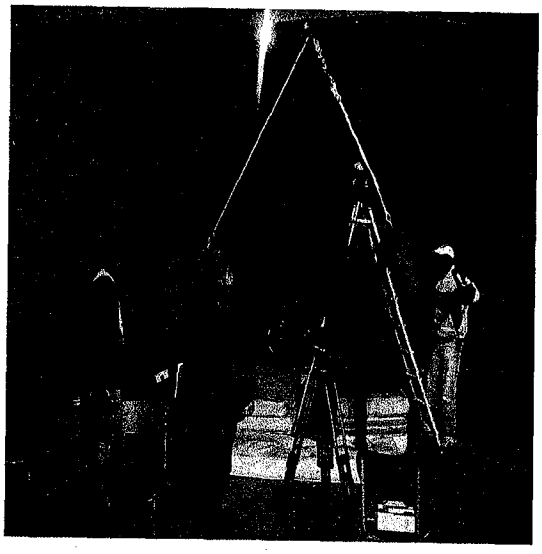
الشكل 08: صورة الشاعر أثناء المكياج



الشكل 08: صورة الشاعر بعد المكياج

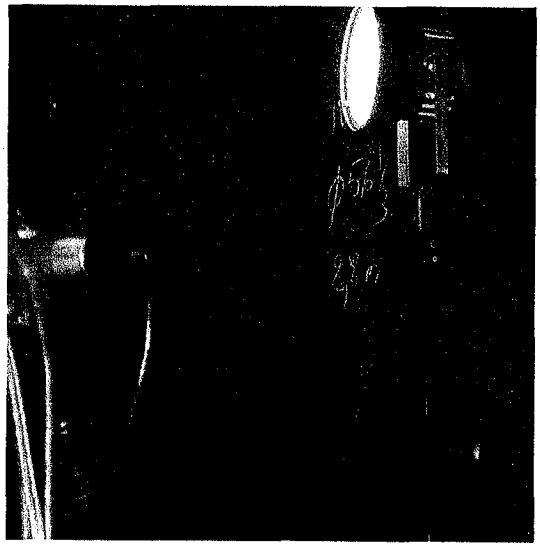


الشكل 09: طلبة القرآن يرتدون اللباس قبل التصوير

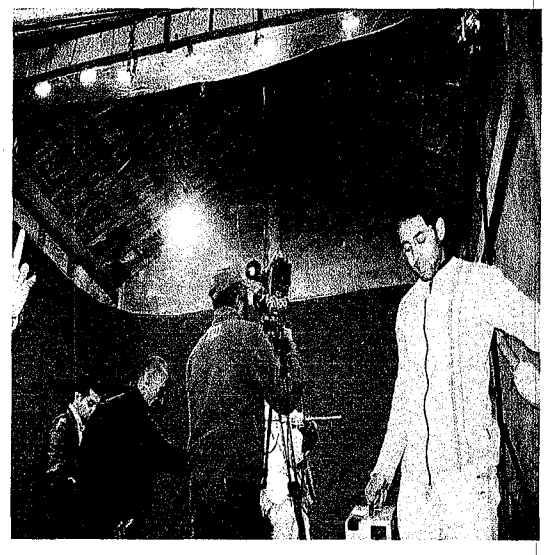


الشكل 10:صورة الأستوديو (المستودع)أثناء عملية التصوير

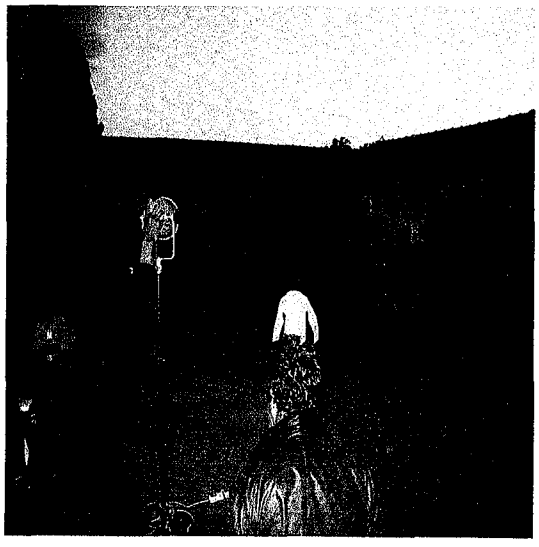
الشكل 11:صورة جمعي يطير بمحاذاة فرقة الفنطازيا (بعد المونتاج)



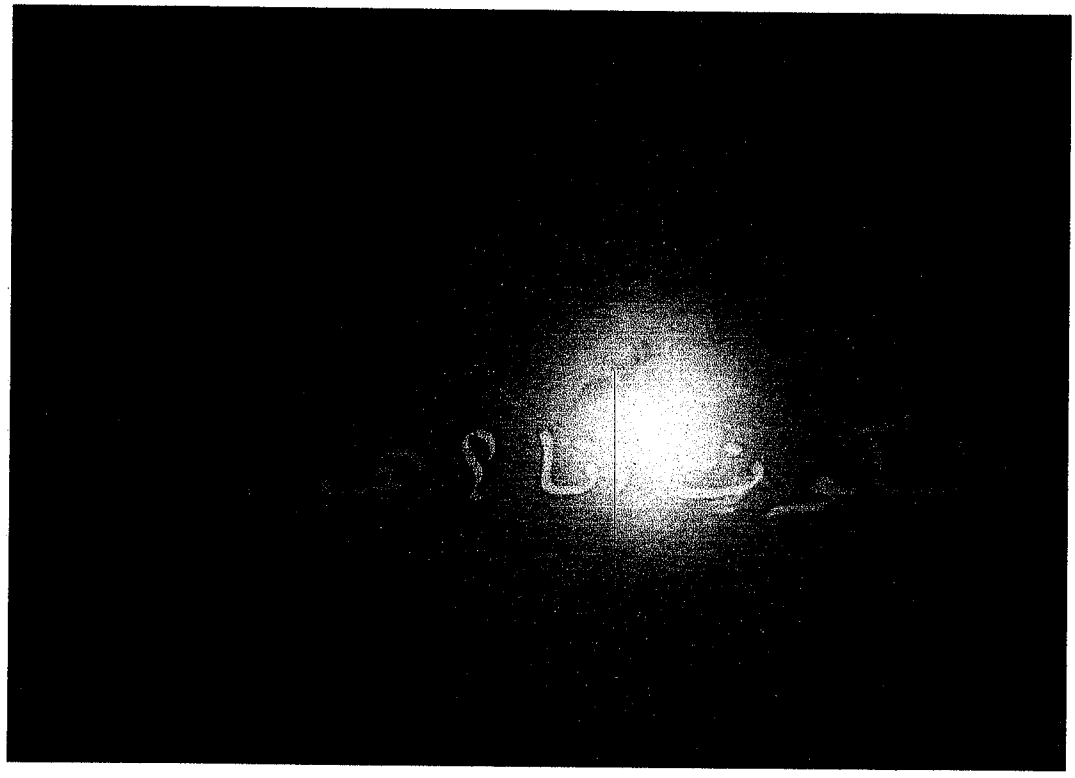
الشكل 12:صورة مسؤول الإنارة يختار اتجاه الأضواء



الشكل 13: الحاج عباس يضبط الإضاءة من من أعلى إلى أسفل



الشكل 14: الحاج عباس يضبط الإضاءة من أسفل إلى أعلى



صورة جينيريك البداية لفيلم شكون أنا؟ هو ...

قائمة المصادر و المراجع :

1- المصادر باللغة العربية

1-الموسوعة المنهجية الحديثة (المسرح، السينما، الغناء) المركز الثقافي ، شركة فاميلي للمطبوعات، الجزائر، ط1، سنة 2002.

2-محي الدين بن شرف النووي، رياض الصالحين، تحقيق خليل الخطيب، ط2، سنة 2004.

2-المراجع العربية

1-أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي، دار الوفاء لنشر، الإسكندرية، مصر، سنة 2003.

2-أحمد مجدي حجازي ،الثقافة العربية في زمن العولمة، دار قباء للنشر ، القاهرة ، مصر ، سنة 2003.

3-أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد، فن التمثيل، جامعة بغداد، العراق، سنة 1979.

4-الشايف عكاشة ، الصراع الحضاري في العالم الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر، سنة 1980.

5-دويدار الطاهر ، مدخل إلى الدراما التلفزيونية، القاهرة ، مصر، سنة1978.

6-رمضان هدارة، كيف يعمل التلفزيون، سلسلة دار الشروق العلمية، بيروت، لبنان، ط 04، سنة 1980.

7-سامية أحمد علي، عبد الرزاق شرف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، سنة2000.

8-سعد لبيب، دراسات في الفنون الإذاعية، مطبعة الأديب، بغداد، العراق، بد ط، بد ت.

9-سعيد مراد ، حوار مع السينما،دمشق،سوريا ،سنة 1977.

10-سمير سرحان، مبادئ علم الدراما،هلا للنشر والتوزيع الجيزة،مصر، ط 1 ،سنة 2000.

11-سهير جاد،البرامج الثقافية في الراديو والتلفزيون،دار الفجر للنشر ، القاهرة ،مصر،ط3،سنة 2000.

12-طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، سنة 2002.

13-عبد الحميد حيفري، التلفزيون الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، سنة 1985.

14-عبد الحميد شكري، تكنولوجيا الاتصال، إنتاج البرامج في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي، لبنان، بد ط، بد ت.

15-عبد الحميد مشعل، موسيقى الغناء العربي، دار الفكر، طرابلس، ليبيا، بد ط، بد ت.

16-عبد و دباب ، الإعداد الدرامي ، دار الأمين ،القاهرة ،مصر ،ط1، سنة 2002.

17-عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، سنة 1986.

18-عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، سنة 1986.

19-عبد الله الغدامي، الثقافة التلفزيونية،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،لبنان، ط1،سنة2004.

20-عبد المالك مرتاض،العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ،سنة 1981.

21-عدنان بن ذريل ، فن الكتابة المسرحية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،سوريا،سنة 1996.

22-فارس متري ضاهر ، الضوء واللون ،دار القلم ،بيروت ،لبنان ، ط1، سنة 1979.

23-قدور عبد الله ثاني ، سميائية الصورة ،دارا لغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر، سنة 2005.

24-ماجي الحلواني، الفن الإبداعي والتلفزيوني والفضائي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، كلية، الإعلام، القاهرة، مصر، سنة 2002.

25-محمد عوض، مدخل إلى فنون العمل التلفزيوني، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،،سنة 1976،.

26-محمد مسلم، الهوية والعولمة،دارا لغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر،سنة 2002.

27-محمد مسلم، الهوية والعولمة ،دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر، سنة 2002.

28-محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، سنة1996.

29-محمود سامي عطا الله ، السينما وفنون التلفزيون ،الدار المصرية واللبنانية، ط1، سنة 1997.

30-ممدوح محمود منصور ، العولمة –دراسة في المفهوم والظاهرة والأبعاد-،قسم العلوم السياسية ، جامعة الإسكندرية ،مصر ،سنة 2007.

31-نبيل راغب ، النقد الفني ، الشركة المصرية للنشر لونجمان،القاهرة،مصر،ط1،سنة 1996.

32-نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، الشركة المصرية للنشر لونجمان، القاهرة،مصر ،ط1،سنة 1996.

33-هاني أبو الحسن، جماليات الإخراج بين المسرح و السينما، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية، مصر، ط 1، سنة 2008.

المراجع المترجمة للغة العربية:

1-أثلي ديوكس، الدراما، تر :محمد خيري ، وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، مصر ، بد ت

2-ارثن سوبنسن، التأليف للتلفزيون، تر :اسماعيل رسلان، الدار المصرية، القاهرة، مصر، سنة 1966

3-ألكسندر دين، العناصر الأساسية للاخراج ، المسرحي، تر:ساميعبد الحميد، جامعة بغداد، العراق، سنة 1972

4-أرنست لندجرن، الفيلم، تر :صلاح التهامي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،سنة 1981

5-ميشيل وين ، حرفيات السينما، تر:طوسون، الهيئة المصرية العامة للنشر، مصر/ سنة 1970

6-جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار اللاذقية، سوريا ،ط1، ص 2003

7-جون باول سارتر، أدباء معاصرون، تر:جورج طرابيشي، دار الثقافة بيروت ، لبنان، بد ط، بد ت

8-ريتشارد كورسون، فن الماكياج، في البمسرح والسينما والتلفزيون، تر:أمين سلامة، دار الفكر العربي، لبنان، ط1، سنة 1979

9-سد فيلد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للنشر، بغداد، العراق، سنة 1989

10-فرد مينليت، جيرالد بنتلي، فن المسرحية، تر: صوفي حطاب، بيروت،لبنان، سنة 1966

11-كارل رايس، فن المونتاج،السينمائي،تر:صلاح أحمد الحضري، الدار المصرية للنشر بغداد، العراقن سنة 1981

12-كولان الأكبر، الفن والممثل، ترجمة من الروسية:شريف شاكر، دمشق، سوريا، سنة 1986

13-لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر : صلاح التهامي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، سنة 1981

14-مارتن اسلن،تشريح الدراما، تر: أسامة مترجي، دار الشروق للنشر،عمان،الأردن،ط1،سنة 1987

15-ميشيل وين حرفيات السينما،تر: طوسون، الهيئة المصرية العامة للنشر،مصر،سنة 1987

المجلات والدوريات:

المجلة الصغيرة، الجزائر ،العدد165، من 18-24 جانفي 2003

مجلة الاعلام والاتصال، الجزائر، العدد 110-11 ، بد ت

مجلة الثقافة، منشوراتوزارة الاتصال، العدد114، سنة1997

مجلة المنتخب، ماهية ومعنى السينما،العدد27، 05 نوفمبر 1988.

مجلة سيميائيات الفن، جامعة السانياوهران، الجزائر، العدد1 خريف 2005.

تصريحات وحوارات:

1-خطاب الرئيس الراحل هواري بومدين، يومية المجاهد، 12 جانفي 1998.

2-تصريح حمراوي حبيب شوقي، المدير السابق للتلفزة الجزائرية، خلال توزيع جوائز أحسن الأعمال الدرامية، سنة 2007.

3-حوار مع محمد حويدق ، مخرج بمحطة التلفزة الجهوية بوهران، شهر ماي 2007.

4- الأستاد منصور، مختص في الاخراج المسرحي بجامعة اليمن، حصة عزيزي المشاهد في التلفزة الجزائرية، 30 ديسمبر 2007.

5- تصريح عبد الحليم بونوة، مخرج اذاعي وتلفزيوني متقاعد بالمحطة الجهوية للتلفزة الجزائرية بوهران، سنة 2006.

المصادر و المراجع باللغة الفرنسية:

1- Amentale, darthelemy, le cinéma, saghers collection,paris,France,1971
2- Baticle, clée et code du cinéma, magrald université,paris ,1973.
3- Boissino, roger L'encyclopidie du cinéma, Edition bordas paris, France.tom1,1980.
4- Brinski, la révolution technétronique.ED calmanne, paris, France, 1971
5- Chevassu, francois, L'expression cinematographieque, Les élement du film et leur pierre herminier, Edition paris. France, 1977.
6- Du frenn,phénoménologie de l'expérience esthétique,paris,France,1964.

7- Devant,l'identité.universite de lill, paris,1980.
8- Kaddour m'ham sadji,oncevoir une émission éducation,office des publication universitaires,ben Aknoun,Alger.L'algerie.1994.
9- Lorenzo viches,le télévision dans la vie quotidienn,Edition apogées,France,1995.
10- Mecluham,the grurtember, traduction * laglaxie .....mame,paris,France,1995.
11- Mechechion,écrire un scénarion,chier du cinéma, paris,France,1985.
12- Raymond bellow,l'analyse du film,edition calman lévy,paris,France,1995.
13- Tap,l'indentité individuelle et personnalisation,toulouse,paris,France,1986.
14- Voyeene,la presse dans la société contemporaine,librairie coin,paris,France, 1962.

الفهرس

- مقدمة
- الفصل الأول: الدراما والتفزة الجزائرية.....01
- المبحث الأول خصوصية التلفزة الجزائرية.....05
1- التلفزيون.....05
1-2- خصائص التلفزة كوسيلة اتصال جماهيرية.....06
1-2- سلبيات التلفزة 08
2- التلفزة الجزائرية.....10
2-1- التلفزة الجزائرية و أهميتها في المجال التعليمي.....11
2-2- الوظائف الاجتماعية للتلفزة الجزائرية 12
2-3- دور التلفزة الجزائرية الثقافي.....14
3- برامج التلفزة الجزائرية.....15
المبحث الثاني الدراما في التلفزة الجزائرية.....24
1- تعريف فن الدراما حديثا.....26
2- الدراما في التلفزة.....27
3-ظهور فن الدراما في التلفزة الجزائرية.....28
4 -أنواع الدراما في التلفزة الجزائرية.....29
5- أشكال الدراما في التلفزة الجزائرية.....35
6-الخصائص الفنية للدراما في التلفزة الجزائرية.....38
7- التذوق الفني والجمالي للدراما في التلفزة الجزائرية.....39
الفصل الثاني فن كتابة النص (السيناريو) الدرامي في التلفزة.....42
المبحث الأول سيناريو الدراما في التلفزة.....44
1- تعريف السيناريو..... 44
2- مميزات كاتب السيناريو الدرامي في التلفزة 46
المبحث الثاني عناصر كتابة السيناريو في التلفزة.....47
1- الفكرة.....49

2-الشخصية الدرامية.....51
3- الصراع الدرامي في السيناريو.....60
4- الفعل الدرامي في السيناريو.....64
5-الحبكة 66
المبحث الثالث طابع سيناريو الدراما المعروضة في التلفزة 72
1- التراجيديا (المأساة).....72
2- السيناريو الكوميدي (الملهاة).....73
3- السيناريو الميليودرامي.....76
الفصل الثالث الإخراج الدرامي في التلفزة.....77
المبحث الأول المخرج والسيناريو.....84
1- معالجة السيناريو.....85
2- التسلسل الحواري.....86
3- التقطيع الفني.....87
المبحث الثاني إعداد الممثلين وتحضير الخدمات الفنية.....90
1- فن التمثيل.....91
2- الخدمات الفنية.....98
المبحث الثالث مرحلة التصوير والمونتاج.....110
1- معاينة أماكن التصوير.....112
2-التصوير.....113
2-1- اللقطات 115
2-2- حركات الكاميرا.....117
2-3- أسس تصوير البرنامج الدرامي التلفزيوني..... 119
3- المونتاج.....122
3-1- تتابع اللقطات.....123
3-2- الميكساج.....124

الجانب التطبيقي: التحليل الفني الدرامي لفيلم شكون أنا ؟ هو.....129
الفصل الأول تحليل سيناريو فيلم شكون أنا ؟ هو.....130
سيناريو فيلم شكون أنا ؟ هو.....132
1- التعريف بالكاتب (زكرياء قدور إبراهيم) 188
2- الفكرة المعالجة.....194
3- شخصيات السيناريو (شكون أنا ؟ هو...)..... 197
4- الصراع الدرامي في سيناريو شكون أنا ؟ هو.....205
5- الأحداث الرامية في سيناريو شكون أنا ؟ هو.....212
6- الحبكة 217
الفصل الثاني الرؤية الإخراجية لفيلم شكون أنا ؟ هو 220
1- معالجة نص السيناريو.....220
2- التقطيع الفني للسيناريو.....223
3- الركائز التمثيلية والخدمات الفنية الموظفةئ في فيلم شكون أنا ؟ هو.....227
4- الخدمات الفنية.....232
5- تصوير فيلم شكون أنا ؟ هو.....240
6- مونتاج فيلم شكون أنا ؟ هو 249
الخاتمة.....261
الملاحق.....265
قائمة الصادر والمراجع
فهرس الموضوعات