الجمهورية الجزائيرة الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليـــم العـــالي والبحث العلـــمي

جـــامعة محمد الصـديق بن يحي – جيـــجل–

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم اللغة والأدب العربي

العنـــوان

حضور القصص الشعبي في الفنون الدرامية

السينما والمسرح "حيزيه أنموذجا"

مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة ماستر أكاديمي في الأدب العربي

تخصص : أدب جزائري

إعداد الطالبتان:

– سلمى بن زغيوة – أميرة أكراب

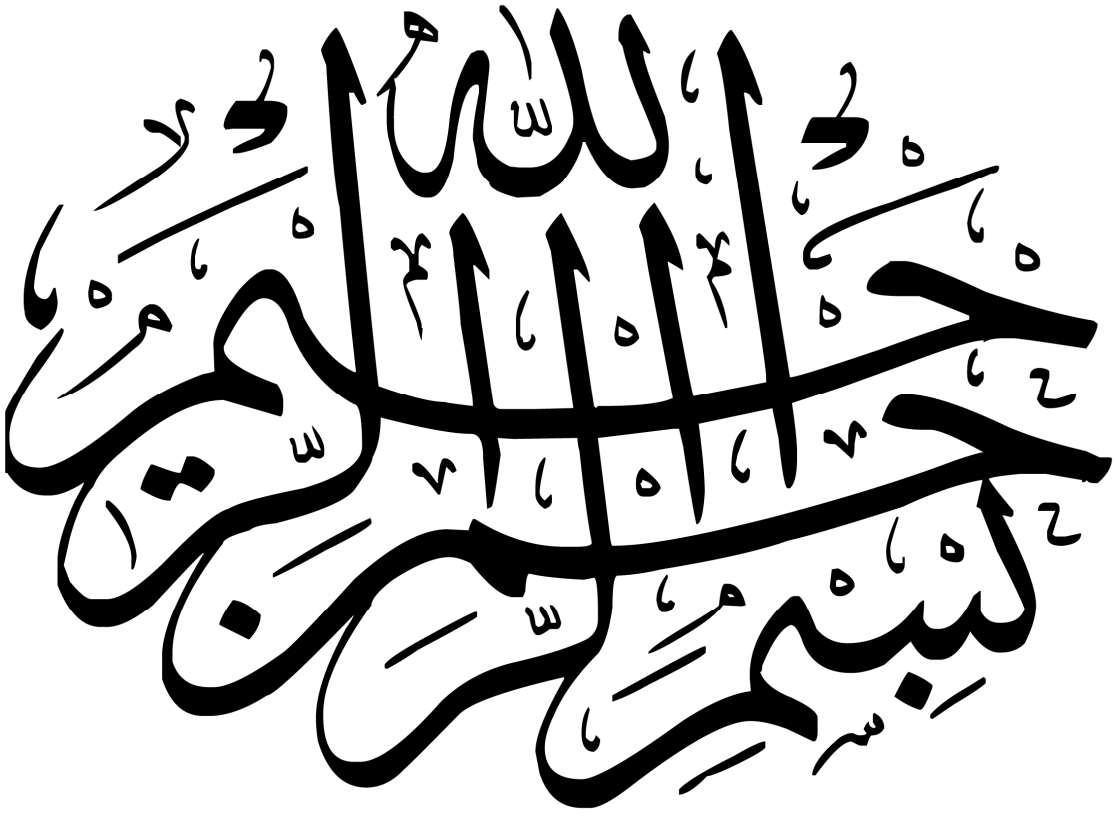
الأستاذة المشرفة:

حياة هروال

نوقشت علنا أمام اللجنة المكونة من:

الدكتور فيصل لحمر	جامعة جيجل	رئيسا
الأستاذة حياة هروال	جامعة جيجل	مشرفا ومقرار
الأستاذة فريدة دريدي	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

وامتثالا لقوله عليه الصلاة والسلام :"من لم يشكر الناس لم يشكره

الله"

نتقدم بالشكر للأستاذة المشرفة "هروال حياة" التي لم تبخل علينا

بإرشاداتها وتوجيهاتها ونصائحها

جزاها الله عنا خيرا

كما نشكر كل من مد لنا يد المساعدة من قريب أو بعيد ولو

بكلمة طيبة

شكرا لكم

مقـــدمـــة

مقدمة:

شاع في عصرنا الحديث ،عن ما يعرف بالدراما أو الفنون الدرامية ،كنوع من الإبدالات المتاحة أمام المتلقي المعاصر، والتي تمكنت بكل أنواعها الهيمنة ،على الساحة الفنية بمحاكاتها لمختلف جوانب الحياة الإنسانية، حيث استطاعت أن تطرح البديل الأقرب، والأكثر جاذبية، وإثارة فهي بقدرتها الفائقة على استقطاب مختلف الفنون الكتابية وغير الكتابية، تمكنت من تطويعها ووضعها تحت جناحها، باستلهام مختلف تقنياتها وأدواتها المادية وغير المادية، إضافة إلى مغازلتها الدائمة لمختلف الأشكال الأدبية، فتنهل منها ما طاب واستوى مع خط سيرها الذي رسمته ،نحو التربع على عرش الريادة فعصرنا الحديث عصر الصوت والصورة بلا منازع.

يجدر القول أن الدراما لم تتوقف عند حد استقطاب الفنون الأدبية الرسمية، بل تعدتها إلى الفنون الشعبية من قصص، وخرافات، وأساطير، ولعل هذا ما حفزنا لولوج هذا العالم رغبة منا للوقوف على تخومه ،لأجل الكشف عن جوانب خصبة لفن تغذيه روافد متعددة، وقد اخترنا لأجل تحقيق ذلك أنموذجا محليّا من التراث الشعبي الجزائري ،قصة "حيزية" الهلالية التي روتها الأجيال ،ودونها الشعراء ،وتغنى بها الفنانون، فارتأينا أن نبحث في كيفية انتقالها إلى الفن الدرامي، معنونين بحثنا :"بحضور القصص الشعبي في الفنون الدرامية المسرح والسينما حيزية "أنموذجا".

ومن هنا أصبح السؤال الجوهري الذي يطرح نفسه: كيف استلهمت الدراما الجزائرية القصة الشعبية السينما والمسرح؟

وقد انبثقت عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات فرعية أهمها:

- هل استطاع كلا من المخرج السينمائي والمسرحي ،في محاولة التعبير عن القصة بفنون درامية ،أن يحققوا فرصة للإبداع؟

- إلى أي مدى استطاع الفنين الدراميين التعبير عن الواقع المعاش؟
- هل حافظت القصة الشعبية على خصائصها الفنية، والجمالية ،والأدبية ،بدخولها إلى مجال الفنون السمعية البصرية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات ،ارتأينا أن نقسم دراستنا إلى مقدمة فصلين وخاتمة.

ففي المقدمة تناولنا تمهيدا شاملا ،عن الموضوع ملمين بجميع خطواتها المنهجية، والفصل الأول عنوناه بـــ: قراءة في المصطلحات والمفاهيم، أما الفصل الثاني فعنوناه :القصة الشعبية بين المسرح والسينما ، تطرقنا فيه إلى ثلاثة مباحث ، المبحث الأول بعنوان: آليات تحويل القصة الشعبية إلى عرض سينمائي ومسرحي، اندرج تحته مطلبين الأول: العناصر السردية في المسرح والسينما ، أما الثاني: العناصر الإخراجية في المسرح والسينما والمبحث الثاني بعنوان: المقارنة بين التقنيات السينمائية والمسرحية وبدوره انقسم ثلاث مطالب ؛ الأول: العناصر السردية بين المسرح والسينما والثاني: العناصر الإخراجية بين المسرح والسينما أما المطلب الثالث: استلهام القصة بين المسرحية الغنائية والسينما.

أما الخاتمة فكانت حوصلة لكل النتائج المتوصل إليها، ولنجاعة هذه الدراسة وحرصا على حسن سيرها اعتمدنا في ذلك المنهج التاريخي ،لرصد وتتبع القصص الشعبي والسينما والمسرح، معتمدين أيضا المنهج الوصفي وذلك من خلال وصفنا لآليات كل من المسرح والسينما ،وطريقة تناولهما للقصة الشعبية، كما استفدنا من المنهج المقارن الذي اعتمدنا عليه ،في الشق التطبيقي المتمثل في دراسة مقارنة بين العرضين السينمائي والمسرحي ،لقصة حيزية.

ومن أهم المصادر والمراجع ،التي اعتمدناها في تنمية هذا البحث ، القصة نصا وعرضا أما المراجع ،فكان أهمها :كتاب نبيلة إبراهيم "الأدب الشعبي "فكان له إسهام واضح في إثراء البحث، أيضا "موسوعة السينما "لجيوفري نويل سميت، بالإضافة إلى مجلة براهيمي وسيلة "بعنوان الإخراج بين المسرح والسينما".

ولعل أبرز العوائق التي واجهتنا أثناء ،نجازنا هذا البحث تشعبه ومن الصعب الإلمام بكل جوانبه، ومع ذلك حاولنا أن نلم بأهم الجوانب المتعلقة بهذا البحث، بالإضافة إلى قلة المراجع وصعوبة الحصول عليها في ظل جائحة كورونا التي شلت عمليتنا البحثية، فقد أخذ منا هذا البحث وقتا وجهدا ومع هذا نأمل أن نكون قد أحطنا بجوانب البحث كلها.

وأخيرا لا نسعى إلا أن نتقدم بجزيل الشكر للأستاذة المشرفة "حياة هروال" التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها على الرغم من الظروف الصحية الصعبة، حتى تم إنجاز هذا البحث بعون الله تعالى.

الفصل النظري

جامعة محمد الصديق بن يحي -جيجل-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

نحو أسلبة البلاغة العربية في تحليل الخطاب العربي

-كتاب نظرية البلاغة لعبد الملك مرتاض أنموذجا-

- مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات الخطاب

إعداد الطالبتين:

- إبتسام بوحريط

- سارة بوزرايب

إشراف:

فريد عوف

د. عبد الرحمان مزرق	جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–	رئيسا
د.فريد عوف	جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–	مشرفا ومقررا
أ. محمد بولخطوط	جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–	ممتحنا

السنة الجامعية

2020-2019

الفصل النظري: قراءة في المفاهيم والمصطلحات

المبحث الأول: القصص الشعبي

المطلب الأول: مفهوم القصص الشعبي

يعد القصص الشعبي ، من أشكال التعبير الذي نشأ من رحم الجماعة الشعبية يكتسي الطابع المحلي والعالمي، ليجسد الصراع بين الإنسان ومشاكل الحياة اليومية، أو بينه وبين الآخر، كما يعكس بشكل واضح واقع الجماعة الشعبية، وسوف نتعرف عليه أكثر من خلال جملة من التعاريف المتعددة:

1.القصة لغة: جاء في لسان العرب: «القصّ فعل قاص إذا قصّ القصص والقصة معروفة».[1]

ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام، ونحوه قوله تعالى:﴿ **نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ**﴾ [2]، أي يبين ذلك أحسن البيان.

2.اصطلاحا: القصة هي«مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين بأساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوت من حيث التأثير والتأثر». [3]

القصص الشعبي أو الحكاية الشعبية: «وهي عبارة عن روايات شعبية منتشرة بين فئات المجتمع، وتستمد أحداثها من الواقع المعاش، وتتنوع بين التسلية والترفيه والمغامرات، إضافة إلى القصص التاريخي الذي يؤرخ لأحداث تاريخية واقعية، ويتميز بالقصر، مقارنة بالسير الشعبية». [4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، م6، م7، ط1، دار صادر، بيروت، ص45.

[2] سورة يوسف، الآية 03.

[3] نزار فراك علي الحساني، الأداء القصصي في أشعار أيام العرب في الجاهلية، ط1، دار الرضوان، عمان، 2016، ص 10.

[4] ينظر: التراث الشعبي، مجموعة من أساتذة قسم الاجتماع الإمارات العربية المتحدة، د ط، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ص 59-61.

ويشتهر الأدب الشعبي بتنوع مواضيعه ليشمل بذلك الخيال الشعبي، كما هو الحال في حكايات ألف ليلة وليلة، حكايات الجدات التي تحكى للأطفال، وتعتمد في ذلك على شخصيات من عالم الحيوان، وعالم الإنس، عالم الجن، عالم النباتات، وتحمل هذه الحكايات في طياتها عبر رسائل شفرية من أجل توعية المجتمع، وتحفيز ذكاء أفراده.

أما نبيلة إبراهيم فتعتمد في تعريفها للحكاية الشعبية، رجوعا إلى بعض المعاجم الأجنبية من بينها:

المعاجم الألمانية: بأنها «الخير الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى آخر أو هي خلق حر للخيال الشعبي بنسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية». [1]

ويقصد بذلك استحضارا لحوادث وقصص وقعت في الماضي، يتم تداولها عبر الأزمان تحمل في طياتها وقائع قد تكون حقيقة، وقد تتجاوز الواقع متعدية إلى الخيال، الذي يخرج لنا صورة حكائية وفق ما يقتضيه الخيال الشعبي الحر.

أما المعاجم الإنجليزية: فتعرفها بأنها «حكاية يصدقها الشعب، بوصفها حقيقة وهي تتطور مع العصور وتتداول شفاهة، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف ،أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ». [2]

ويعني ذلك بأن الحكاية الشعبية، هي حقيقة يتلقفها (الشعب بكل صدق ورغبة واستمتاع من أجل عدم زوالها، والحفاظ عليها.

ونصل من خلال هذه التعاريف، أن نبيلة إبراهيم قد أشارت إلى ضرورة الخلط ،أو الإدماج بين القصص الشعبي والحكاية الشعبية.

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د ط، دار النهضة، مصر، القاهرة، ص 91.

[2] المرجع نفسه، ص91.

كما نجد عبد الحميد بورايو، الرائد الآخر العربي الجزائري لأدب الشعبي والقصص الشعبي بدرجة أولى، قد أعطى تعاريف أخرى، متطرقا بذلك إلى الإرهاصات الأولى، لنشأة هذا القصص بذكره لأبرز معالجيه من بينهم الفريديل، الذي نشر "قصة الجازية" وعلق عليها وكذلك "جوزيف ديسيرميه" الذي كتب عن المغازي.

ورونيه باسيط، الذي نشر قصة بعنوان «غزوة قصر الذهب، ومعركة علي مع رأس الغول»وقدم بذلك ملاحظات ،حول الأصل العربي للقصة الشعبية في الجزائر.[1]

وفي تعريف صريح للقصص الشعبي لعبد الحميد بورايو على أنه: «أحد أشكال التعبير الشعبي ،الأكثر بروزا في المجتمع الشعبي، حيث يروي في التجمعات الشعبية المختلة، مثل: المقاهي والأسواق...، ويتم تداوله عبر جميع شرائح وطبقات المجتمع، ويختلف القصص بحسب طبيعة قصة إلى الشكل الملحمي، والحكايات الخرافية والقصص التاريخي، والقصص الطابوهات ،القصص الديني ،أو السير والمغازي، إذ أنه لا يغفل عن الإطلاع عن التراث العربي من القصص المطبوعة والمتداولة، مثل: "سيق بن ذي يزن"، "الأميرة ذات الهمة"، "فتوح اليمن"، فيتطوع أحد المتعلمين بقراءة الكتاب أمام الجماعة». [2]

أما حسب رؤية بدّاك شابحة: «فتقصد بالقصة الشعبية le conte populaire، تلك الرواية أو الحكاية القصيرة أو الطويلة، التي لا تصدق بحيث تتناول غالبا الحوادث، والمغامرات الخيالية، ويكون أبطالها أشخاص أو حيوانات خيالية لا وجود لها في الواقع». [3]

---

[1] عبد الحميد بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] بداك شابحة، نماذج من الثقافة الفولكلورية للمجتمع الأمازيغي، د ط، دار الأمل، تيزي وزو، ص 18.

«يقول على الحكاية الشعبية فردريش لاين أنها بقايا المعتقدات الشعبية وبقايا تأملات الشعوب الحسية، وبقايا قواه وخبراته، حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد بأنه لم يكن يرى، وحينما كان يؤثر فيما حوله بروح ساذجة». [1]

بمعنى أن الحكايات الشعبية وليدة المجتمع، وما يطغى عليه من معتقدات مشتركة بين الأفراد، وما تفرزه قريحتهم الحسية، إزاء هذه المواقف والحوادث، أو يتبلور كل هذا من خلال قواه وخبراته المتراكمة، ويتجانس كل من الحس والمعتقد والخبرة، ينتج لدينا ما يعرف بالحكاية الشعبية في أطرها العام.

تتجلى وظيفة الحبكة في ترتيب عناصر الفعل بالنسبة للزمن، فالفعل مثلا في الحكاية الشعبية لا يبدأ فجأة، بل لابد من وجود تمهيد واستهلال لبدء الفعل.

كذلك نجد فيها ظاهرة التعميم والتجهيل؛ التي تظهر مع البداية وتعمد إلى تعميم الزمان والمكان اللذان يصنعان الإطار العام للأحداث وتحديدها تحديدا كافيا ، وهذه الخاصية تسمح للفنان بالإبداع، كما أنها لا تنتهي فجأة فمن المألوف أن تكون لها نهاية أو وضعية ختامية ، فالغرض منها قد يكون أخلاقي أو موعظي.

كما تخضع الحكاية الشعبية، في بناء حبكتها لمنطق الحكاية الشعبية ذاته ،والذي يحكمها منطق القدرية، كما تهدف إلى المزج بين عالمي الخيال والواقع.

إضافة إلى الرمز والتجريد ،اللذان يعتبران من أهم العناصر الفنية ،التي تدخل في بناء الحكاية الشعبية، كما تعتمد الحبكة في صياغتها ،على مبدأ درامي ألا وهو البساطة والتكثيف.

[1] كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، د ط، كلية رياض الأطفال، جامعة القاهرة، ص65.

المطلب الثاني:عناصر الحكاية الشعبية

1. الشخصيات:

تقسم الشخصيات تبعا لطرفي الصراع الأساسي ،في الحكاية إلى شخصيات خيرة، وأخرى شريرة، ولكل منهما خصائص ومميزات ،كما أنها تحافظ على أدوارها من البداية إلى النهاية، فمثلا: « شخصية البطل تحمل قيم أخلاقية نبيلة وخيرة ممزوجة بالقوة والذكاء، والشخصية الشريرة لا تشتمل على ذرة خير ،من البداية حتى النهاية دون إحداث أي تغير في سلوكاتها نحو الخير». "[1]

2.الصراع في الحكاية الشعبية:

يكون هذا الصراع بين شخصيات لحكاية، بداية من أبطال الحكاية الخيّر والشرّير، بتدخل الشخصيات الثانوية أو المساعدة، لكلا الطرفين، وفي أغلب الأحيان ينتصر بطل الخير، وهذا بما تقتضيه طبيعة الحكاية الشعبية وما تحمله من مضمون.

المطلب الثالث :مفهوم الفنون الدرامية:

1. الفن :

يعرّف الفن بأنه: «تصورات إنسانية، تستهدف محاكاة الطبيعة في أحوالها الفيزيقية أو الميتافيزيقية، بأحد الأشكال الفنية المعروفة، بإبداع ذو طبيعة خاصة متميزة بهدف تفسير الحياة، أو أحد عناصرها بأسلوب يمكن التعرف عليه وفهمه عن النطاق الإنساني، ويتم إنتاجه في عملية متعددة المراحل هي تجربة الإبداع الفني التي

[1] المرجع السابق، ص 70، 77.

تكتمل بعملية التلقي من جمهور المتذوقين، حيث أن طبيعة الإنسان تفرض عليه اللجوء إلى الفن ،كونه عنصرا أساسيا يساهم في بلورة ملكة الإبداع لديه، ثم يكسبه نظرة بعدية أو معمقة عندما يكون في مقام المتلقي». [1]

وفي مفهوم آخر للفن يذهب تيسير محمد الزيادات «بأن الأصل في اشتقاق كلمة فن (techne) باليونانية أو (A. Ns)؛ وتعني النشاط الصناعي النافع بصفة عامة، ولم يكن هذا اللفظ قاصرا على الشعر والنحت، والموسيقى، والغناء ،وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل الكثير من الصناعات المهنية، كالنجارة والحدادة، والبناء وغير ذلك من مظاهر الإنتاج الصناعي، وبذلك يشير إلى القدرة البشرية بصفة عامة».[2]

رغم تقارب المفاهيم التي أعطيت للفن عموما ،إلا انه في كل مرة يتسم بالسمات التي تميز كل فرع منه ، فعلى مر التاريخ، عرف ميلاد فروع عديدة امتازت عن سابقاتها بملامح ،جعلتها تنأى بنفسها وتصنع عالمها وقوانينها الخاصة، فقد جاء الفن الإغريقي من أجل تجسيد معنى الإنسانية، وقد أصبحت أعماله تعبر عن إرادة إنسانية، لذلك ضحى هذا الفن بكل ما هو عابر، ومؤقت من أجل عالم علوي سماوي، فأصبح لا يعير اهتمام للمعالجات الشكلية، مثل رشاقة الجسم، أو دقة الرسم بل أحال شكل الإنسان إلى رموز شكلية من عالم مقدس. [3]

ويقصد من ذلك أن المجتمع الإغريقي ،أعطى للفن البعد المعنوي الإنساني، كونه الأكثر صدقا في التعبير، وانزاح عن البعد المادي، الذي لا يعد سوى تجسيم لملاحظات خارجية، دامجا في ذلك الفنون الأدبية المختلفة كالموسيقى، والأدب والمسرح ،وهم بذلك يعتبرون أن الفن ضرورة حياتية للإنسان كالماء والطعام.

---

[1] أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة والمسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص 11.

[2] تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ط2، دار البداية، 2010، ص 13.

[3] المرجع نفسه، ص15.

ينقسم الفن من حيث طبيعته إلى قسمين: فنون مادية كالرسم ،والنحت و الزخرفة ،وصنع الفخار والنسيج ،والطبخ وأخرى غير مادية، نجدها في الموسيقى والرقص، والدراما والكتابة (القصص و الروايات)وكلاهما هو إنتاج إبداعي إنساني،حيث يشكل فيه المواد لتعبر عن فكره أو يترجم أحاسيسه ،أوما يراه من صور و أشكال يجسدها في أعماله.

2. الدراما:

تعتبر الدراما فن موجود منذ العصور الأولى ،مع وجود الإنسان والأحداث والظروف، التي توالت في حياة البشر أكدت عليها ورسختها.

ويمكن تعريف الدراما على أنها :«الصراع في أي شكل من أشكاله، كما تعني في الوقت نفسه الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور متقابلين، ومن فكرة إلى وجه آخر للفكرة، وكل ما يحمل النقيض على وجه من الوجوه، ويزيد من وتيرة الصراع والتوتر للموقف ،وذلك من خلال الحركة الدرامية التي تحول اللغة المكتوبة إلى اللغة المرئية المنطوقة، المؤداة بحيث تعطي معناها الصحيح في المكان، والزمان الذي ي صبح المشاهد شريكا فيهما » [1]"

ويفهم من هذا التعريف أن الصراع يعد اللبنة الأساسية في البناء الدرامي، وذلك من خلال تباين المواقف وتناقض العواطف والمشاعر، وهذا ما يولّد صورة درامية فنية، تصاغ في قالب مكتوب وتحول إلى عرض درامي، يكون بذلك المشاهد أكثر تفاعلا واندماجا معه.

[1] تيسير محمد الزيادات، مرجع سابق، ص 36.

كما يعرفها علاء عبد النعيم في كتابه الدراما التلفزيونية، المبادئ العلمية للنقد وكتابة السيناريو أو الحوار على :«أنها مصطلح مشتق من الكلمة اليونانية (دراؤ)draou بمعنى يفعل، أو يصنع وتعني إبداع، من يحاكي حياة البشر» .[1]

أما حنان عبد لحميد عنان فترى أيضا أن« الدراما كلمة يونانية اِنتقلت إلى اللغة العربية لفظا، لا معنى وهي نوع من أنواع الفن الأدبي، اِرتبطت من حيث اللغة بالرواية ،والقصة واختلفت عنها بتصوير الصراع، وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة،وقد تأخذ الدراما شكل الشعر وزنا وقافية، وقد تتحرر من هذين القيدين، حين تأخذ شكل النثر،كما كانت تطلق على كل ما يكتب للمسرح ،أو على مجموعة من المسرحيات التي تتشابه في الأسلوب والمضمون، فالدراما حسبها أثناء أدائها وكنقيض لكل الفنون المنتجة للوهم، تحتوي نسبة أكبر من الواقع». [2]

ونعني بهذا التعريف أن الدراما لها جذور غربية، انتقلت إلى العربية بفعل التفاعل والاحتكاك بين الشعوب، وتعد بذلك نوع أدبي استقى مادته من الأجناس الأدبية المختلفة ،رغم اختلافه معها من حيث الوسائل والتقنيات بمعنى أنها تعد: «شكل من أشكال الفن الأدبي القائم ،على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تدخل في أحداث ،وتتسلسل أحداث هذه القصة، من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات، ومن خلال الصراع الذي ينشأ ثم يتأزم ثم ينتهي عن طريق المصالحة ،أو الفصل من القوى المتصارعة، وتتجسد هذه الصورة عن طريق الممثلين والديكور، والملابس، والإضاءة، والموسيقى»[3].

---

[1] علاء عبد النعيم، الدراما التلفزيونية والمبادئ العلمية لنقد وكتابة السيناريو والحوار، ط1، دار المكتب العربي للمعارف، 2014، القاهرة، ص 7.

[2] حنان عبد الحميد عنان، الدراما والمسرح في تربية الطفل، ط1، دار الفكر، عمان، 2007، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

أـ مولد الدراما ونشأتها:

إن طبيعة حياة الإنسان وما يطرأ فيها من مواقف ،وأحداث وما ينشب من صراعات ووقائع تجعل من الإنسان مجبرا،على اتخاذ العديد من الأشكال التعبيرية ،التي تكون متنفسًا لإبراز الإنسان لمشاعره، و ميولاته، وأفكاره، وسلوكه، وكل ما يحدث خلخلة في أعماق نفسه، فيترجمها ليعطينا إبداعا، بأسسه ومبادئه التي تتجلى في الدراما، وهذه الأخيرة مرتبطة بالإنسان وما يحدث في الأرض.

«ترتبط البوادر الأولى لظهور الدراما كفن، بطبيعة الإنسان التي تتسم بروح المحاكاة والرغبة في التقليد، وما يؤكد على وجودها الفعلي، وترسيخها على مسرح الحياة نزول آدم عليه السلام من الجنة إلى الأرض ،وقصة ولديه هابيل وقابيل، وما احتدم بينهما من صراع أفضى إلى قتل هابيل لقابيل، وكانت هذه الجريمة والمأساة التي لم يطمسها لا التاريخ ،ولا الأزمنة، ولا الصحف »، وكان بذلك القرآن الكريم أصح مصدر نستهل به من خلال سورة المائدة، إذ يقول عز وجل في كتابه الحكيم: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آَدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآَخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30)﴾ [1]

ففي هذه الآية الكريمة يتضح لنا أن الصراع ليس بوليد العصر، وإنما هو مرتبط بالظهور الأولي للإنسان، حيث جسدت لنا صراعا بشريا، اتخذ في مجراه حقيقة واقعية وفنا لا يدرج إلا في الدراما ،بكل حيثياتها

[1] سورة المائدة، الآية: 27-30.

وخصائصها، وتعد الشخصيات الواردة في النص القرآني ،والأحداث التي تورطت فيها بمثابة المادة الدسمة لانطلاق الدراما من بابها الواسع، فلم تتوقف القصة عند هذا الحد فقط، وإنما أعقبها موقف آخر ساهم في إعطاء الصبغة النهائية، الممزوجة بالعبرة والمحاكاة، ويتمثل هذا في ما قام به غراب ،عند دفن غراب ميت، وهنا يتجلى قوله تعالى:﴿ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ (31)﴾[1]

هذا القصص القرآني يحيلنا، إلى ما يمكن أن نسميه أول مسرحية واقعية حدثت على الأرض، وكانت بمثابة انطلاقة حقيقية للعمل الدرامي ،كونها تمثل رسالة إلهية للبشر، وكان ابني آدم والغرابان هم الممثلون بينما كانت البشرية جمعاء هي الجمهور، وقد تواصل عرضها ومحاكاتها عبر العصور.

وقد اختلفت الآراء والنظريات حول النشأة الفعلية للدراما ، حيث يرى البعض بأنها تعود إلى الطقوس والاحتفالات ،والمناسبات والبعض الآخر يربطها بأفكار ميثافيزيقية ،تتعلق بالحياة والموت ،ويرجعها مجموعة من الدارسين إلى الطقوس التي يكرم فيها الموتى، لينالوا الأبدية لكي لا ينقطعوا عن الأحياء، ومنها ما يكون استعراضا لمفاخر القبائل والملوك الموتى.

حيث أن معظمهم يتفق على أن هذا الفن ،عرف تطورا من خلال الأغاني المصحوبة بالرقص، والطقوس الدينية، وموطنها الأصلي اليونان، هذا ، «ويعتبر المسرح اليوناني المصدر الذي انبثق منه الفكر الدرامي ،الأوروبي

[1] سورة المائدة الآية: 31.

والفلسفة الفكرية للدراما اليونانية، إذ يشهد التاريخ أن أقدم المسرحيات التي عرفتها الآداب الغربية،هي المسرحيات الإغريقية ،وبطبيعة الحال كان لهذه النشأة ارتباطا بعقائدهم وتعدد الآلهة لديهم».[1]

ولم يغفل العرب عن هذا الفن، وكان لهم دورا في بروزه وتجليه على الساحة الأدبية ،من خلال بعض الرسومات الفرعونية ،التي كانت موجودة منذ العهد الفرعوني، قبل سنة 300 ق.م، ويجسد هذه الدراما الكهنة وهم يلبسون أقنعة يمثلون بها الآلهة، ولعلّ أبرز مسرحية في التاريخ المصري ،نجد :أبيروس العاطفية التي مثّلت فعلا بمصر يتمحور موضوعها ،حول مقتل أوزريوس وتقطيع أعضائه ،وقيام إيزيس وهوارس بتجميع هذه الأعضاء. [2]

ونخلص من كل هذا أن نشأة الدراما وبذورها الأولى، نابعة من الوجود الأولي للبشر، مع أول حادثة وقعت والتي تمثلت في مقتل الأخ لأخيه ،والعبرة التي جاء بها الغراب بدفنه للغراب الميت.

حيث أنتجت لنا هذه العناصر من شخصيات وأحداث بناء دراميا، تطور بعده هذا الفن عبر العصور والحضارات المتعاقبة (الفرعونية، اليونانية...)، ما أكسبه مع الوقت صبغة فنية مكتملة العناصر.

المبحث الثاني: المسرح بين النشأة والمفهوم

المطلب الأول:مفهوم المسرح

يعد المسرح من أعرق الفنون وأقدمها، وكلمة مسرح théatre في معناها الاشتقاقي تعود إلى الأصل اليوناني théatron، التي تعني مكان المشاهدة...وقد أخذت الكلمة عبر التاريخ دلالات معينة، فهي فن من فنون الشعر في الحضارة اليونانية، ونص مكتوب يؤديه ممثلون عند الرومان. [3]

---

[1] ينظر: عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010، ص 41.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص41.

[3] الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي،ط1، دار الراية، عمان، 2004، ص 91.

1. المسرح لغة:

بينما يقترب معجم المنجد في اللغة العربية المعاصرة من التعريفات ف«المسرح: ج مسارح مكان المسرح: القرية مسرح طفولتي، مكان تمثل عليه المسرحيات، ذهب إلى المسرح، أخشاب مرتفعة معدة للتمثيل، مسرح فسيح وجيد صعد إلى المسرح، ومنه فالمسرحة: ج مسرحيات، تمثيلية رواية تمثل على مسرح ألف مسرحية». [1]

2. اصطلاحا:

«أصل المسرح المكان المعروف لعرض المسرحيات، ثم استعير للدلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما، على التشبيه بالمسرح ،الذي تجري فوقه أحداث المسرحية فيقال: مسرح الأحداث مسرح الجريمة...الخ». [2] ونقصد بذلك الجزء المادي الذي من خلاله نستطيع أن نصنع مسرحية بكل أبعادها.

وتعرف الموسوعة البريطانية المسرح على أن« فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي، وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار ،في الثقافات والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي، لكنه يؤدي بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء، الرقص، ومعناه أن االفن المسرحي باختلاف أشكاله ،فيعد مركز إشعاع ثقافي يمزج بين الجذابية والتاثير». [3]

المطلب الثاني: نشأة المسرح

يعد المسرح من أقدم الفنون الأدبية التي عرفها الإنسان، ويعرف على أنه ذلك العمل الأدبي الفني الذي يعكس، خبرات وتجارب الناس مع رصد لمختلف سلوكاتهم، وهذا ما نكشفه من خلال كتاب الدراما والمسرح في تربية الطفل لحنان عبد الحميد ،التي تحيلنا على الإرهاصات الأولى لهذا الفن.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، م6ادة س ر ح، م 7،ط1، دار صادر، بيروت، ص 123.

[2] محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دط، دار غريب، القاهرة، 2003، ص 499.

[3] لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، ط1، دار الراية، عمان، 2008، ص 38.

يعتبر المسرح الفرعوني الرائد الأول للمسرح العالمي، حيث اِنطلقت أول صرخة أدبية ذات طابع مسرحي من بلاد الفراعنة، وبطبيعة الحال فهذا راجع لما كان ينتشر في مصر، من قصص، وأساطير عجائبية، سابقة في ذلك كل الحضارات المتعاقبة بثلاثة ألاف عام.

وتأتي النقوش الفرعونية، على الآثار لتؤكد لنا الوجود المسرحي من خلال، إشراك الفرعون، والكهنة والأمراء والشعب، في تمثيلها داخل المعابد وفي ساحاتها وعلى شاطئ النيل.

وبرغم أن الحضارة الفرعونية كانت السباقة لهذا الفن، إلا أنها لم تستحوذ كليا عليه بل تعدى للحضارة اليونانية ،التي كانت لها وجهة نظر أخرى، حيث ربطت المسرح بالأناشيد والرقصات الجماعية التي ،كانت تقام لإحياء طقوس عبادة الإله "ديونيسوس"، وكانت ملحمتي "الإلياذة"، و"الأوديسة"، منهلا عذبا للمسرح اليوناني، حيث كان المسرح الإغريقي، يقوم على بث الصراع الذي يدور، بين الآلهة وبين بطل المسرحية من بني البشر.

يونيزيوس واقترن هذا الاسم بأهم مسرح قائم بذاته في التاريخ، كله كما يقول بعض النقاد، حيث عرف هذا المسرح بداية تطور الفن المسرحي ،في أواسط القرن السادس قبل الميلاد، وحينما كانت أعياد الإله دينوزيوس تقام في الجانب الشمالي من مبنى الاكروبل.

إلا أن المسرح الإغريقي ، لم يلبث حتى انتشر في الحضارات المجاورة واللاحقة،كمثل الحضارة الرومانية، التي عرفت تأثرا كبيرا بالمسرح اليوناني، بالاعتماد على الترجمة والتقليد والمداومة ،على دراسة كل مورد إغريقي حتى شيدوا لأنفسهم مسرحا ينسب إليهم.

إلا أن ما يشهد للمسرح الروماني، أنه على عكس المسارح التي سبقته، فقد ابتعد عن المجال الديني، واتجه في ذلك لكل ما يبعث الفرحة والبهجة، والاقتراب أكثر من نفسية المتلقي. [1]

[1] ينظر: حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تربية الطفل، ط1، دار الفكر، 2007، ص 13-14.

تعاقبت الحضارات واستمر معها المسرح يطور من نفسه ،بحسب الظروف والمعتقدات ،والعادات الاجتماعية ،التي اكتسبها من القرن السادس (6) إلى غاية القرن الحادي عشر، حيث كان يقدم من قبلا مغنيين والراقصين، بغية الترفيه مع غلبه الطابع الدرامي عليها، إضافة إلى بروز نوع جديد من الترفيه يحمل طابعا إنشاديا غنائيا متبوعا بالموسيقى، يعرض في بعض الأعياد (عيد القيامة، عيد الربيع وعيد الميلاد)، ويختلف الأمر في القرنين الرابع عشر (14) والخامس عشر (15) بانجلترا، حيث يعرض المسرح بصبغة مختلفة منها رقصة السيف، التي كانت أكثر شيوعا، وتعد رقصة إيحائية يحاكي فيها الراقصون أبطالا من الشعب والأساطير، وبإضافة الحوار تطورت هذه الرقصات إلى مسرحيات شعبية، ذات مفعول نفسي لأصحاب الأرياف وتنسب مهمة التمثيل للفلاحين، أما المشاهدين فكانوا من الطبقة الراقية فقط. [1]

1ـ نشأة المسرح عند العرب:

اختلفت الآراء حول البدايات الأولى للمسرح العربي، بين من يرجعه إلى زمن الجاهلية، وبين من يربطونه بالأسواق الأدبية العربية، وما يبث فيها من فنون قد تتوافق مع آليات المسرح اليوناني، وقد تتباين في بعضها معتبرين الإلقاء عنصرا أساسيا في العمل المسرحي، واقترن المسرح العربي بالمسرح الروماني من حيث الإغراق في الاستماع الحسي، معتمدين على الجواري، والعبيد ،لتقديم وتفريغ جعبتهم الإبداعية والفنية بطبوع مختلفة كالدفوف، والعزف،...الخ.

واستمر هذا الركود ولم يشهد له بوادر تمثيلية، ولم يلحظ له تطورا إلى غاية العصر العباسي ،الذي نفض الغبار عن المسرح العربي ،بظهور تمثيلتان إسلاميتان ،وهما "محكمة "ابن بشر" و"آلام الحسين" ". [2]

[1] المرجع السابق، ص 15.

[2] سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، د ط، مكتبة الغريب، نجالة، ص 14.

وبعد تطور فنون المسرح وأساليبه وموضوعاته، وبعد الانفتاح والإطلاع على الثقافات الغربية في القرن التاسع عشر، استنادا إلى البعثات العلمية ،التي أوفدها محمد علي، ومجيء الفرق الفرنسية ،والإيطالية إلى كل من مصر والشام. [1]

إلا أن التأسيس الفعلي للمسرح العربي، كان على يدي مارون النقاش في لبنان، واتبعه أبو خليل القباني في سوريا ،ويعقوب صنوع في مصر، وظهر المسرح الكوميدي بالأزبكية عام(1868)، ودار الأوبرا (1869)، وفي فترة غير بعيدة خرجت فرق مسرحية، للعلن في مصر ذات طابع اجتماعي، وسياسي، من بين هذه الفرق نجد "السكندر فرح"، "سلامة حجازي" ،"عكاشة"، "جورج الأبيض".

وما يذكر على هذه الفرق ان مواضيعها، مستوحاة من المسرح الفرنسي ،محاكاة وتقليدا ،وذلك من خلال الترجمة والاقتباس، والتعريب، ولكن محمد تيمور ،لم يسلك منحنى التقليد بل كون فرقة تسمى "جمعية في الأدب والتمثيل"، وانبثقت عن هذه الجمعية العديد من المسرحيات ،تعنى بالمواضيع والقضايا ،الاجتماعية الواقعية، وهذا النشاط المسرحي، المتفاوت النشأة المتدرج في الإبداع الممزوج ،بين التقليد والحفاظ على الأصالة ،لقي اهتماما كبيرا من قبل "نعمان عاشور، سعد الدين وهبة"، وغيرهم، وفي الستينيات انتشر الفن المسرحي، في باقي الأقطار العربية كعمل أدبي يستوحي مادته من الواقع الاجتماعي، ويجسد تجارب وخبرات المجتمع ويرصد سلوكات الناس المختلفة، حيث وجد مادته في الوطن العربي، مما سهّل توطينه وإرساء معالمه من خلال تخصيص المباني المسرحية، واهتمام الجهات الحكومية بالنشاطات المسرحية وتكثيفها، إضافة إلى إشادة تكفل ما يعرف بالنقد المسرحي بجانب الصقل والتوجيه. [2]

[1] سمير سرحان، المرجع السابق، ص 14.

[2] ينظر، مقال، المسرح في العالم،https://www.agentspro1.com/vb/pro114442.html date14 /8 /2020houre19

2. نشأة المسرح الجزائري

يعود تاريخ المسرح الجزائري إلى الربع الأول من القرن العشرين، ورغم صغر عمر هذا الفن فقد مرّ بمراحل عديدة أسهمت في رسم ملامحه الخاصة، التي تميزه عن سائر المسارح العربية رغم تأثره بها ، وتنحصر بداياته بين الأعوام 1926/1921، حيث كانت الانطلاقة الأولى للمسرح الجزائري.بعد عام 1921 حين زارت فرقة جورج الأبيض الجزائر، في إطار جولتها الفنية لشمال إفريقيا، وقدمت مسرحيتي (صلاح الدين الأيوبي، وثارات العرب)، إلا أن الفرقة لم تلق تجاوبا ، لدى من الجزائريين الذين كانوا يرزحون تحت وطأة مستعمر غاشم نجح الى حد بعيد في تغريب المجتمع وتجهيله، حيث لم تلاقي المسرحيات التي كانت تمثل باللغة العربية الفصحى اهتماما من الجمهور ، لكن الكل لم يعبر عن الجزء هذه المرة، كما يقال، حيث تأثر بعض المثقفين الجزائريين بجورج الأبيض، ووجدوا في أعماله إعادة الاعتبار الشخصية الوطنية، كان من بين هؤلاء الكاتب "أحمد رضا حوحو" الذي كتب عددا من المسرحيات باللغة العربية الفصحى، استجابة لطبقة من الشعب الجزائري، تكونت في أربعينيات القرن العشرين، من المعلمين في المدارس العربية الحرة، وتلاميذهم وأولياء أمورهم.

ولم تقتصر كتابة "أحمد رضا حوحو" على الفصحى، فقط بل ألف بالعامية وكانت لغة نصه المسرحي تخضع لنوعية المسرحية وطبيعتها إلا أن المسرح باللغة الفصحى لم يحجز مكان في ظل هيمنة العامية.

ومن أشهر المسرحيات التي عرفت بلغة النخبة (الفصحى) ،في النصف الأول من القرن الماضي نجد "فتح الأندلس لجورجي زيدان"، و"المصلح لأحمد فارس الشدياق"، "حنبعل لأحمد توفيق المدني"، "المولد لشيخ عبد الرحمان الجيلالي"، "مسرحية بلال لمحمد العيد".[1]

[1] ينظر: أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص 312-313.

لكن سرعان ما انتقل هذا الفن المستجد إلى الأوساط الشعبية ،فانتجت مسرحيات ذات طابع هزلي قدمت بالعامية ،من قبل الممثلين "علالو داهمون" لأول مرة على مسرح الكورسال بالعاصمة، وفي الفترة نفسها ظهرت مسرحيات "الميلو دراما" أهمها "الشفاء بعد العناء"، "قاضي الغرام"، "بديع".

وفي الفترة ما بين (1926-1934) عرف المسرح ،انتفاضة مكنته من حجز ،مكانة لدى الشعب الجزائري، وفي ذلك لمعالجته للواقع الاجتماعي، والسياسي وقضايا الشعب، وكل هذا بريادة رشيد قسنطيني، الذي استطاع أن يحقق التفاف الجمهور حوله، وذلك من خلال فكرة ما كتبه للفرقة الشعبية ،من مسرحيات نقدية وساخرة، ولجأ إلى اللهجة العامية ،بسبب انتشار الأمية في تلك الفترة، ومحاولة الاستعمار القضاء على اللغة الفصحى، ما يذكر عنه أنه ترك لمسته الخاصة، في هذا الفن من خلال انفتاحه على المسرح الغربي، ومن أبرز مسرحياته" ملاكم من بوزريعة"، "شد مليح"، "عميل البوليس"، إضافة إلى رشيد القسنطيني برزت أسماء أخرى مثل: "دحمون-سلالي علي، أوعلالو، ومحي الدين بشطارزي"، ومن أعمال الأخير الهامة: "مسرحية فاقو من أجل الشرف"، "النساء، دار المهابيل"، "ما ينفع غير الصح"، الذي سعى من خلالها إلى المحافظة على القيم الاجتماعية، والأخلاقية ،من الإندثار والزوال، وتوطيد علاقته بالجمهور إلا أنه تلقى صعوبات من السلطات الفرنسية، بسبب موضوعاته التي تستفز حفيظة المستعمر.

وقد شهد المسرح الجزائري ضعفا في الإنتاج، بسبب الرقابة الاستعمارية، والتي عملت على قطع الصلة الصلة بين الجزائر والبلاد العربية، محاولة شل العمل المسرحي وضرب جذوره وأصوله ،من خلال محاولة طمس الهوية الوطنية، وزعزعة الشعور الوطني ،وفي مقابل ذلك ظهرت أقلام ذوات بعد وطني، متحدية لتلك السياسة المجحفة أمثال: محمد الثوري، مصطفى قزدرلي، وكل هذا متزامنا مع الحرب العالمية الثانية (1939-1945). [1]

[1] المرجع السابق، ص 313.

وبعد الحرب العالمية الثانية ،شهدت العاصمة تأسيس فرق مسرحية على يد رضا حاج حمو، وعرضت بالفصحى، من أبرزها نجد: فرقة مسرح الغد، كذلك برزت العديد من الأسماء المسرحية ،التي سخّرت أقلامها كدعم معنوي لمساندة القضية الوطنية، من أبرزهم: عبد الرحمان الجيلالي بمسرحية "المولد"، "شياح المكي"، "محمد الطاهير فضلاء"، بعمله "الصحراء" التي اقتبسها مسرحية ليوسف وهبي، والذي نصّب اهتمامه بالفصحى بدل العامية، كذلك عمل "أحمد رضا حوحو" عام 1949 "صانعة البرامكة"، "أبو الحسن التيمي".

وقد شهدت هذه الأعمال المسرحية مطاردة، وتضييق من قبل الاستعمار، ما جعل المسرح الجزائري يهاجر. [1]

في عام 1955 انتقل النشاط المسرحي إلى فرنسا، إلا أنه لم يستطع تحقيق مبتغاه بسبب السياسة الاستعمارية،إلا أن جبهة التحرير الوطني حاولت الحفاظ على زمام الأمور، أو التمسك بها من خلال دعوة صريحة للجمهور أو الشعب الجزائري، أن الجزائر دولة مستقلة ليس لها علاقة بالمحتل، ما حفز المسرحيين الجزائريين السفر إلى تونس في 1958، وأسسوا بذلك دعما للحركة التحريرية ومن نتاج هذه المرحلة مسرحيات نحو النور أولاد القصبة، لعبد الحليم رايس، والخالدون دم الأحرار لمصطفى كاتب.

وبعد أن نالت الجزائر الاستقلال 1962، أسست الحكومة الجزائرية المسرح الوطني عام 1963، الذي أنشأ لائحة جاء فيها أن المسرح في الجزائري،جاء ليعبر عن تاريخها سياسيا ،واجتماعيا، وفي الآن ذاته محاربا كل الآفات، والظواهر التي تطيح بقيم المجتمع ،ومصلحة الشعب.

وكان مصطفى كاتب من ألمع مخرجي وممثلي المسرح الجزائري ،حيث بذل جهدا كبيرا في تطويره ، من خلال تأسيس المدرسة العليا للفنون المسرحية، وقدم مسرحيات ولد عبد الرحمان كأي مثل كل واحد وحكموا،

[1] المرجع السابق، ص 314-315.

القراب والصالحين، ديوان الكراكوز، إفريقيا مثل الواحة وأيضا رويشد الذي قدم في تلك المرحلة "حسن طيرو"، "الغولة"، "البوابون" غلب عليه طابع الكوميديا والبساطة.[1]

أما بشأن المسرح الجزائري الحديث ،نجد كاتب ياسين أبرز أعلامه من خلال ،مسرحيتيه "نجمة بالفرنسية "والجثة المطوقة "بالفرنسية" صاحب النمل المطاطي"، "محمد خد حقيبتك "والذي قاوم بها الاستعمار ثقافيا.[2]

المطلب الثالث: أشكال المسرح

إن المسرح باعتباره فن من الفنون التي أصبحت ،أكثر شيوعا وذيوعا بين الأجناس الأدبية ،والفنية بكل أنواعها ،ومضامينها ،وطرق تقديمها أو عرضها ينقسم إلى عدة أشكال مختلفة ومتنوعة منها:

1. المسرح الواقعي: هو الذي يستخدم الأسلوب التقليدي في العرض ،أو الأسلوب المعتاد والمتعارف عليه منذ القدم، ويقوم بنقل الواقع إلى المسرح نقلا كاملا بدون نقائص، كما هو موجود على أرض الواقع بكل تفاصيله.

2. المسرح الرمزي: وهو المسرح الذي يحاول تصوير الواقع ،ونقله إلى المشاهدين باستخدام الرمز ،أو الإشارة إلى أشياء محددة، مثلا أن تأخذ الشجرة كرمز للشموخ والعلو، وبهذا يكون طابع هذا المسرح رمزي يتطلب بعض الدقة.

3.المسرح التجريدي أو الإيحائي: وهو المسرح الذي يحمل دلالات إيحائية ،غير مباشرة ليفهمها المتلقي بحسب نفسيته ،وبحسب ما يراه هو مناسبا. [3]

---

[1] المرجع السابق، ص 315-316.

[2] المرجع نفسه، ص 210.

[3] ينظر: حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تربية الطفل، مرجع سابق، ص 21-22.

4. مسرح اللامعقول: أو المسرح المحمي بحيث يكون الكاتب ملتزما بالتعبير عن قضاياه ،ويشمل قصة طويلة تعرض على أشكال مختلفة، ثم تتجمع في النهاية لتكون قصة واحدة، إذ يعرض هذا المسرح الفكرة بدون إثارة، حيث أن هذا المسرح يرفض الإيهام عن طريق الإضاءة، والإثارة ،والتشويق أيضا. [1]

5. المسرح الغنائي:

أ. لغة: أتت كلمة أوبرا الإيطالية وتعني عمل، وهذه الكلمة هي أي عمل من خلال الموسيقى " Opera music" ويطلق عليها اختصار التعبير.

ب . المسرح الغنائي اصطلاحا: هي «دراما ملحمية يغنوها الفناون بمرافقة الآلات الموسيقية، وقد نشأ هذا الشكل في العقد الأخير من القرن السادس عشر». [2]

ويعرف المسرح الغنائي أو الأوبيرا «كتراكب البداية الموسيقية مع الدرامية، وتعني بالبداية الدرامية الحدث المشكل من أفعال الناس [الشخوص الفاعلة من الكلمات ،والأفعال ،والمكابدات ،التي تتصادم فيها الأهداف الحياتية]، ونعني بالبداية الموسيقية الموسيقى المتغلغلة في هذا الحدث التي ترافقه، وتحركه وتعبر عنه». [3]

وبالتالي هي «مسرحية غنائية تعتمد على الغناء أكثر من الكلام ،وتختلف عن التمثيليات التقليدية في عدة جوانب أهمها ،العنصر التمثيلي في الأوبرا، يعد أكثر عمقا، وتأثيرا في المشاهدين خاصة أن الأوبرا ،تعتمد على الإنفعالات الأساسية كالغضب والحزن والانتقام». [4]

---

[1] المرجع السابق، ص 22-23.

[2] حنان محمد، معجم الأوبيرات، تر: محمد حنايا، د ط، البيئة العامة السورية، ص 3.

[3] أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، تر: حسين مسلم جمعة، ط1، منشورات أمانة، عمان الكبري، 2007، ص 118.

[4] نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، ط1، دار الإعصار العلمي، عمان، 2016، ص 27.

ونفهم من هذه التعاريف أن المسرح الغنائي هو فرع وجزء لا يتجزأ من المسرح، إلا أنه استطاع أن يكسر القيود الكلاسيكية ويعطي نفسا آخر، وشكلا ومظهرا مغايرا يجعل الموسيقى أبرز ركائزها.

ج.لمحة تاريخية عن الأوبيرات:

عندما نتطرق إلى المسرح كأب الفنون ،لابد أن نشير إلى المسرح الغنائي، أو ما يسمى بالأوبرا كجزء لا يتجزأ من الأول، وما يذكر على المسرح الغنائي أن ظهوره ،تزامن في أواخر القرن السادس عشر، بعدما أراد مجموعة من الشعراء والموسيقيين إعادة بعث الروح في المسرح اليوناني، ومع تكاثف الجهود والرغبة في الحفاظ على الأصالة والطموح ،لخلق إبداع أخرجوا منه عملا فنيا، أدبيا، متميزا عن سابقه، ولعل أعمال بيري كاتشينيور يستياف

خير دليل على تطور هذا الفن، بإضافة أنغام موسيقية ،وأصوات جديدة ويطلقون عليها الإلقاء المنغم ومع مجيء "المعلم مونتيفري "أضاف عنصر "المادريغال"، "الموسيقى الكنيسة"، وتأكد بذلك التطور الفعلي للمسرح الغنائي دون الإغفال عن "سكالارتي" الذي ألف 115 أوبرا شهدت تقدما على الصعيد الشكلي مستخدما في ذلك المرافقة الآلية.

ومع مطلع القرن السابع عشر شهدت الأوبرات تطورا ملحوظا على يد كولي وراسو، حتى داع صيتها في باقي الدول الأوروبية.

إن الأهمية الكبرى التي حظيت بها الأوبرا ،لم تتوقف على أصوات بموسيقى صاخبة متنوعة بين "الماذريغال"، و"الكنيسة المنمقة." [1]

[1] ينظر: حنان محمد، معجم الأوبيرات، مرجع سابق، ص 7.

بل حاول "ريتشارد فاغن ران" أن يجعل منها شكلا عقلانيا ،بوصفه الأوبرا على أنها اتحاد الفنون يتضمن الشعر ،والدراما ،وفنون المسرح ،وأضفى عليها جزئيان أسماهما ،الدراما الموسيقية مع عزل الأوبرا لأريا التي تنحو منحا مخالفا مع عرض المسرح الغنائي، ومن أبرز المسرحيات الغنائية نجد: "موزيكال "كنوع من المسرح الغنائي. [1]

المطلب الرابع :المسرحية

1.مفهوم المسرحية:

تعرف المسرحية بأنها «نموذج أدبي وشكل فني، يتطلب إشراك العديد من العناصر الأدبية من بينها الحبكة، البناء الدرامي، الحركة، الصراع، الشخصيات، الحوار، إضافة إلى بعض العناصر الغير أدبية، الملابس، الإضاءة، الموسيقى.كما أنها عملية تغير ديناميكية، قوسية هرمية، تتميز بالتفاعل، والحركة والصراع الذي ينموا شيئا فشيئا إلى الذروة، ثم ينحصر بعد ذلك ويأتي بسقوط الشخصية الرئيسية، أو يحل المشكلة بسبب الصراع». [2]

2. أشكال المسرحية:

بما أن المسرحية شكل فني ،يتطلب التأثير وإحداث انجذاب ،من أجل النجاح في عرضها واستمرارها عبر العصور ويتداولها الأجيال، فهي تملك أشكالا مسرحية متعددة، وكل شكل له خصائصه الفنية، وهذا ما أجمع عنه الباحثون ،وحاولوا إيصاله بطرق شتى من بين هذه الأشكال المسرحية نجد:

أ– المأساة أو التراجيديا: وهي المسرحيات التي نلمس فيها نوعا من الجدية، لا تعتمد على الإضحاك وتستمد موضوعاتها من الواقع ،وتستهدف الأشخاص، والطبقات العادية بعيدا عن حياة الشخصيات الإلهية ،والملوك والنبلاء، فكثيرا ما تتجسد هذه المأساة في حياة البطل وتنتهي بموته، مثلا كذلك تتمثل في الصراعات التي يواجهها في حياته، ولا تكون مثل التراجيديا القديمة.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

ب– الملهاة أو الكوميديا: فمن كلمة كوميديا يتبادر إلى أذهاننا ،الضحك والمتعة ،والفكاهة النابضة، بالحياة والسعادة، حيث يتم من خلالها انتقاد المجتمع بطريقة أكثر خفة ومرحا،تكون شخصياتها فكاهية تمثلها روح الحيوية ،والفرحة ،والبشاشة، وغالبا ما تكون نهايات هذا النوع المسرحي سعيدة ومفرحة.

ج– الميلو دراما أو المشجاة: تثبت الدراسات أن هذا النوع من المسرحيات كان موجودا منذ القدم، لكن مع تطور العصور والظروف، انبثقت ميلودراما جديدة، تعمل على مراعاة فكرة العدالة الأخلاقية ،بكل حذافرها وبكل دقة وتمعن، فمهما كانت الانتصارات لصالح الشر، لكن هذا لا يدوم وينتصر في الأخير العدل ويعم الخير، ضف إلى ذلك أن الميلودراما تعتمد على وجود شخصية ثانوية، وفي أغلب الأحيان تكون تلك الشخصيات من عامة الشعب، تعتمد على الأحداث كأكثر شيء خاصة الأفعال الشريرة، وتطور المأساة تحمل طابع التراجيديا.

د–المهزلة: تعتبر من أبسط الأشكال المسرحية ،تحمل طابع الهزلية من مميزاتها المبالغة في التصوير، ومن اسمها يتضح ل بأنها مضحكة ومسلية، فهي مسرحيات لا تتطلب التفكير العميق ،لأن جمالها في بساطتها وخفتها. [1]

المبحث الثالث: السينما بين النشأة والمفهوم

المطلب الأول: مفهوم السينما

هي ذلك العالم المخملي المثخن بكل صيغ الإبداع، هي صاحبة العدسة السحرية التي جعلت من الكلمات الصماء لسانا ناطقا، ومن الصور الساكنة صور مفعمة بالحركة، بطبيعة الحال هذه المواصفات لا تنطبق إلا على السينما كفن وصناعة مجملها إبداع، كيف لا وهي المنبعثة من مسرح الحياة، المازجة بين الأشكال الأدبية في قالبها الصوري المرئي، وبين الفنون الشكلية الستة المزدانة بالفنون الإيقاعية، ما جعلها تستحوذ على عقول وقلوب الجماهير، وجفت بذلك أقلام الباحثين والكتاب إكراما وولعا بهذا الفن، الذي إستطاع أن يصغر لنا العالم

[1] ينظر: حنان عبد الحميد، الدراما والمسرح في تربية الطفل، مرجع سابق، ص 24.

في دقائق أو ساعات معدودة، وسوف نتعرف على ذلك أكثر من خلال ضبط لمفاهيم هذا الفن الهجين، مع المرور على إرهاصاته، ورصد لأبرز آلياته.

1ـ مفهوم السينما لغة: هي اختصار لكلمة cinématoraphe أي [التسجيل الحركي، حرفيا، المعرب]،وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت على الأسلوب التقني، وإنتاج الأفلام وعرضها، وقاعة العرض ومجموع نشاطات هذا الميدان. [1]

وفي تعريف لغوي موجز هي: «فن الصورة المتحركة» . [2]

2 ـ مفهوم السينما في الإصطلاح: لأن السينما تجمع بين وقائع الواقع، ومتطلبات التكنولوجيا وجماليات الفن، فقد تعددت المفاهيم والتعاريف، التي أضفت هالة معرفية حول هذا الفن الهجين ما جعلها إشكالية أو «المعادلة الإشكالية بين الفن والصناعة» [3]، وما يفهم من هذا التعريف أن السينما تشكل إشكال معرفي وتقني يمازج بين الفن الذي يعد بدوره آلية جمالية، وبين الصيغة الصناعية التي أضفت التمام على هذا العمل الإبداعي «وهي في وقت واحد فن وصناعة، ووسيلة اتصال جماهيرية وشكل مؤثر من التواصل الثقافي» [4]. والمراد من هذا التعريف الموجز الشامل لحد ما إن السينما باعتبارها المختتمة لقائمة الفنون الستة ،كونها الفن السابع واستثمارها لابتكارات والاختراعات ذات البعد الصناعي، قد تمكنت بتشكيل نفسها ضمن ذروة هجينة يستلهمها ،الإبداع البشري وتبرز أكثر من خلال التلاقح والتواصل الثقافي.

---

[1] ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: ترشور، د ط، جامعة باريس السوربون، ص 16.

[2] سيد أحمد أحمد سيد أحمد، التعبير الحركي والإيماني للمثل في المسرح والسينما والتلفزيون ، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الموسيقى والدراما ، جامعة السوربون، العدد 4، 2014، ص 50.

[3] جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، تر: مجاهد عبد المنعم، ط1، م1، دار الأبرار، القاهرة، 2010، ص 15.

[4] شيرمر، موسوعة السينما، تر: أحمد يوسف، ط1، شارع الجيلايةالأبرا، القاهرة، 2015، ص 289-290.

وفي النهاية نخلص على أن السينما هي ذلك الفن الهجين الذي يأخذ من كل جانب أدبي، وصناعي عينة تلائم طرحه السينمائي، فهذا الالتحام والتكامل، جعل منها وسيلة لاستقطاب الجماهير، مع بث التأثير في عقول وقلوب الجماهير، كما تلعب دورا مهما في تكوين الرأي العام.

المطلب الثاني : نشأة السينما

1ـ نشأة في العالم:

لم يشع إسم السينما في العالم بصفة إعتباطية وإنما نتج ،عن العديد من التراكمات الفنية التي جمعت بين الصبغة الفنية الأدبية، وبين الصبغة التكنولوجية، ليكتمل التحامهما في صور مرئية، جعلت من الخيال الورقي حقيقة سمعية بصرية، وهذا التدفق السينمائي لم ينتج دفعة واحدة، وإنما تعدا أو مر بالعديد من المراحل، حتى شهدت السينما ذروة نضجها وتكوينها، وسوف نلمس ذلك أكثر من خلال التطرق لمراحلها الإنتقالية، مع إبراز المحطات التدريجية التي مهدت لهذا الفن:

- **المرحلة النظرية:** في تتبع للمراحل النظرية التي مرت بها السينما ،لابد أن نشير إلى خلفه العالم الإيطالي "ليوناردو دافنشي" من ملاحظات في المجال التمهيدي للسينما، إذ مثّل بصورة مصغرة بواقع الحجرة المظلمة والخدع البصرية، ومجموعة من الممارسات خاصة بالعرض المسرحي مثل ،الديوراما، برؤية الصور في حجرة مظلمة من خلال ثقب البانوراما برؤية الصورة الشاملة وكأنها مجسمة. [1]

مع مجيء القرن التاسع عشر شهد النشاط السينمائي، قفزة نوعية من دائرة التفكر والتخمين إلى فلك التجريب والاختراع، حيث توالت اهتمامات واختراعات ممولون من بلدان مختلفة، ولكن الهدف واحد، بداية مع

[1] جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، مرجع سابق، ص 62.

عروض الأخوين لومير في فرنسا، وحدثت هذه العروض في جران كافية بباريس 1985 وهو العرض الذي يعتبر أول عرض عام للصورة المتحركة للجمهور يدفع مقابل الفرجة. [1]

ومع اختراع الأمريكي أديسون للمسجل كينتوسكوب عام 1891، حيث كان يصور موضوعاته بكاسبيتوجراف منذ 1893، وكانت لا تعرض هذه الأفلام إلا على جهاز سيوسكوب ويشاهدها متفرج واحد.[2]

دون الإغفال عن الفانوس السحري الذي مهد الطريق للعرض السينمائي في بداية القرن العشرين، مع التلاحم بالخدع البصرية، ويعتمد على الصور التي تسقط على الشاشة، وتحكي قصصا بشكل بصري.

بالرغم أن كل مخترع لديه بيئته الخاصة ،إلا أن السينما أو حب السينما اِخترق حدود الدول، وحققت بذلك، ما يمكن أن تسميه تخاطر العقول والأفكار.

إلا أن هذا النشاط السينمائي ،لم يقتصر في نموه على الاختراعات، وفقط وإنما فتحت له آفاق أوسع، وانتقلت إلى مرحلة أقل ،ما يقال عنها مرحلة انتقالية (من حيث العرض وتجلت في ثلاثة أنواع، وذلك من حيث العرض).

➢ **السينما الصامتة (1890–1930)**: لم تكن الاختراعات أديسون والأخوان لومير ،كفيلة أن تخرج مشهدا سينمائيا يقتصر على الصور، وما يرافقها من موسيقى يشد بها المشاهد ،مع انعدام اللغة في البث أي تقدم

(1) ينظر: شيرمر، موسوعة السينما، تر: أحمد يوسف، ط1، ج2، ع 2427، المركزي القومي للتجارة، القاهرة، ص 274.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 289-290.

"صامتة"، وهذا العزوف عن الحوار السينمائي كان نتيجة افتقار هذا الفن لتقنيات، وأساليب متطورة ومع غياب تقنية دمج الصوت مع الفيلم. [1]

➢ **السينما الناطقة:** إن عزوف السينما الصامتة (حتى إن لم تكن صامتة بالمعنى الأتم)، عن التأثير العميق في الجمهور، فقد هيأ الأرضية المناسبة لبروز نوع جديد للسينما، ولكن هذه المرة بالصيغة الناطقة التي تعد بدورها تزامن الصوت مع الصورة المتحركة، حيث توالت الجهود، في تكوين هذا الفن السابع، الهجين من خلال تطوير العديد من الأدوات التقنية التي تبعت الحركية والحوار في الصور المتحركة. [2]

➢ **السينما الرقمية:** هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض، تتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر الواحد (البث والبايت) أي التعامل مع الصور على أنها إشارات كهربائية ثنائية، بدلا من طبعها وتحميضها كيميائيا على ورق حساس، كما تلتقط الصور والأفلام في أجهزة الكمبيوتر أو الجوال إذ لا يوجد شريط بل توجد صورة ملموسة أصلا. [3]

2ـ نشأة السينما في الجزائر:

لقد اختلفت بوادر ظهور السينما في الجزائر ،عن باقي الدول العربية الأخرى في الوطن العربي واتخذت مسارا وهدفا مختلفا عنهم، وهذا ما جعلها أكثر تميزا واتخذت بذلك مكانة مرموقة بالرغم من ظهورها المتأخر نسبيا من حيث التاريخ ،في كل من مصر، وسورية، والعراق، فقد ولدت السينما في الجزائر ولادة سليمة وسارت بخطوات منتظمة ،ومدروسة نحو التطور، واستطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي، رغم الظروف الصعبة التي وردت بها في قلب إعصار المعركة التحريرية.

---

[1] ينظر: جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة، مجلد1، ع1585،ط1،2010، ص 539.

[2] ينظر، جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، تر: أحمد يوسف، ط1، م2، ع1586، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2010، ص21.

[3] فارس مهيدي القيسي، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، دط، ص149.

إذ أنه قبل حرب التحرير إلى غاية 1946 لم تكن الجزائر، تملك سوى مصلحة واحدة فوتوغرافية، وفي عام 1947 أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية، أنتجت أفلام وأشرطة قصيرة عرضت وترجمت أغلبيتها إلى لغتين، وتلك الأفلام تقسم إلى أنواع وهي:

- أفلام تتعلق بالآداب، والعادات الجزائرية.
- أفلام ثقافية.
- أفلام وثائقية.
- أفلام حول التربية الصحية.
- أفلام عن الزراعة.
- أفلام عن الدعاية السياسية.

ومن بين هذه الأفلام نذكر:

- قيصرية 1949.
- الإسلام 1949.
- العيد غير المنتظر 1959.
- هيبون الملكية.

وغيرهم من الأفلام السينمائية الجزائرية، وقد تم إخراجها في الجزائر لكن التظهير والتركيب تم في استديوهات باريس. [1]

[1] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1982، ص 215-216.

ولعلّ ما كان يميز مسيرة السينما في الجزائر ،خارج نطاق الاختيار ،والإنتاج أمران ضروريان وأساسيان هما: تأميم قاعات العرض ،واحتكار شبكة توزيع الأفلام، فهما خطوتين مكملتي لمسيرة السينما وتمكنها من دخول 350 قاعة عرض الموجودة في الجزائر، وتحرير وسائل الإنتاج الوطني للسينما من الاحتكار والمتجارة، دون تجاهل دور حرب التحرير في إفرازها ودعمها في العطاء لنمو هذا الفن، وكان غرضهم أن يكون لهذه السينما انطلاق من قاعدة علمية لا عشوائية، ففي عام 1957 فتحت مدرسة للتكوين السينمائي في الجبال بولاية –آ– من المنطقة الخامسة، كان مديرها الفرنسي رونيه فوتييه، كان هدف هذه المدرسة هو إعداد وتعليم سينمائيين تنطبق عليهم كل الشروط والضروريات من أجل التطوير والإنتاج السليم، وأنتجت بذلك بعض العروض التلفزيونية منها: شريط عن المدرسة نفسها وشريط عن ممرضات جيش التحرير، صور ومشاهد عن مهاجمة مناجم الونزة، وفي عام 1960-1961 بداية لخطوة جديدة وأساسية نحو تطوير السينما، وذلك بإنشاء لجنة لهذه السينما، تم تأسيس مصلحة السينما للحكومة المؤقتة، وأخيرا إقامة مصلحة للسينما تابعة لجيش التحرير الوطني، وبهذا نلاحظ أن النشأة الأولى للسينما ،في الجزائر كانت نابعة من إرهاصات ،إنسانية ملتزمة بقضايا الوطن، وعملت جاهدة من أجل تخزين تلك الأشرطة ،في أماكن مأمونة، وجمعت في يوغوسلافيا ،وثائق مصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني، ومصلحة السينما التابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة، وقد أنتجت هذه الأفلام تزامنا مع كفاح الشعب الجزائري من أجل الحرية من تلك الأفلام نذكر بعضها: اللاجئون: وهو فلم قصير أنتج عامي 1956-1957 أخرجته سيسيل دي كوجيس التي كلفها إخراجه سنتي من السجن. [1]

- **الجزائر الملتهبة**: أنتج بين عامي 1957-1958 فلم قصير 16 مم بالألوان، أخرجه رونيه فوتييه.
- **أفلام قصيرة**: أنتجت عام 1957 وهي أفلام صورها تلاميذ مدرسة التكوين السينمائي منها: المدرسة، ممرضات جيش التحرير...

[1] المرجع السابق، ص 217-218.

- **ساقية سيدي يوسف:** أنتج عام 1958 فلم قصير أخرجه بيار كليمون وغيرها من الكثير من الإنتاجات السينمائية الأخرى...

وبعد الاستقلال انطلقت أعمال هذا الفن ،بصورة خاصة ومباشرة في إنتاج مجموعة كبيرة من الأفلام، فبلغ إنتاج الأفلام الطويلة حتى عام 1974 حوالي 25 فيلما، والإنتاج المشترك حوالي 13 فيلما.

وبعد عام 1963 ظهرت أعمال السينما المتجولة وإنشاء مركز، التوزيع الشعبي ثم تليها فترة 1964 إنشاء المركز الوطني للسينما ،ودار الآثار السينمائية الوطنية الجزائرية، والمعهد الوطني للسينما، بالمحافظة السياحية للجيش الوطني الشعبي وغيرها ،من الأعمال الأخرى جاءت متواترة وراء بعضها من حيث الزمن.

واعتمدت في مواضيعها على الأحوال والأوضاع الاجتماعية بعد الاستقلال من صراعات طبقية بين الشعب والسعي نحو التحرر الكامل معتمدة وراجعة إلى الخبرات والكفاءات والأعمال الأجنبية في صناعة الأفلام والأشرطة ووضعت نصب أعينها ثلاث أهداف ساعية لتحقيقها، فكان الهدف الأول إعطاء حياة جديدة للجنة سياسية ونقابية لتهيئة المناخ الطبقي للنقابة.

أما الهدف الثاني، فتمثل في بناء مجتمع صناعي متكامل والمتحرر الأجنبي.

فيما كان هدفها الثالث هو محاولة ممارسة السياسة الديناميكية ،بخصوص المهرجانات ،والحصول على مخزون من الأفلام لتجنب استيراد الأفلام الرخيصة البرجوازية. [1]

وحين خروج قرار ملكية الدولة الكاملة للسينما ،اعتقد البعض أن هذا سوف يعمل على إضعاف السينما الجزائرية ،خاصة بعد محاولة الدول الأمريكية ، على مقاطعة السوق الجزائرية ،من أجل إخضاع العمل الجزائري إلى شروطها، في نفس الوقت كان المسؤولون السينمائيون الجزائريون، نقد عملوا حسابا لحدوث مثل هذه الأمور وكان

[1] المرجع السابق، ص 218-220.

لهم مخزون كافي لذلك وكانت ضربة صادمة للأوروبيين والأمريكيين وفوجؤوا بذلك، إلا أنه ورغم ذلك فقد نالت السينما الجزائرية حظا أوفر من السينما في الوطن العربي، لأن التوزيع طرأ عليه تطور ملموس، لكن هذا ليس كافي، بالرجوع إلى المكتبات السينمائية ودورها في إعلان شأن الأفلام الأجنبية القيمة والمعروضة بصعوبة كذلك الأفلام الجزائرية، وبهذا يمكننا اعتبار أن المكتبة الجزائرية السنيمائية ،كانت ديناميكية دون تجاهل جودة الأفلام الجزائرية بالرغم من نقصها العددي ،ودليل ذلك حصولها على الجوائز والميداليات ،كل سنة تقريبا في المهرجانات واللقاءات العالمية مثل جائزة السعف الذهبي لفلم تاريخ "سنوات الجمر"، عام 1975 من إخراج محمد الأخضر، وكانت هذه السنة أكثر السنوات ،التي شهدت تطورا في الإنتاج السينمائي الجزائري ،من أهم تلك الأعمال نذكر البعض منها:

- **سلم حديث العهد** : من إخراج جاك شاربي ،وهو فيلم يصور ظاهرة اجتماعية وهي، احتضان اليتامى الذين استشهدوا أولياؤهم في ساحات الوغى، محاولين تعويضهم كل ما يحتاجونه ،وإعدادهم لحياة جديدة سليمة ،بعيدة عن العنف الذين تعرضوا له أثناء الحرب، فقسم الأطفال إلى مجموعتين ،في منزلين متجاورين الأولى بزعامة علي والثانية بزعامة مصطفى وكل واحد له سيطرته على مجموعته ،وتنشب بينهما صراعات عنيفة حتى تسمح طلقة حقيقية من مسدس حقيقي.

ثاني أهم عمل في تلك الحقبة هو فيلم ،"بعنوان الليل يخاف من الشمس "من سيناريو واقتباس وحوار المخرج مصطفى بديع، إذ يحمل هذا الفيلم في مثنه لوحة تاريخية مقسمة على أربعة مشاهد، الأول بعنوان كانت الأرض عطشى يصور مظاهر الظلم والقمع الاستعماريين، والثاني بعنوان طرق السجن ويتضمن آلام الشعب ومعاناته في المعارك، أما الثالث والرابع فيصوران قصة مأساة جماعية فردية وهما: "قصة صليحة"،و"قصـــة [1]

[1] المرجع السابق، ص 223.

فاطمة"، إضافة إلى أعمال أخرى منها: "فجر المعديين"، "ريح الأوراس"، ا"لطريق"، "حسن الطيور"، "الجحيم في سن العاشرة"، "الخارجون عن القانون"، "قصص من الثورة التحريري"، "الآفيون والعصا". [1]

وفي رأي آخر فإن السينما في الجزائر ،انطلقت من خلال عرضها على جدران المقاهي ،مركزين في ذلك على الأماكن والمدن التي يستقطبها العديد ،من الأجانب مثل مدينة وهران. [2]

المطلب الثالث:عناصر السينما

1ـ الفن السينمائي: ويعد الفن السينمائي ملتقى الفنون الأخرى من أدب وموسيقى، و رسم، وطراز ومعمار، ومسرح، وكل فن لا يعرف إلا بالممارسة، لكن التفكير في خصوصية الفن السينمائي، يكشف عن خصوصيات الفنون الأخرى.

2ـ الفيلم: بمثابة خطاب / قول من قبل صانع الفيلم، يتم توجيهه إلى المتلقي بصدد شيء ما، وهو أيضا تم تثبيته بالكتابة، بالتصوير على الفيلم الخام.

3ـ النص الفيلمي: هو الفيلم كوحدة خطاب ،من حيث هو مفعل فعلي (تشغيل مركب من رموز اللغة السينمائية). [3]

---

[1] جان الكسان، المرجع السابق، ص223.

[2] ينظر: علي مولا، موسوعة تاريخ السينما في العالم والسينما المعاصرة، ط1، المركز القومي للترجمة، أحمد يوسف، العدد 1587، اكسفورد، 2010، مجلد 3، ص 563.

[3] حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، د ط، الرياض، المملكة العربية السعودية، ص 49.

والفيلم هو نص لأنه يمثل خطاب ذا فاعلية ، وقصدية بل لديه القدرة على التأثير في المتلقي، عبر استخدام الرموز البصرية والسمعية التي وضعها الفيلم، فعلى الصعيد الشكلي النص ،هو متتالية مرئية من الأشياء المرسومة أو المطبوعة المستعملة كإشارات ،والمقدمة على صورة خطية ،تبعا للإصطلاحات الخاصة باللغة المكتوبة. [1]

4ـ مفهوم السيناريو Scenario: من الإيطالية "سيناريو" وكانت تعني "ديكور" أما السيناريو والفيلم، فهو المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم، مع تخطيط الحوارات أحيانا، ولا يعطي تأشيرات تقنية أو يعطي القليل منها.

أما السيناريست: فهو اختصاصي في كتابة السيناريو، الذي يعمل على سيناريو أصيل أو على اقتباس، وأما عمله فيكمله الحواراتي.

5ـ فيلم سينمائي Cime: شريط حساس للتصوير بكاميرات معينة. [2]

6ـ نص سينمائي Sereenplay: في تلك الصورة المتحركة التي تظهر على شاشة دور العرض، داخل الإطار المستطيل الأفقي الأسود في ظلمة تحيط المكان بالكامل، حتى نراها زاهية جميلة متسعة.

7ـ الصور السينمائية: هي الدال في السينما، وهي على عكس اللغة اللفظية التي تعتمد العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول. [3]

---

[1] علاء عبد العزيز، الفيلم بين اللغة والنص (مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية)،دط، ص 81.

[2] ماري تبريز جورتو، معجم المصطلحات السينمائية، تر ترشوب، د ط، جامعة باريس، ص 92.

[3] معجم المصطلحات الإعلامية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2008، ص108.

المطلب الرابع :خصائص الصورة السينمائية : يمكن تحديدها في أربع خصائص وهي:

1ـ الأيقونية: وتشير إلى علاقة قائمة على التشابه ،بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية، لها دراسة أيقونية كبرى تجعلها أكثر إيحاءا من غيرها.

2ـ النسخ الميكانيكي: الصورة هي نتاج عملية آلية، فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

3ـ التعددية في الصورة: الصورة في السينما متعددة ومختلفة حتى في الصورة الواحدة، التي تستمر نتيجة تدفق الصورة الفوتوغرافية، فقوة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة ،والاستمرار ،والتتابع والتداخل ،والتماسك، والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم.

4ـ الحركة: وهي ميزة أساسية للسينما، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى، وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر. [1]

من خلال هذا الفصل النظري الذي مهّد لموضوع الدراسة ننتقل للفصل التطبيقي للتعرف على القصة الشعبية حيزية وهي ضمن الفنون الدرامية.

[1] سماش سيد أحمد، سيميائية الصورة السينمائية وتأثيرها، مجلة انثروبولوجيا، م3، جامعة زيان عاشور، الجزائر، 3017، ص 39-42.

الفصل التطبيقي

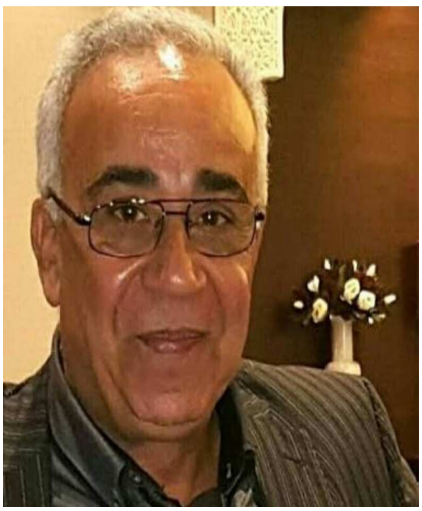
المبحث الأول : القصة الشعبية بين المسرح والسينما

المطلب الأول: نبذة عن المخرجين

1 ـ ترجمة لحياة مخرج الفيلم:

محمد حازورلي مخرج تلفزيوني ،ولد بتبسة في 8 جانفي 1948، زاول دراسته الإبتدائية والإكمالية بمسقط رأسه، التحق بمدرسة الفنون الدرامية ببرج الكيفان سنة 1968، كانت له فترة تكوينية حول السينما بفرنسا، طبع المشهد الثقافي الوطني منذ فترة السبعينيات من القرن الماضي إلى يومنا هذا بأعمال فنية وثقافية، مع حصوله على العديد من الجوائز.

أنجز أول عمل كوميدي بعنوان "رمضان والناس" سنة 1970، ثم تليه "مغامرات جحا" سنة 1971، ثم أنجز أول فيلم مطول بعنوان "السحاب" سنة 1972، وبهذا كانت انطلاقته الأولى في العمل التلفزيوني، بعد ذلك، بدأت إنتاجا ته وأعماله بالتزايد من أهمها:



- القطار (كوميديا) 1974.
- الشهادة (عمل درامي) 1974.
- الألم (فيلم حول الثورة) 1975.
- منكم وإليكم (حصة منوعات) 1977.
- اللقاء الكبير (حصة) 1980.
- حيزية (فيلم تراثي) 1976.
- شهداء العقيدة (فيلم) 1978.

كما أخرج عدة حصص وثائقية لصالح مؤسسات أجنبية منها:

- حصة Mosaique لصالح قناة Antenne 2.
- قوس قزح لأستوديو سعودي مقره بتونس Zini Film.

إضافة إلى العددي من الإنتاجات الفنية والتلفزيونية والسكاتشات، والأفلام الوثائقية، إذ يمكننا اعتباره مخرجا ثريا من حيث الأعمال والإنجازات. [1]

2. ترجمة لحياة مخرج المسرحية الغنائية:

فوزي بن إبراهيم ممثل جزائري تخرج من قسم التمثيل، وألتحق بقسم الإخراج تخرج منه ضمن دفعة مارس 2010، شارك دور فاتح في "ذاكرة الجسد"، شارك في فيلم وثائقي ثوري حول ثورة نوفمبر 1954، للمخرج المتألق "أحمد راشدي" في 03 يونيو 2019. [2]

المطلب الثاني: القصة بين الفنين الدراميين المسرح والسينما

1. ملخص القصة في الفيلم

عندما نتحدث عن الحب العذري في الجزائر، لابد أن نستحضر قصة حيزيه الهلالية، وذلك بالصحراء الجزائرية، ولم تختلف عن نظيراتها من القصص العاطفية ،التي سجلت ي التراث الإنساني مثل قيس وليلى من حيث الولع والحب وروميو وجولييت ،من حيث تراجيدية النهاية، فحيزيه هي فتاة جزائرية من منطقة بسكرة "عروس الزيبان" ببلدة سيدي خالد، ولدت عام 1855 من عائلة محافظة وعريقة النسب، يدعى والدها أحمد

[1] منتدى الفنون الجزائرية، ستار تايمز، سلسلة "المخرج سيد الصورة" 13-05-2013، ص 22-23.

[2] فوزي بن إبراهيم ، 13: 12 : heure، 18/08/2020: date https://almasr7news.com

بوعكاز وقعت في حب ابن عمها "سعيد"، وهو شاب فقير، يرعى الغنم وفارس من فرسان بسكرة، أحبا بعضهما البعض بصمت، إذ كان يتصيد خروجها من خيمتها وهي باتجاه منبع الماء (العين) ولما ذاع أمر علاقتهما بالبلدة اصطدما بالقيم العرفية المنافية، للقيم الاجتماعية الأخلاقية ،ورغم كل هذه الصعاب والعراقيل ،إلا أنهما تزوجا، لكن فرحتهما لم تكتمل وشاء القدر،بأن تفرقهما الموت وتغادر روح حيزية إلى بارئها تاركة وراءها حزنًا وفراغًا رهيبًا في نفسية سعيد، فترجم حزنه العميق بقصيدة كتبها ابن قيطون ،واعتبرت منفسا لحالته النفسية المزرية التي تكبدها بعد الفراق.

وبهذه المقتطفات والكلمات الشعرية نلمس ونتحسس مواطن الحزن والألم والشوق، والحسرة لدى سعيد.

عزوني يا ملاح في رايس لبنات * سكنت تحت اللحود ناري مقديا

ياخي انا ضريـر بيا مـا بيا * قلبي سافر مع الضامر حيزيـه

يا حصراه على قبيل كنا في تاويل * كي نوار العطيل شاو النقصـيا

ما شفنا من أدلال كي ظل الخيال * راحت جدي الغزال بالجهد عليـا

وإذا تمشي أقبـال تسلب العقال * أختي باى المحال راشق كمـيا

طلقت ممشوط طاح برواىح كى فاح * حاجب فوق اللماح نونين بريـا

عينك قرد الرصاص حربى فى قرطاس * سورى قياس فى يدين حربيا

خدك ورد الصباح و قرنفل وضاح * الدم عليه ساح مثل الضوايـا

شوف الرقبة خيار من طلعة جمار * جعبة بلار و العواقد ذهبيـا

فى بازر حاطين أنصبح فى الزين * واحـنا متبسطين فى خير الدنيا

نصبح فى الغزال انصرش للفـال * كالى ساعي المال وكنوز قويـا

ما يسواش المال نقحات الخلخـال * كى انجي للجبال نلقى حيزيـا

تتسحوج فالمروج بخلخيل تسـوج * عقلي منها يروج قلبي وأعضيا

فالتل مصيفين جينا أمحـدرين * للصحراء قاصدين نا والطوايـا

الأجحاف مغلقـين و البارود إنين * الأزرق بي يمين ساحة حيـزيا

ماذا درنا أعراس لزرق فى المرداس * يدرق بي خلاص في روحنيـا

تاقت طول العـلام جوهر فالتبسام * تمعني فالـكلام و تفهم فيـا

بنت حميده اتبان كى ضي الومـان * نخلة بستان غى وحدها شعويا [1]

إلا أن هذه القصيدة لم تعد في غمار القراءات والروايات، المتعددة تلك القصة الشعرية العابرة في تاريخ القصص الشعري الشعبي، بل أصبحت أنموذجا شعريا شعبيا بدلالاتها، وعلاماتها ورموزها تستحق أن تدرس بأبعاد سينمائية، إلى أن هذه القصة لم يختلف المسرح في طرحها بمختلف تفاصيلها إلى أنه اختلف بنهايتها.

[1] احمد عاشور ،ديوان الشاعر بن قيطون جمع وشرح ،دط،ص41

المطلب الثالث:بطاقة تقنية عن الفيلم والمسرحية

1. بطاقة تقنية عن فيلم حيزيه:

عنوان الفيلم	حيزية
قصة الفيلم	عبد الحميد عبابسة
التصوير	البشير سالمي
مدير التصوير	عادل نور الدين
مسؤول التصوير	إسماعيل بوشركي
مساعد التصوير	إبراهيم تبي
مساعد الصوت	باشوطي
تركيب	نور الدين فرفورك
مراقبة الإنتاج	حسن بن راري يحي، عبد الحميد حناشي
ديكور	محمد روباش
إكسسوار	محمد بوربالة
ماكياج	مهدي
غناء	عبد الحميد عبابسة
موسيقى	عبد الوهاب سليم
كاتب المخرج	محجوبة حازورلي، سليمة
المخرج	محمد حازورلي

اقتباس	حازورلي
الممثلون	- أمال سرور (حيزية) - فاروق اطوالبي (سعيد) - حسن بن زراري (إبراهيم) - حباطي حميد (الراوي) - قدور بوسبيع (علاء) - هشيرد ليلى (زهية) - علي الشعري (أحمد باي) - فاطمة هواويا (الريم)

(1)

2. مشاهد الفيلم واختيار عينة منها:

رقم المشهد	المدة الزمنية	وصف المشهد
جينريك البداية	من 00:35 إلى 02:00	يفتتح مطلع الفيلم على مسجد يليه عنوان الفيلم بالخط العريض، "الفيلم الجزائري حيزية 1976، عبد الحميد عبابسة" ثم يليه مباشرة خراب وبطل الفيلم في وسطه، تصوب عدسة الكاميرا على سعيد وهو هائم بالصحراء ثم يليه مباشرة كاتب القصة عبد الحميد عبابسة واقتباس حازورلي ثم الممثلون يقدمون في اللقطات المختارة المتمثلة في :

(1) الفيلم الجزائري حيزية، dateM 14/11/2020 , heureM 09 :55، https://m.youtube.com/watch!v=HN3c73FK3uc

01	من 04:00 إلى 10:32	تجسد هذه اللقطات علاقة سعيد بحيزية ولقاءاتهما السرية الغزلية، فكونا لنفسيهما صورة رومانسية درامية، من خلال خروجها لجلب الماء حاملة آنية فخارية ومصادفتها لسعيد في طريقها التي شكلت هذه الصدفة مشهدا رومانسيا، بتبادل النظرات، وإحداث منولوجا داخليا من كلا الطرفين
02	من 12:16 إلى 14:00	مزاولة سعيد لعمله في مسرح قطيعه، ودار بينه وبين صديقه حوار حول خطوبة حيزية لسّي إبراهيم وموافقة والدها على ذلك، لكن سعيد لم يتقبل ذلك وأكد على تمسكه بحيزية، فرد عليه صديقه بمثل شعبي "بات على غيض ولا تصبح على ندامة"، وهذا المثل الشعبي يعبر عن عمق وأصالة المجتمع الجزائري ومدى استحضاره للتجارب السالفة والمخرج بهذه اللمسة الفنية الشعبية أعطى نفسا وبعدا آخر للفيلم الجزائري، ليخرجه في صورة محافظة على ثقافته وتراثه.
03	من 15:20 إلى 20:40	تتقل عدسة المخرج إلى السوق، حيث يجتمع الناس في جموع وبينهم مجنون متدمر من حالة سعيد وحزنه، وفي الآن ذاته ينظر نظرة اشمئزاز وامتعاض للسي إبراهيم الذي يعتقد أن المال يعلوا على سلطة الحب، وإقدامه على طلب يدها من أبيها الذي لم يتردد في القبول، بدون استشارتها ومعرفة رأيها ورغبتها في ذلك.
04	من 25:39 إلى 29:00	تظهر تعاسة حيزية التي تسترجع فيها طفولتها وتستذكر وعد العائلتين بتزويجهما حين يحين الوقت، ولكن الأب لم يكن عند وعده ورفض رغبتها في الزواج من ابن عمها.

05	من 30:22 إلى 39:12	يحاول أحد أقارب سعيد ترميم هذه العلاقة، واسترجاع حيزية، فيذهب إلى أبيها لعله يتراجع عن قراره إلا أنه ظلّ متمسكا برأيه وقناعته بأنه يفعل الأفضل لابنته، إلا أن السيد إبراهيم كان متشوقا للقائها (تجسد هذه اللقطة السلطة الأبوية وعلو سلطة المال والجاه على اتخاذ القرارات) وهذا ما جعل من "المجنون" يسخر من "أحمد باي" ونعته بالجحش والطمع.
06	من 41:12 إلى 50:00	تجسيد لحظات تجهيز العروس والتحضير لعرس حيزيه وسي إبراهيم، والتركيز على بث أجواء الفرحة وتشوق سي إبراهيم للزواج، بينما حيزيه كانت حزينة ومدمرة.
07	من 51:00 إلى 01:01:00	تبرز حسرة سعيد وحزنه على زواج حيزيه وإحساس صديقه بألمه واقتراحه على سعيد باختطافها، لكن سعيد جعل من السمعة والشرف أعلى قيمة وشأنا من العار الذي سيلحقه بعمه، ثم تبرز إنفراد العروسين في الخيمة وتغزل سي إبراهيم بجمال حيزيه إلا أنه قوبل بصمت من حيزيه، ما أثار قلقه وانزعاجه، ثم ردت عليه بكلام خدشت كبريائه، فثار في وجهها وطردها من خيمته طليقة.
08	من 01:02:00 إلى 01:10:05	هي لحظة فرح المجنون بعدم إتمام زواج حيزيه بإبراهيم وإسراعه في زف الخبر لسعيد، إلا أن إبراهيم لم يقم عداوة وتقبل الأمر بكل مرارة وتمنيه السعادة والهناء لحيزية، ففرحت حيزية بذلك وأمها كذلك، وبرزت مظاهر اللمة والفرحة استعداد للتحضير لعرس حيزية.
09	من 01:10:10 إلى	تحقق حلم حيزية وسعيد بزواجهما، بعد تخطي العديد من الصعاب

	01:14:35	والعقبات والأعراف.
10	من 01:16:00 إلى 01:20:32	ذهب سعيد في مهمة تفقد مكان الارتحال، وتبعته بعد ذلك القافلة لكن حيزية تملكها التعب وتراكمت عليها الأوجاع وتأزمت حالتها النفسية وافتقادها لسعيد، خاصة عندما فزعت من رؤية في المنام أقلقتها، فازدادت حالتها سوءا فسوءا.
11	من 01:27:23 إلى 01:33:01	اشتد مرض حيزية وهي طريحة الفراش، ورؤيتها لسعيد أعاد لها ضحكتها ونشاطها، فأخبرته بحملها فغمرته سعادة كبيرة بهذا الحمل، الذي اعتبره ثمرة حب، صادف الكثير من الصعاب.
12	من 01:36:35 إلى 01:38:24	ساءت حالة حيزية كثيرا ولم يعد بمقدورها الحراك، إلى أن لفظت أنفاسها الأخيرة، وهي ماسكة بيد سعيد، فكان موقفا صعبا وأليما، لم يتحمله سعيد، وتغلب عليه الحزن.
13	من 01:38:41 إلى 01:47:15	التوجه إلى المقبرة لدفن حيزية، ومواساة أهل البادية لسعيد والتخفيف عنه، وتخييم طابع الحزن والتعاسة على نساء ورجال البادية...ومع وضع حيزية في القبر والصلاة عليها، ذهب إلى قبرها سعيد وقلبه يعتصر حزنا وألما.
14	من 01:48:32 إلى 01:53:46	وفي الختام وبعد دفنها، ذهب على قبرها سعيد وقلبه يدمي على حيزية، مستذكرا أو مسترجعا لأجمل اللحظات التي جمعتهما الحب ومتخيلا إياها، ثم هام في البراري وحيدا تعيسا.

3.مضمون الأوبيرات ولوحاتها:

رقم المشهد	اللوحة الزمنية	وصف المشهد
01	اللوحة الأولى	تبدأ الأوبريت لسنوات بعد موت "حيزية"، حينما يطلب سعيد من الشاعر ابن قيطون تخليد حيزية، في قصيدة رثائية، حيث طلب منه كتابة هذه القصيدة الرثائية التي تعد الموروث الشعبي الجزائري. اِبن قيطون: دمعة في العين جرح في القلب. سعيد: ما أقدرت ننساها. ابن قيطون: يا معزي بعد أعوام ما مجدد في الأحزان.
02	اللوحة الثانية	في الصورة أو اللوحة الثانية، يصور لنا المخرج علاقة الحب العفيفة، التي تجمع بين "سعيد وحيزية" حينما كان يعد أحدهما الآخر بالوفاء والإخلاص، ويرسم لنا بنظرة يملأها الكثير من الحزن والخوف من المجهول واكتشاف أمرهما، في بيئة محافظة معارضة لمثل هذه القصص مما ينبأ بنهاية مأساوية لهذه القصة. سعيد: عارف يجي يوم ويقولوا الناس اثنين حبو بعض وماتوا حيزية: .....من الحب ! سعيد: عارف باللي أنا يتيم وجدي خلالي مال كثير وعمي هو اللي رباني وعارف باللي أنت زينة بنات العرش، وعارف بلي ما نخونكش طول عمري. حيزية: وأنا عارفة باللي والدي هو كبير عرش دواودة وعارفة باللي

		الناس رايحة تعرف اليوم ولا غدوة رانا نحبو بعض...
03	اللوحة الثالثة	أما اللوحة الثالثة فيعرض لنا المخرج لحظات درامية عاشها البطلان ، وبدأ بتصوير الحزن والحيرة والشك الذي راود حيزية في حدوث أمر سيئ لهما: هنا تحضر أصوات بنات تردد: زينة البنات حيزية مالك حيرانة ياخية قلبك مهموم ياخية ولا مسكون ببليـة هذا الحدس لم يكن شك عابر، أو خوف وإنما حقيقة، ويصدق عنهما ذلك عدنا علم أباها "أحمد بن الباي" بعلاقة حيزية مع ابن عمها سعيد، فهنا يسلط المخرج الضوء على حالة والد حيزية الذي يظهر خائفا من كلام الناس وأن هذه العلاقة ستحط من قدره ومكانته، في المجتمع فيقرر حينئذ الرجل نحو التل، ولكن بدون اصطحاب سعيد، على الرغم من محاولة والدة حيزية بأن يعدل في قراره ولا يترك سعيد وراءه. أحمد بن الباي: لسعيد يبقى في الصحراء ما يمشيش مع المرحول الأم: هذه أول مرة ما يروحش معانا واش اعمل حتى يبقى هنا ؟ الباي: هذا عام وأنا نسمع في كلام يدور بين الناس ويجب لي في العار فلما عرفت حيزية أن ستغادر وتفارق سعيد تسللت ليلا لتقابل سعيد وتودعه، ولكن وداعا تصبغه كل كلمات الوفاء والإخلاص.

04	اللوحة الرابعة	أما اللوحة الرابعة فتعرض لنا رحلة حيزية مع أهلها، وهي تختلس النظر لعلها تشاهد سعيد. [1] فينطق الراوي معاتبا: ركبوا الحجاف في الأبكار والإبل نحو التل حيزية حيرانة...اتطل ما شافت حد شاو النهار سعيد وحدو في حيرة من يوم ما رحلت قمرة لمن يشكي يا حسرة واللي في صدور موشوم فالوجن هذا الخطرة والطف يا رب القدرة
05	اللوحة الخامسة	أما اللوحة الخامسة فتعرض لنا تأثر والد حيزية بما يسمعه عن سمعة وشرف ابنته بالرغم من أنها علاقة حب عفيفة. أما حيزية فقد هامت عشقا في سعيد، وغياب سعيد أثر فيها وفي حالتها النفسية المرهقة، أما سعيد فهو الآخر يموت عشقا وقهرا حتى رآها في منامه أن حيزية تموت، فيخاطبها بنبرة حزينة مأساوية فيقول: سعيد: دمعك على خدك جراي حيرانة حيزية: دمعي من حبك جراي في ليلك سعيد: عمر العاشق كي يفوت خسرانة حيزية: عمر العاشق ورقة توت ذبلانة، وإذا خطفتها لغدار يا حليلك تشتد حالة حيزية وتمرض ما أثار قلق والدتها وتطلب منها أن

[1] http//m.youtoube.com/heure m18 :36, date 22juin 2020، أوبيرات غنائية حيزية.

		ترفق بحالها وترفق بها والدة حيزية: يا بنتي إذا دام الحال على حالو...واحد منا يموت بوك من غمو وإلا أنت من عشقك وإلا أنا من حزني عليكم هنيني يا بنتي وهي قلبك حيزية: أنا اللي نموت
06	اللوحة السادسة	في اللوحة السادسة يعرض لنا المخرج حالة حيزية، وهي في أقصى ذروة الحزن والقهر والألم العاطفي فتموت حيزية وهي في حضن أمها وهي تغني: غدا نرحل....إلى التل فلا تقلق ...نعود غدا وودع موكب الأهل فطير الراحلين شدا أنا أهواك في حلي وفي ترحالنا أبدا يرد عليها سعيد وهو يغني: هي الأقدار تجمعنا وتبعدنا إن شاءت على كفين تجمعنا فستحقنا إذا جاءت فليت الطير تسمعنا فتحملنا إذا جات
07	اللوحة السابعة والأخيرة	ويختتم المخرج لنا المشهد بموت حيزية في حضن والدتها، ووفاتها خلفت ندما عظيما من والدها، أما سعيد فلم يتحمل موت حيزية، وفراقها عنه، فعند سماعه بخبر وفاتها لم يصدق ويغني: خدوني إليها لا تتركوني فروحي إليها ونور عيوني خدوني إليها خدوني

		أنام وأصحو بغير جفوني خدوني إليها ولا تركوني تمزق قلي وزاد جنوني وفي نهاية الأوبريت يستلم سعيد لقدر الله ويغني: عزوني يا ملاح في رايس لبنات سكنت تحت اللحود وار مقديا قلبي سافر مع الضامر حيزيا

المبحث الثاني:آليات تحويل القصة إلى عرض سينمائي ومسرحي

المطلب الأول :العناصر السردية في المسرح والسينما

1.السيناريو:

1.1.السيناريو في الفيلم:

مثلما كان البيت هو أساس الشعر، واللحن هو أساس الموسيقى، فإن اللقطة هي أساس وعمود السينما، وبإتحاد اللقطة مع العناصر التقنية التي تظفي الفنية يكتمل المشهد السينمائي، ومن خلال هذا الطرح سوف نتعرف على أبرز التقنيات والآليات، التي وظفت في هذا القصة الشعبية لتتحول إلى الطابع المرئي المتحرك، ونستهل ذلك بأول عملية فنية لابد منها وهي:

السيناريو: «وهو الكتابة البصرية للفيلم بحيث يستغني السيناريست، على الشكل القصصي، والروائي، وهو المخطط المكتوب لإجراء حلقات الفيلم، مع تخطيط الحوارات أحيانا» [1].

كما يعرفه لويس هيرمان: «السيناريو السينمائي هو موضوع مكتوب، بشكل يكون بمثابة التخطيط العملي بالنسبة للمخرج السينمائي» [2]؛ ما يعني أن السيناريو هو أول عمل يقوم به، لإنطلاقة في تجسيد الفيلم على أرض الواقع.

وفي تعريف آخر للسيناريو هو: «عملية إعداد القصة فيلما، وتحويلها إلى مناظر، ولقطات وتحديد التفاصيل، بكل لقطة من ديكورات وتوقيت، وغير ذلك مما ستلزمه عملية تحويل عمل مقروء إلى عمل مشاهد». [3]

---

[1] معجم المصطلحات الإعلامية، مجمع اللغة العربية، دط، القاهرة، ص 200.

[2] عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية، ومقوماتها وضوابطها الفنية، مذكرة الماجيستير، الجامعة الإسلامية، فلسطين، 2010،ص502.

[3] خليل بروني، آليات السينما في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصر الله، العدد السابع، 2015، ص15.

فيلم حيزية للمخرج الجزائري محمد حازورلي، صورت مشاهد الفيلم بإحدى مناطق الجزائر الصحراوية، ضمّ نخبة من الممثلين، مثل: أمال سرور، عبد الحميد حباطي، وغيرهم.

أمّا السيناريو فقد بني على ركيزتين أساسيتين تمثلتا ،في المرأة والحب والصراع الطبقي، ويتلخص مضمون السيناريو في علاقة الحب، التي جمعت حيزية بالسعيد الذي توفي والده، وتكفّل به عمه، إلا أن الأب كسر هذه العلاقة في أوج تناغمها بمحاولته تزويج ابنته لصاحب الجاه والمال على حساب الحب.

تتأزم الحالة النفسية لحيزية ،خاصة عندما تزف عروسا إلى دار إبراهيم، لكن تلك الإغراءات المادية لم تغويها ،ولم تمكّنها من دفن ذلك الحبّ الطاهر الذي تكنّه لابن عمها (سعيد)، فتقابل الزوج المجبرة على الزواج منه بكلام جارح، فخلفت بذلك الكلام ندوبا في فؤاده فطردها في منتصف الليل، وفي هذا تجسيد للعنف الجسدي، هذا الطرد في ليلة الزفاف كان بمثابة بلسما لجروح حيزية ،ومناص من السلطة الأبوية والنظرة الدوينة للمرأة، وانتصارً لحبّ لم تخلخله مصالح، بل كان حبّا طاهرًا شريفًا.

في الأخير تلك الأزمات النفسية والقرارات الأبوية والخوف الذي سكنها، جعلها شهيدة لذلك الذي لم يكتمل رغم الزواج، فالمخرج محمد حازورلي عمل على تحويل هذا الخطاب الشعري (قصيدة حيزية) التي دونها ابن قيطون وحولها إلى خطاب سينمائي ،قابل للعرض على الشاشة لمدة ساعة وخمسة وخمسون دقيقة، هذا التحول كان وفق المنظور السينمائي للمخرج ،الذي حافظ على القضيتين الأساسيتين في بناء الأحداث ،ألا هما المرأة والحب، والصراع الطبقي، إلى جانب الحفاظ في بعض المشاهد على الخطاب الشعري، مثل المونولوجات والأشعار التي لحنت مدحًا ورثاء في حيزية، فأوردها بالعامية لعلها تكون الأقرب لنفسية المتلقي، وثير إحساسه وعاطفته.

فما لاحظناه أن المخرج ،لم يكن أمينا فقط في نقله لبعض مقاطع الحوار، وإنما حافظ حتى على اللباس التقليدي "البرنوس" الطبيعة الجغرافية الصحراوية، ومع ذلك نجد بعض الإضافات والتعديلات إلى تترجم الرؤية

السينميائية للمخرج بإخراجه وفق ما يراه مناسبا، فلمسنا وفاء وأمانة المخرج في نقل هذه القصة، ما جعل الفيلم السينمائي يعيد للقصيدة رونقها وبريقها، ويحيي شخوصها ويضفي عليها الجمال، من خلال استعماله الصورة المرئية.

فمن خلال الإطلاع على سيناريو الفيلم ،يمكننا الإنطلاق في تحليل الفيلم بمختلف أبعاده السينمائية.

2.1. السيناريو في(الأوبيرات):

على الرغم من أن الفن المسرحي الجزائري ،فضاءا خصبا بقضاياه المتعددة، إلا أنه عانى كثيرا من التهميش، ولم تعطى له المساحة الكافية ،لإبراز تأثيراته سواء على الصعيد الاجتماعي أو العلمي، إلا أن إيمان المخرجين المسرحيين بدور المسرحية في بناء الوعي للفرد، وإحياء الذاكرة الجماعية جعل من قصة حيزية البدوية، قصة حية، بشخوصها بأحداثها من خلال نقلها من قالبها القصصي ،إلى القالب الدرامي المسرحي وإعطائها دلالة تاريخية وثقافية ورمزية، من خلال عرض الأوبرات ولم يتجسد ذلك على خشبة المسرح من خلال سيناريو محكم، ومنه يعرف « السيناريو المسرحي أنه هيكل المسرحية يقوم برسم خطوطها الأساسية ، وبعبارة أخرى إنه ملخص لها وليس معنى هذا أنه نبذة مختصرة عن المسرحية، وإنما هو تلخيص واف لها، لابد منه، حتى تتكون لدى الكاتب فكرة واضحة عنها ،وعن مشاهداتها وعن العلاقة التي تربط الشخصيات، ويقوم السيناريو المسرحي على الحركة، ويوضح في ذلك نوع المسرحية سواء كانت تراجيديا أم كوميديا». [1]

وكل هذا يبرز بعد أن يحدد الكاتب قائمة بالشخصيات وملامحها، ويحدد عدد الفصول والمناظر، ويعطي وصفا لها، ثم يصف كل أحداث المسرحية ما يعني أن السيناريو المسرحي، أعاد إحياء القصة الشعبية "حيزية" لبث الحركة في مختلف حيثياتها وأجزائها وعرضها للمشاهد كقصة حقيقة، أعادها التمثيل المسرحي للوجود.

[1] حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تربية الطفل، مرجع سابق، ص 32-33.

المطلب الثاني: الشخصيات

1. الشخصيات في فيلم حيزية:

يطل عينا فيلم "حيزية" شخصيتين رئيسيتان هما السعيد وحيزية، فالمخرج سلط الضوء عليهما ليختزل شخوص فيلمه، ما يمنحه تركيزا في تناول موضوعه، وبلورت دلالته، بعيدا عن الحوارات الثانوية، هذا وتعد الشخصية أهم العناصر التي يقوم عليها أي عمل إبداعي، فالفضاء الفيلمي صورة، مصغرة للواقع بمختلف أبعاده، لا عزلة فيه، ولا حياة فنية درامية للفيلم، ما لم تتفاعل الشخصيات، ومن هذا التفاعل تتولد بنية الفيلم ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث الدرامي، ومن المدلولات الأدبية لمفهوم الشخصية: هي «الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير». [1]

- أما الشخصية في الفيلم يعرفها أبو شادي، هي :«وسيلة الكاتب لتحويل الأحداث إلى حركة وفعل، فالشخصيات السينمائية هي بما نقول وما تفعل بما تظهر وما تخفي، بما تلبس وبما تستخدم بما تضطرم داخليا فيها من عواطف وأفكار وأحلام» .[2]

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، د ط، د ب، ص 277.

[2] http://alitihad.info.date19sptemberhure.6:18، الشخصيات السينمائية إلتباس، البنية، والبناء.

– الشخصية الرئيسية:

وهي الشخصية المحورية التي تكون دورا رئيسيا، في تطور الأحداث ويمكن تجسيدها فنيا ،من خلال العديد من التقنيات (التكبير، التضخم، المبالغة...)، بغية توجيه عين المتلقي أو المشاهد ،نحو بؤرة جذب محددة تقع بها تلك الشخصية. [1]

ـ **حيزية:** هي الشخصية الرئيسية التي يتمحور عليها الفيلم، حيث تعد مصدر الأحداث، فهي أكثر حضورا منذ بداية الفيلم حتى نهايته، حيزية هي صورة الحب العذري التي تكسر، وتكفر بعادات قبيلتها وترفض الزواج من شخص ذو سلطة ومال وجاه، وتنتصر لذاتها وعواطفها، وتختار الزواج ممن خفق له قلبها حبا، إلا أن مرضها خطفها قبل أن تكتمل فرحتهما، وتقوم هذه الشخصية على ثلاث أبعاد، وهي كالتالي:

البعد الجسماني: هو أول الأبعاد ويتمثل، في الشكل الظاهري للشخصية ،أو التركيب (الظاهري) المادي لملامح، وجسد المرأة وهو الذي يحدد الكثير، من التصرفات والسلوك الإنساني. [2]

هذا وتبرز مكامن هذا البعد في بطلة الفيلم "حيزية"، هي الفتاة الشابة الجميلة في عمر الزهور، جميلة المظهر والقوام، أغرم بها معظم شباب القرية لشدة جمالها، ويتجلى هذا البعد بوضوح في وصف سعيد لحيزية قائلا في المشهد 9:13:

حيزية يا قرة العين وقلبي منك عليل

يا غزالة الصحراء لسلبتني بذيك النظرة

[1] ينظر: هبة عبد المحسن، تطور أساليب السرد في الفنون البصرية، جمعية أمسيتا، مصر، (التربية عن طريق الفن)، المثمرة .مديرية الشؤون الاجتماعية بالجيزة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 2018، ص 6.

[2] حيدر عبد الغني حيوري، توظيف الإضاءة في التعبير عن إزدواجية الشخصية السيميائية، مجلة الأكاديمي، العدد 89، السنة 2018، ص 171.

عيونك سحارة شفارك للقلب نحارة

كما لا يختلف سي إبراهيم عن سعيد في وصف جمال حيزية، حيث يقول في حقها:

قمر ليل حيزية

الشمس الأصيل

ولهذا البعد دورا مهما في إعطاء وتقريب صورة البطل لذهن المشاهد، كونها بؤرة الحدث الدرامي الذي ساهم في تكوين البنية الدلالية والفنية للفيلم.

البعد النفسي: هو أهم الأبعاد الشخصية السينمائية، وسبب ذلك أن مبعث جميع الأفعال والآراء والأفكار، مرده إلى البعد النفسي على الرغم من عدم تمثل هذا البعد بشكل مباشر إلا أننا يمكن الاستدلال عليه من خلال الأفعال التي تقوم بها الشخصية. [1]

نلاحظ من خلال فيلم حيزية أن المخرج ،حاول أن يرصد لنا الحالة النفسية للبطلة حيزية ،في مختلف أو في معظم تقلباتها النفسية المتأرجحة بين الحب والخوف، والأصل، والحزن، والألم، والفراق، والفرح، ويبرز ذلك بوضوح من خلال المشهد الفيلمي في المشهد 20:58، حيث سلط المخرج الضوء على كآبة حيزية وهي بخيمتها تنصت لرد أبيها ،عندما خطبها سي إبراهيم قائلا: كلاكم زين وأنا لكم معين، حينها سقطت دمعتها المثخنة بكل تعابير الألم.

وما نلاحظه في الفيلم أن الصمت غلب على مختلف حالاته، فكانت تعابير وجهها هي الموحية بحالتها

وبطبيعة الحال فهذه الأوصاف الداخلية ،متماشية ومنسجمة مع المسار النفسي لهذه الشخصية في الفيلم.

[1] المرجع السابق، ص 172.

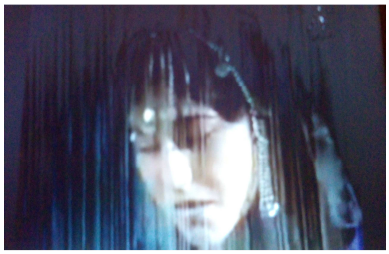
البعد الاجتماعي: يرتبط هذا البعد بالعلاقات التي تجمع الشخصية السينمائية بمجتمعها، وكذلك المعلومات، التي ترتبط بذات الشخصية نفسها، مثل الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية نوعية العمل، التحصيل العلمي، المسكن، والأماكن التي ترتادها.

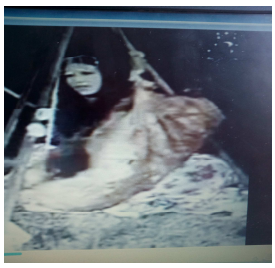
ويبرز لنا هذا البعد في الفيلم من خلال، عدم خروج المخرج عن النص المقتبس وتصوير حيزية، بالفتاة الشابة، القاطنة بالمنطقة الصحراوية ،ابنة أشرف عائلة في البادية، التي توجد فيها أغلب مظاهر العيش البسيط ومشاركة المرأة في الحياة الاقتصادية.

وقرب لنا المخرج صورة البطلة الفيلم ،من خلال هذه الأعمال التي تقوم بها.

في المشهد 10: رحلتها لجلب الماء من العين. [1]

وهي على هودج الجمل وهي في خيمتها تنسج بشكوة تمخض اللبن، وهي تقيم مراسيم الحناء، وتغيرا عن العادات والتقاليد وأعراف قبيلتها.





وما نلمسه من خلال هذه الأبعاد الثلاثة لشخصية حيزية كبطلة فيلم، فالمخرج جمع بين الواقعية في طرحه في قالبها التراثي الجمالي وبين الروح الدرامية بالصورة والحركة.

[1] المرجع السابق، ص 173.

- سعيد: يعد سعيد شخصية محورية أساسية في الفيلم، بحيث بنى عليه معظم أحداث ومشاهد الفيلم، كونه شخصية مستوحاة من الواقع الصحراوي ،إلا أنه وظف بفنية في العمل الدرامي، ما شكل بؤرة الحدث الدرامي، حيث تتجلى شخصيته في ثلاث أبعاد:
- **البعد الجسمي**: من خلال مشاهدتنا للفيلم لاحظنا أن سعيد هو شاب ذو نية متوسطة، أسود الشعر، ذو شوارب، من طبقة فقيرة، مات والده فتكفل عمه به منذ الصغر، فضلا عن طيبته وصبره، وربطة جأشه، وهذه الصورة توضح لنا البعد الفيزيولوجي للسعيد.

فهذه مجرد صفات ورقية حاول المخرج أن يحيي التراث ،باسترجاع هذه الشخصية الواقعية التاريخية العاطفية، وتقريبها للمشاهد والسماح له ،بالتعرف عن قرب عن هذا العاشق الصحراوي.

- **البعد الاجتماعي**: يكشف لنا هذا البعد عن الحالة الاجتماعية التي يعيشها سعيد، فهو ابن منطقة صحراوية، راعي الغنم، وفلاح توفى والده منذ الصغر وتكفل به عمه.

وهذه الصورة توضح الحالة الاجتماعية لسعيد في الدقيقة 12:26 وهو يتفقد غنمه.

إضافة إلى المشهد الذي يوضح "درسه للحصاد بالبغال".

- **البعد النفسي**: حيث تجسد هذا البعد في الكشف عن خبايا ومشاعر سعيد الفياضة، التي غلب عليها طابع الصمت "اتجاه حيزية" وهذا ما وظفه المخرج في فيلمه، بتجسيد جميع حالات النفسية سعيد، حيث تأرجحت حالته بين الحزن والفرح ،ومن أبرز المواقف التي مرت على سعيد نجد حسرته على حيزية الفيلمي وهو يقول بنظرة متحسرة:
- إبراهيم خطب حيزية عمي أعطاهالو
- وفي رد آخر يقول أنا حيزية متفرطش فيها لوكان نموت نخطفها ليلة عرسها بالرجال والبارود في اللقطة 13:44.

أيضا وهو يمدح حيزية ويتكلم عن جمالها المماثل للشمس من شدة حسنها ،قائلا في حقها في المقطع 30:54.

غابت عليا وخلاتني شريد كان خيالها مليان عينيا

راح قمر راحت الشمس

فبطبيعة الحال فهذه الأبعاد الثلاثة ،تشكل لب العمل الدرامي ،فلا يعقل أن نتج فيلما دون أن نراعي هذه الأبعاد، وإقصاء واحد منهما، كونها تساهم في إعطاء معنى دلالي ما يبث في الفيلم الحيوية والإستمرارية.

- سي إبراهيم: من الشخصيات الثانوية التي شكلت بعدا في حياة البطلة، كونه كان عائقا لحب (سعيد وحيزية).

فسي إبراهيم هو من الشخصيات الخيالية لدى المخرج كونه لم يكن واقعيا بالرجوع إلى القصة، فهو رجل ذو نفوذ ومال وجاه، اعتقد أن صوت المال يعلو على الحب العذري الحقيقي والذي يجمع (بين حيزية وسعيد) وهذه الشخصية برزت في ثلاث أبعاد:

- **البعد الجسمي**: وهي الهيئة الفيزيولوجية للشخص وبرز لدينا من حيث الفيلم أنه شخص ذو بنية قوية، ولباس تقليدي من النوع الرفيع، وذو نظرة حادة، يجمع بن حب السيطرة والتملك، واحتقاره للطبقة الكادحة ، ويبرز هذا البعد في الفيلم من خلال هذه المقاطع: التي توضح لنا الصورة أكثر أولها وهو في حوار مع خادمه وعندما سأله عن قبول حيزية به وهي على علاقة بابن عمها سعيد، فأجاب ساخرا: المال المال في اللقطة إضافة إلى قوله، وهل من حق المرأة باش ترفض 33:24.
- **البعد الاجتماعي**: ينحدر سي إبراهيم من بلدة صحراوية، رجل ذو جاه ومال وخدم وجواري يخدمونه، حيث يبرزه الفيلم في كل مظاهر الترف والغنى ويتجلى ذلك في الفيلم في قوله: "ندفعلك مهرها "ما تريد وإلى نطلب تزيد ندفعلك عشرين قطعة ذهنية، "ودباج من الفضة ""ومحزمة لويز بوعشرين".
- **البعد النفسي**: من خلال الفيلم نشاهد أن سي إبراهيم تراوحت حالته النفسية ،بين الغيرة وبين حب التملك والجرح الإحتقار ،بين اليأس والإستلام لأمر الواقع، وهذا برز من خلال المواقف المتناقضة ،التي أوضحها الفيلم في بعض مقاطعه الفيلمية ،من خلال مقاطع تجريح حيزية لسي إبراهيم حينما قال لها في المشهد 57:03: قمرة ضويني لمكان على قلبي نحيتي الهم والأحزان.
- إلا أنه حيزية جرحته حينما قالت له: أنت طاغي متجبر خمم وفكر حب تهدم وتكسر عليك حرام عليك خمم وفكر، وبالمال والقوة خليت قلبي يتلوى ولّي حبو قلبي وهواه، لُو نموت ما ننساه في المشهدين (58:38، 58:48).
- بهذا تعمق جرح سي إبراهيم وقال لها: هذه الألفاظ خطيرة تولد الحقد والغيرة فردت حيزية قائلة: سلك ذهب ما يركب على قصدير في المشهد 01:01، كما نلمس تسلطه وظلمه لهذا الحب العفيف في قوله وهو في حوار مع خادمه الزاحي، وهل من حق المراة ترفض 33:24.

- فشخصية سي إبراهيم بأبعادها الثلاثة ساهمت في تحديد قصة حيزية وسعيد مع أنه لا وجود لهذه الشخصية الخيالية في القصة، إلا أنها ساهمت في بلورة الحدث الدرامي وزادت من حدة العقدة بمعنى آخر أعطت نفسا جديد في الفيلم كونها شكلت المعظلة التي تواجه الأبطال ما زاد من تعاطف وتأثر المشاهدين مع القصة التي خلدت ولم تفنى.
- **الشخصيات الثانوية:** وهي تساعد على تفاعل الأحداث، فهي تساعد البطل على إظهار شخصيته وتوضيح قراراته، وتساعد الجمهور على معرفة الكثير من تفصيلات الصراع وكل شخصية ثانوية تمثل خطا منفصلا، ذا علاقة بالصراع إما إيجابا أو سلبا. [1]
- أحمد بن الباي (والد حيزية): ظهرت شخصية والد حيزية بأنها شخصية صارمة تتبع العادات والتقاليد، تجمع بين الحنية والخوف على ابنته وتغلب طابع الجشع بالإغراءات التي قدمها له سي إبراهيم، من خلال هذه المشاهد الفيلمية سوف نلاحظ أبعاد هذه الشخصية فيما يلي:
- **البعد الجسمي:** مثلت شخصية والد حيزية، عجوز ذو بنية فزيولوجية متوسطة، ذو لباس تقليدي من أبرز أعيان ومشايخ القرية يمتاز بصرامته الشديدة التي تطبعها الليونة والحنية، ويتجلى ذلك بوضوح في المقطع الفيلمي في الدقيقة 22:33، حيث طلب سي إبراهيم يد حيزية من أبيها ورد عليه أبيها.

لكلام كلامكم ...والمهر مهركم ...يا أهل المحسنين وأنا لكم معين

فهذه الردود المباشرة تكشف صفة الجشع، وعلو سلطة المال على صوت الحب.

- **البعد الاجتماعي:** يعد والد حيزية (أحمد بن الباي) من مشايخ القرية ،ذو مكانة وقيمة مرموقة في القبيلة.
- **البعد النفسي:** حاول المخرج رصد للمشاهد الحالة النفسية ،لوالد حيزية التي شهدت تناقضات عديدة تبعا للمواقف التي مرت عليه، لكن بالرغم من تعاطفه بصمت مع حالة ابنته إلا أنه لم يستطع الرجوع عن القرار،

[1] عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مرجع سابق، ص 210.

لأنه سوف يكون محل سخرية، وسط القبيلة، وهذا ما برر قوله في المشهد حينما أخبرته زوجته أن حيزية غير سعيدة بهذا الزواج فقال لها راني مديت كلمتي ومجمش نرجع فيها 23: 24.

- وما يفهم باجتماع هذه الأبعاد في الفيلم الدرامي التراثي ،هو إشارة على أن المجتمع كان مجتمع رجولي لا يتراجع في كلامه، لكن هذا الجانب أضفى لمسة جمالية من خلال تشكيل اللب الدرامي للفيلم، وتحريك الصورة، التي كانت مجرد حكايات إلى شخوص أحيوا الذاكرة.
- **والدة حيزية:** جمعت والدة حيزية صفات الأم الحنون التي تخاف، وتحب ابنتها، وهذا ما كان واضحا من خلال وقوفها بجانب ابنتها وإحساسها بآلامها، وبرزت في ثلاث أبعاد:
- **البعد الفيزيولوجي:** هي امرأة شريفة زوجة أحد أ،عيان البلدة، امرأة صبورة، حنونة، متفهمة لمشاعر ابنتها، خاضعة لسلطة الزوج، مؤيدة لعلاقة ابنتها من سعيد إلا أنها لا تستطيع أن تعطي رأيها.
- البعد الاجتماعي: تنحدر والدة حيزية من منطقة صحراوية بمنطقة الزيبان البسكرية زوجة أحد مشايخ القرية، محافظة على عادات وتقاليد المجتمع، تشارك زوجها في الحياة الاقتصادية.
- **البعد النفسي:** صور لنا الفيلم الحالة النفسية لأم حيزية التي تمازجت بين الحزن والتعاطف في أغلب المشاهد تأثرا بحالة ابنتها، ولعل هذه المشاهد الفيلمية، تبين لنا تجليات مواطن الحزن لديها، حين قالت لزوجها: حيزية ماش فرحانة بهذا الزواج بالحاج في المشهد: 27:30.
- **الشخصية الهامشية:** موحّدات نصية لازمة لتكوين المشهد السردي، دون أن يكون لملامحها الخاصة كشخصيات أية أهمية، حيث لم يطلق عليها المخرج أي أسماء، واضحة تبرز دورهم الفعال في أهمية سرد الأحداث [1]

[1] أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، د ط، الهيئة المصرية، العامة للكتاب، 1997، ص91.

- **الراوي**: هي شخصية ظهرت مع افتتاحية الفيلم، واختفت، لم يكن له دورا بارزا ومهما في مواساته لسعيد وهو على قبر حيزية قائلا:

الصبر الصبر يا سعيد هذا أمر الله، والموت لابد منها

وذلك في المشهد 04:04

- أخت حيزية زاهية: وردت كشخصية لم يخول لها دورا مهما ولم تظهر إلا في لقطات معدودة.
- صديقة حيزية: وردت كشخصية مرافقة لحيزية، طيبة، كانت مخلصة في صداقتها لحيزية ويشاركان كل شيء.
- المجنون: مثل كعنصر إيجابي في الفيلم رغم جنونه، إلا أنه كان ذا مبدأ طبيب، كان مؤيد ومساند لعلاقة الحب بين سعيد وحيزية، وأشد معارض لسي إبراهيم بسبب تسلطه ومحاولة أخذ حيزية بالمال، وأشد معارضا أيضا لجشع أحمد بن الباي.
- عثمان: أخ حيزية، وحافظ للقرآن الكريم بقرية الهامل، لم يكن له دورا في الفيلم غير ذكر اسمه.
- عويشة: عجوز من كبار القرية ظهرت في الفيلم وبالضبط عند معاينة حيزية وإعجابها بها وفقط.
- الزاحي: ظهر في الفيلم كخادم لسي إبراهيم ومرافق له.
- علاء: هو الآخر لشخصية تقمص دور خادم سي إبراهيم.
- الجواري: شخصيات يهتمون بسي إبراهيم.
- المدّاحات: هي مجموعة من النسوة أعطوا البعد الفني الجمالي الغنائي للفيلم، من خلال العديد من الأغنيات التي طبعت الجمالية والحيوية في الفيلم.

2. الشخصيات في أوبيرات حيزية:

لا اكتمال لأي عمل إبداعي مهما كان نوعه، إن غابت فيه الشخصيات التي يقدم من خلالها هذا العمل، إذ تعتبر جزءا مهما وأساسيا في البناء الدرامي، فالشخصية كما يعرفها صاحب معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، هي" النماذج البشرية التي تقوم بتنفيذ الأحداث الدرامية في المسرحية، ويدور على ألسنتها الحوار، الذي يكشف عن طبيعتها وقد تكون هناك شخصيات معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر على المسرح." [1]

إن العمل المسرحي لا يكتسب جماليته وأبعاده الدلالية ،إلا من خلال إبراز الصراع بين الممثلين، وذلك" أن الممثل يعد مرآة تعكس مختلف الصراعات النفسية ،والاجتماعية بحكم ارتباطها بالواقع وتجلياته"[2] ، فمن خلال دراستنا لأوبيرات حيزية نجد أنها اعتمدت في عرضها على شخصيات مستوحاة ،من الحقيقة التاريخية لواقعة اجتماعية، وتجلت هذه الشخصيات في:

- **الشخصيات الرئيسية**

شخصية حيزيه: هي الشخصية المحورية والبطلة في العمل المسرحي ،إذ تدور حولها الأحداث، وهي أساس الصراع فيه، ويمكننا تحديد البعد الفيزيولوجي، لهذه الشخصية من خلال ما لاحظناه وما جاء عنها في المسرحية، فهي تتميز بجمال طبيعي أخّاذ، ومن أجمل نساء البادية سلبت عقول الرجال، وهذا ما تؤكده هذه المقتطعات المسرحية حين يقول لها سعيد: عارف بلي بنت عمي زينة العرش

[1] عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية ومقوماتها وضوابطها الفنية ، مرجع سابق، ص 191.

[2] ميلود بوشاير، عبد الرحيم أصفيدي، ابن الرومي في مدن الصفيح، دط، دب، ص 63.

كما نجد اسم حيزية يبين لنا البيئة والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها "حيزية"، حيث لا تسمى بنات المدينة بمثل هذا الاسم، بالتالي فهي من أسرة عريضة ونسب شريف.

البعد النفسي:

تظهر شخصية حيزية في المسرحية مضطربة من الناحية النفسية المتوترة يتملكها الخوف والحسرة والتعاسة حول حقيقة ما تعانيه، نظرة أبيها للحب ونظرة المجتمع إليهم، وفراقها عن سعيد الذي زاد من حدة ألمها فوجدت نفسها بين السندان والمطرقة، صراع نفسي رهيب بين قلبها، وبين قيمة والدها وتجلى هذا البعد النفسي من خلال هذه المقتطفات المسرحية وهي تغني.

شخصية سعيد: هو الآخر من الشخصيات الأساسية والمحورية ،التي يقوم عليها العمل المسرحي، إذ تدور حوله الأحداث وهو أساس الصراع فيها يمكننا ،تحديد البعد الفيزيولوجي لهذه الشخصية من خلال ما جاء عنها في المسرحية، وما لاحظناه فهو شاب في مقتبل العمر شهم، شجاع ومن فرسان البادية تجتمع فيه جميع الصفات الطيبة والخصال الحميدة ويبرز هذا من خلال هذه المقتطفات حين قالت له حيزية مانبدلكش برجال الصحرا ء تأكيد على شهامته ورجولته.

أما من الناحية الاجتماعية، فهو يتيم الأب، تكفل به عمه، أحمد باي والد حيزية ، الذي ورث عن أبيه مال كثير، وبخصوص الحالة النفسية لسعيد فقد ظهر مضطرب ويعيش أزمة عاطفية تخللتها أعراف اجتماعية تنبد الحب وتعتبره جريمة.

- **الشخصيات الثانوية**

شخصية أحمد بن الباي: يعد من الشخصيات الفعالة المساهمة ،في تفعيل مجريات العمل المسرحي الغنائي فما لاحظناه من خلال الأوبيرات هو أحد أعيان وأشراف البلدة، تجتمع فيه مظاهر القوة والصرامة والسلطة، أما البعد النفسي له فكان هو الآخر مضطرب خائف من العار الذي سيلحق به جراء هذه العلاقة، ويبرز هذا الجانب المتذبذب لأحمد بن الباي في قوله: حينما ثار في وجه ابن أخيه قائلا :

راك جيت يالغلة المرة

يقول سعيد (بنظرة خافتة): عمي !

أحمد بن الباي: ماني عمك ماك ولد خويا تلطخلي في سمعتي.

هذا تجسيد للأثر النفسي الذي تركته هذه العلاقة المحضورة في رأي أحمد بن الباي

شخصية والدة حيزية: هي الأخرى من الشخصيات التي أعطت نفسا آخر وحيوية في العمل المسرحي الأوبراتي، فقد ظهرت والدة حيزية تلك المرأة الشابة الحنونة الطيبة التي يخشى على ابنتها من كل ضرر.

أما تجليات البعد النفسي، فكما كانت موضحة قد عاشت الأمرين على ابنتها والثاني تأثرها بسعيد الذي تبرأ منه زوجها، وحالة ابنتها التي هامت عشقا.

- **الشخصيات العابرة**

شخصية ابن قيطون (شاعر البادية): يعد كعنصر ثانوي في المسرحية ،إذ لم يظهر في المسرحية إلا في دور طفيف، لكنه جسد وجوده من خلال بعد الحكم والإشهار.

إضافة إلى الفئة الموسيقية والراقصين والراقصين والمغنيين على غرار الفنان أجراد وغيرهم، مما أعطى لوحة فنية ممتعة في تدعيم هذه الشخصيات الرئيسية.

3.اللغة و الحوار :

1.3. اللغة والحوار في الفيلم:

استطاعت السينما أن تتجاوز اللغة المكتوبة لتخرج لنا لغة سمعية بصرية مكنتها هذه الخاصية من إيصال الفكرة، والموقف للمتلقي بمختلف أحاسيسه الإنسانية، هذا وتعتبر« اللغة السينمائية مصطلح من المصطلحات المعاصرة نظرا لظهور النقد السينمائي، الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات، ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها شكل من عناصر أيقونية (صورية) متحركة تستغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات، كاللون، والتقطيع، والوسط، والزواية، والرؤية، والعرض والتقديم». [1]

وفي تعريف آخر تعرف « لغة السينما كلغة الأدب، ما هي إلا حقيقة تستخدم لكي تثير عند الأفراد الآخرين استجابات محدودة». [2]

فهذين التعريفان مطابقان لخاصية اللغة التي استعملت في الفيلم الجزائري "حيزية" حيث كانت اللغة في أغلبها عامية "دراجة" مصبوغة بالحكم والأمثال الشعبية، وإقحام الجناس والطباق، والسجع، وهذا ما يسمى "« باللغة الإنفعالية التي تعد عنصر فعالا في الإستخدام الدرامي» [3]، وتعبر عن بلاغة التعبير السينمائي، وذلك عبر لمحات مختارة من علوم البلاغة، وفنونها من بلاغة وبديع وجناس وسجع وتجلى ذلك بوضوح من خلال لقطات ومشاهد الفيلم، وما صدر عن الشخصيات من حوارات كونت الطابع الدرامي اللغوي الذي أضفى الحركية على

---

[1] سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، ص 15.

[2] عز الدين عطية المصري الدرس التلفزيونية، ومقوماتها وضوابطها الفنية، مرجع سابق، ص 306.

[3] المرجع السابق، ص 261.

العمل الدرامي من خلال المشاهد المتمثلة في اللقطات التالية التي أفصحت عن طبيعة اللغة المسجوعة المتمثلة في هذه الكلمات حين قال سي إبراهيم لحيزية أنت قمرة بنورك ضويتي لمكان نورك ضوى بيتي وبحبك قلبي كوويتي.

هذا من حيث طبيعة اللغة السينمائية التي إنضوى عليها كل من الحوار والصورة كون اللغة السينمائية تتداخل فيها العديد من العناصر لتكمل القالب الكلامي، واللغوي، والحواري والصوري.

الحوار: يعتبر الحوار أداة أساسية في العالم السينمائي، فالحوار هو أحد عناصر الصوت ومترجم اللغة ومجسدها، الذي يكون الصورة الفيلمية، بمفهومها الذهني والحسي أما المفهوم السينمائي فيعرف الحوار على أنه الكلام المتبادل بين شخصية أو أكثر، والحديث المتفرد والتعليق، وصوت الضمير، أي نعني به كل ما نسمعه في العمل من كلمات إنسانية واضحة. [1]

من خلال فيلم "حيزية" سوف نتعرف أكثر على الدلالة والنسيج الدرامي التي لعبها الحوار في إبراز البعد الفكري والثقافي لهذا الفيلم السينمائي، فعند دراستنا للفيلم لاحظنا أن الحوار جاء في شكلين:

شكل خارجي (الحوار الخارجي).

شكل داخلي (الحوار الداخلي) المونولوج.

فالحوار الخارجي: بطبيعة الحال هو كل نقاش يكون مشافهة، بين الشخصيات ويتجلى ذلك بوضوح:

سعيد: حوار سعيد والراوي المتجلى في اللقطات الأولى من الفيلم (غابت عليا وخلاتني شريد لي ما عندو طريق.

الراوي: الصبر يا سعيد هاذا قدر الله الموت لابد منها.

حوار سيد إبراهيم وأحمد باي في جلسة خطبة حيزية.

[1] المرجع نفسه ، ص 306.

إبراهيم: يا عاقل الرجال جيتك خاطب بدر الكمال حيزية زين لهلال.

الأب: كلامكم زين يا محسنين وانا ليكم معين.

فالحوار من خلال الفيلم أضفى نوع من النكهة الواقعية بمعنى أن الحوار في الفيلم لم يكن شيئا من الخيال وإنما جسد واقعية القصة الشعبية. [1]

حوار بين حيزية وسي إبراهيم (إبراهيم كلمني بصوتك حزينة على قرابك؟ أهلك وجيرانك؟

حيزية: سلك ذهب ما يركب على قصدير .

حوار حيزية وأمها

الأم: يابنتي هذا الراجل غني .

حيزية: الحق مانخرجش على طاعة أبي بصح ابراهيم مايليقش بيا.

حوار سعيد وحيزية

حيزية: راني حامل ياسعيد

سعيد: حيزية حامل ! حيزية حامل ! نوضي حيزية

[1] شيرمر، موسوعة السينما، ت: أحمد يوسف، ج2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص 134.

فقد جاء هذا الحوار الدرامي مبرزا للصراع الدرامي الذي ساهم في تقريب وتفتيت الموضوع للمشاهد.

الحوار الداخلي: يعرف على أنه: «نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجود الآخر بل هو حوار من جهة واحدة وبوجه من الداخل» [1]، أي أنه حوار مع النفس يعبر عن وجهة نظر متأججة في نفس المؤدي للدور، ويبرز هذا المونولوج في اللقطة التي حيزية وسعيد يترقبان بعضهما وبداخلهما يرددانن كلمات حيزية (قائلة: راني خايفة يا سعيد يدوني عليك)

سعيد: (قائلا: راني خايف عمي يعطيك لبراهيم)

فكما نلاحظ أن الحوار، بنوعيه قد ساهم في دعم السرد السينمائي، ويبرز ذلك في اللقطات الأولى ومواساة الراوي لسعيد، وهو على قبر حيزية، فهذا الموقف يجعلنا نتساءل من هي حيزية؟ أيضا في العرض المسرحي مثلا: [2] الحوار كان غير مبهم حين طلب سعيد من ابن قيطون كتابة قصيدة يرثي بها حيزية، فالكلام هنا مباشر، لا توجد به**ايحائات** في السينما الحوار وحده غير كفيل، بأن يؤدي المعنى المراد منه، بل يجب أن تدخل الصورة كلغة أساسية، كيف لا والسينما تسمى بفن الصورة من خلال فيلم حيزية سوف نتعرف عن الدلالة اللغوية التي لعبتها الصورة.

الصورة :تعتبر الصورة لغة جامدة ولكنها قد تكون أكثر عمقا وتأثيرا فإن الصورة السينمائية تملك مقدرة التأثير أكثر من غيرها من أنظمة الصورة كونها صورة متدفقة تشكل لغة خاصة، ولغة السينما، كما يشاع هي لغة الصورة» [3]، ويتجلى هذا المفهوم بدقة من خلال فيلم حيزية وهي في خيمتها حزينة عن قرار أبيها في تزويجها

[1] آمنة تليجان، البناء الدرامي في مسرحية أم الشهداء لعز الدين جلاوجي، الماستر، جامعة العربي بن المهيدي، أم البواقي، 2015-2016، ص 75.

[2] شيرمر، موسوعة السينما، مرجع سابق، ص 135.

[3] عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية ومقوماتها وضوابطها الفنية، مرجع سابق، ص485.

لسي إبراهيم، فالخرج هنا سلط الضوء عليها وقام بتقريب صورتها التي تظهر عليها كل مظاهر الحزن والأسى فتقريب المخرج لصورتها وغياب صوتها فملامح وجهها تلك تحيلنا عن حالتها.

أيضا حيزية وهي تراقب سعيد بنظرات الأعين تلك بحد ذاتها لغة ويبادلها سعيد النظرات المملوءة بالشوق، والخوف فتلك النظرات هي بطبيعة الحال تحيلنا عن ما يكنه الطرفين لبعضهما البعض من حب.

وكما يقول المثل الصيني "الصورة أفصح عن ألف كلمة"، فالصورة استطاعت أن تعبر في الكثير من مواقف الفيلم عن اللغة التي اختفت وأعدمت في خضم لعنة الأعراف والتقاليد، وذلك يتجلى في صورة أب حيزية الذي أعطى الكلمة لسي إبراهيم بتزويجه حيزية، إلا أنه في قرار نفسه، جلس حزينا، يخمن في التراجع عن قراره فعلى الرغم من أنه لم ينطق ولو بكلمة إلا أن جلوسه المنفرد ووجهه العابس وتقريب المخرج لصورته أفصح عن ألمه، ورغبته في التراجع، وتلك الصورة كانت بمثابة الإحالة اللغوية التي تعطينا الشفرات بمعرفة بما وراء ذلك الصمت.

2.3. اللغة والحوار في أوبيرات :

تختلف اللغة في الفن المسرحي عن باقي الفنون الأدبية، فـ« اللغة في المسرح لا تقتصر على التراكيب اللغوية فقط بل تدخل في نطاقها الحركة من إشارات وانفعالات تظهر على وجه الممثل». [1]

من خلال دراستنا لأوبيرات حيزية نجد أن المخرج وظن الحوار أحسن توظيف، ولم يكن الحوار عنصرا خارجيا فقط، بل كان عاملا أساسيا في تفعيل وتنشيط مجريات المسرحية، فمسرحية حيزية نثرية غنائية جمعت بين

[1] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 281.

الحوار الذاتي والصراع مع الآخر بأسلوب يمازج بين الكلام العادي والغناء والرقص، مستعملين اللهجة العامية في العرض المشحونة بالإيحاءات والرموز التراثية (كالأمثال والحكم).

ووظف أو استدعى بالمعنى الفصيح المخرج شخصية تراثية واقعية ،هي شخصية ابن قيطون ويتجلى هذا الطابع الحواري بين سعيد وابن قيطون:

ابن قيطون: الحديد ياكلو الصديد، والقلب تاكلو لحزان

سعيد: والحزن واش نعمل يا سيدي

ابن قيطون: اللي بكى نهار الجمعة، يرقص نهار الأحد

سعيد: وأنا واش نعمل بروحي؟

ابن قيطون: أبكي وقول إلى حبني ما بنالي قصر وإلي كرهني ما حفرلي قبر.

فالحوار في أوبيرات حيزية كان متداولا بين شخصيات المسرحية الغنائية وكل حوار ينتقل وفي تركيبته أو يقدم وفق لوحته الفنية الغنائية المناسبة، فالحوار الذي دار بين سعيد وابن قيطون كان يقصد من وراءه تخليد حيزية بقصيدة رثائية، واستعراضها لتكون درسًا للعشاق.

وقد تدرج الحوار بحسب الحوار الدرامي ،لينقله من مستوى إلى آخر بناء على إستراتيجية تخدم العمل الأوبرات وتصنع الفرجة والمتعة، ويتجلى ذلك في الحوار الذي دار بين حيزية وسعيد:

حيزية: يا ابن عمي قلبك شمعة تضوي بين ضلوعي ضبا

ما نشكي ما نذرف دمعة متنساك غدوة عينيا

سعيد: يا ابنت عمي يا روحي قلبي معاك وين تروحي

معندي لا بويا لا والي لا من تداوي جروحي

هذا الحوار كان بأسلوب غنائي موسيقي بألحان، إلا أن ينخفض إلى صوت نثري وتقول له حيزية: راني خايفة من المجهول يا ابن عمي.

سعيد: المجهول عند ربي

فهذا المزج النوعي بين الصوت الموسيقي ،واللفظ النثري أعطى لمسة جمالية فنية رمزية ،على حوار العرض المسرحي وما شد انتباه المتفرج ،وبث في نفسيته التشويق مع المتعة الأدبية المترجمة بنصيتها إلى أوبيرات، وجاء في موقف آخر حاد يعكس عمق خوف حيزية والأزمة النفسية ،التي تعيشها في حكم والدها.

حيث تعددت نبرات الصوت مرافقة بالطابع الموسيقي المناسب لها: ويتجلى ذلك في الحوار الذي دار بين حيزية وأمها.

أمها: يا ابنتي إذا دام الحال على حالو واحد منا يموت

يا أنت من عشقك يا أبويك من غمو يا أنا من حزني عليكم.

حيزية: أنا اللي نموت، فهذا الحوار كان بنبرة حزينة بصوت منخفض حزين يطغى عليه الأسى والألم

إلا أن ترتفع وتيرة الصوت بردة فعل أبيها حين يسمعها فيقول علة الفولة من جيبها، في تعبير عن الأدى النفسي الذي ألحقته به.

لتدخل حيزية في حوار داخلي قائلة قلبي في كف وبويا كف، فهذه الحوارات المتتالية قدمت في لوحات غنائية جمالية بأداء جسدي وحركات تعبيرية، وبأعتبة مدعمة لهذا العرض الأوبراتي التمثيلي.

بالإضافة إلى هذا التدرج في الحوار الغنائي نجد أن المخرج لم يتغاضى عن الحوار النثري بحوار سهل وبسيط وباللغة العامية، وهذا ما جاء على لسان صديق سعيد في كلمات "قرب"، "ياسر" "حلالي" على لسان حيزية، وغيرها من الألفاظ العامية، وهذا ما يوضح سيطرة اللغة العامية الشعبية ،القريبة من روح الشعب دون أن ننسى الأمثال والحكم التي جاءت على لسان شخصيات ،أو ممثلي المسرحية على ذكر اللسان "ابن قيطون" "أحمد بن الباي"، مثل: "الي حبك ما بنالك قصر، والي كرهك ما حفرك قبر".

أيضا علة الفولة من حينها، هي بطبيعة الحال أمثال شعبية بسيطة، غير متكلفة جاءت هذه المسرحية بلغة تتلاءم مع الطبيعة البدوية الشعبية، إذ من غير المعقول أن تكلف الشخصيات باللغة العربية الفصحى ويتم التغافل عن الموروث اللغوي الشعبي، وبالتالي فهذه اللغة قادرة على نقل الواقع المعاش ،وما يحتدم داخله من صراعات ومواقف لا يخلو منها أي جزائري، وذلك بتفجير لغة النص وحواراته ذات الطابع الغنائي، وكل ما في الأمر هو الكشف عن مخزون اللغة الجمالي والفكري والفني مع إشتراك المتلقي وتحريك فضوله.

بعد مشاهدتنا لكل من الفيلم السينمائي "حيزية" ،والعرض المسرحي أوبيرت "حيزية" ،لمسنا العديد من الفروقات التي ميزت كل فن عن الآخر.

4.الزمـــــن :

1.4.الزمن في الفيلم السينمائي الجزائري (حيزية أنموذجا):

يشاع أن السينما هي الشيء الوحيد ،الذي ألقى القبض على الزمن ووضعه في صندوق، وهذا ما يمكننا البدء به حديثنا عن الزمن بشكل عام، ومفهومه بشكل خاص، ومن المفاهيم العرفية للزمن هو مجموعة من العناصر المتلاحمة والمنسجمة، ويحركها ويحافظ على استمرارية أحداثها الزمن، الذي يساهم في إنتاج مشهد درامي من خلال تسييج الأحداث ،وقتيا وارتباطه الشديد بنفسية الممثلين، وطبيعة الأحداث.

بغض النظر عن هذه المفاهيم المتعارف عليها للزمن، فما يهمنا هو مفهوم الزمن وتجلياته بالمنظور السينمائي: «فالزمن السينمائي قد كان في بدايته هو الزمن الديكاروني الذي يحاول التقاط الزمن الواقعي للتسلسل الحدثي للقصة، ولكن سرعان ما تخلى عن ذلك عن طريق اللعب من خلال المونتاج المولد للحركية الصورية المشكلة له، خالقا بذلك إيقاعا خاصا به»[1]، ما يعني أن الزمن السينمائي يقوم بضغط أحداث قصة في قالب زمني محدود وفي نفس الصدد.

يعرف الزمن السينمائي بأنه: «الزمن الواقعي الذي ينعكس بصورة جدلية عن الإيقاع». [2]

والفيلم الجزائري للمخرج محمد حازورلي "حيزية" أنموذجا ،،حيا يختزل لنا زمن قصة عاطفية تراثية في ديوان، لتتحول بواسطة شريط فيلمي إلى فيلم درامي لا يتعدى ساعة و55 دقيقة، ولأهمية الزمن في الفيلم سوف نتعرف أكثر من خلال إبراز مستويات وطبيعة الأزمنة التي ساهمت في تشكيل البنية السردية الزمنية للفيلم، حيث انقسم الزمن بناء على ترتيب الصور، وتعاقب الأحداث إلى ثلاثة أنواع:

ـ الزمن الدرامي:

هو ذلك الذي تؤسسه وتبنيه الحبكة الدرامية، والشخصيات والموضوع من خلال ملاح التطور الدرامي للفيلم [3]؛ ما يعني هو الزمن الذي تصنعه المادة الفيلمية بمعطياتها النصية ووفق ما تقتضيه الحتمية الزمنية بالتناسق مع تطورات الفيلم وبالفعل هذا ما لاحظناه في فيلم حيزية، حيث عرض في حدود ساعة و55 دقيقة، رغم أنه قصة شعبية حقيقة حدثت في القرن التاسع عشر، إلا أن الزمن الدرامي لخص واختزل وحذف الكثير منها،

[1] إبراهيم نصر الله، آليات السينما في رواية قنادل ملك الجليل، العدد السابع عشر، 2015، ص 19.

[2] محمد سالم عبد القادر الشريف، جماليات الزمان والمكان في السينما، مجلة سبها العلوم الإنسانية، المجلد السابع، العدد الثاني، 2008، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص4.

بطريقة إبداعية عبر شريط فيلمي سمعي بصري، حيث ليس على المخرج أن يعرض كل التفاصيل القصة بل ينتقي الأبرز ويخرجها في قالب دلالي يقنع بها المشاهد ويحقق إلتفاته.

ـ الزمن العاطفي: [1]

وهو الزمن الذي عني بتجسيد الحالات النفسية ،والإنفعالات عبر لقطات تستغرق مدة زمنية معينة في سياق نفسي، يتجلى في عنصر القلق والتوتر والإحساس بالسعادة والحزن والمأساة وبطبيعة الحال فما لاحظناه في فيلم حيزية سيطرة الزمن العاطفي ،وبروزه في العديد من مشاهد الفيلم التي في أغلبها قصة الفيلم هي ذات مضمون عاطفي بالدرجة الأولى، حيث تباينت المشاعر والعواطف ،وتأرجحت بين الحزن والسعادة ومن أبرز المواقف الدالة على ذلك حزن حيزية على سعيد بعد زواجها من سي إبراهيم، حزن سعيد على حيزية بعد وفاتها، فرحة سعيد بعد طلاق حيزية من سي إبراهيم، فكلما كان الموقف فرحا يشعر المشاهد بانقضائه بسرعة، العكس صحيح فهذه التواترات النفسية ساهمت في تشكيل الزمن العاطفي ،الذي لعب دورا كبيرا في تسييج أحداث الفيلم وإحداث تناسق بينها.

ـ الزمن الطبيعي:

يشير إلى تركيب الفيلم لأحداث بنفس معدلات السرعة ،المقابلة لها في العالم الخارجي، خارج حدود ونطاق الفيلم وعالمه الداخلي [2]، ما يعني وضع الزمن في سياقه الطبيعي دون إدخال عليه تغيرات أو تعديلات أو العودة إلى الماضي أو انقطاع، بحيث يترك المخرج القصة تسيير نحو الأمام وأحداثها مرتبة، وقد جسد الفيلم الجزائري الذي قيد الدراسة "حيزية" الزمن الطبيعي بكل صدق ونزاهة، حيث رتب لأحداث الفيلم وفق الوتيرة النصية السردية للقصة، فجسد الليل والنهار وفق ما يقتضيه العالم الخارجي، فاعتمد على فصل واحد في عرض

[1] بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما، درجة الدكتوراه، جامعة الجيلالي الياس، سيدي بلعباس، ص 35.

[2] محمد سالم الشريف، جماليات الزمان والمكان، مرجع سابق، ص 4.

فيلمه وهو فصل الشتاء فصولهم يخرج عن نطاق فصل الشتاء، وإنما حافظ عليه بكل أبعاده ولباسه وحتى دلالته ما يعني أن الزمن الطبيعي في فيلم حيزية حتى وإن كان نسبيا إلا أنه سار في خطية متتالية من البداية إلى النهاية.

بالإضافة إلى هذه الأزمنة المتداخلة في البنية الفيلمية ،نلاحظ أن المخرج محمد حازورلي، وجد صعوبة في نقل زمن القصة وهذا ما يفسر استعاناته ببعض التقنيات أو ما يعرف بالزمن الصناعي وهو استخدام التقنية الإلكترونية لتغيير الزمن الطبيعي، بحيث يختلف هذا الزمن الصناعي عن الزمن الطبيعي.[1]

ونرى أن المخرج قد وظف تقنية الإسترجاع كأهم تقنية في بناء الحدث في السرد السينمائي، وتشابكه في الزمان ما شكل بنية فيلمية ذات بعد جمالي ولغوي، ومن أبرز المشاهد التي وظّفت تقنية الإسترجاع أو الزمن الإسترجاعي نجد:

اِسترجاع في الدقيقة 23:38 وحيزية داخل خيمتها تسترجع لقاءها مع سعيد وهما يتغزلان ببعضهما البعض.

اِسترجاع في الدقيقة 25:38 حيث عاد بنا الفيلم إلى طفولة سعيد وحيزية ووعود أهلهما بتزويجهما عند الكبر.

اِسترجاع في الدقيقة 28:58 وأيضا في المشهد 40:06 بطبيعة الحال هي اِسترجاعات متكررة لا تختلف في مضمونها عن مثيلاتها حتى وإن اختلف الموقف.

فالفيلم هنا سرد لنا أحداث الفيلم من خلال الإِسترجاع ،وما لاحظناه أن الزمن في هذا الفيلم كان متذبذبا نوعا ما، إلا أن الجدير بالذكر فالزمن حافظ على نفس الوتيرة، بمعنى شهد حقبة زمنية معينة، ولم ينتقل عبر أزمنة مختلفة.

- الإستباق: وهو تأطير لأحداث قبل وقوعها، أو الإخبار الفيلمي وقد وردت هذه التقنية بوضوح في فيلم حيزية ويتجلى ذلك في المشاهد التالية:

[1] عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها القيمية، مرجع سابق، ص 238.

إستباق تمهيدي: يعد الإِستباق التمهيدي بمثابة التوطئة لما سيجري من أحداث. [1]

إستباق يظهر في المشهد 2:26 سعيد على قبر حيزية يرثيها باكيا ومواساة الراوي له، فهذه الإفتتاحية تعتبر توطئة لمجريات الفيلم على الرغم أن هذا الاستباق يقتل عنصر المفاجأة والإنتظار لدى المشاهد إلا أنه ينبأ المشاهد بطغيان الحاضر.

الإستباق في المشهد 9:39 وسعيد يردد بداخله راني خايف يا حيزية إبراهيم يديك عليا.

الإستباق في المشهد 32:26 وتمني سي إبراهيم بأن يكون زواجه بحيزية أعظم زواج في حياته، يعود ويضربوا به المثل في الصحراء والتل.

كتبوا المجنون بعدم زواج حيزية يا إبراهيم في المشهد 36:35 قائلا: والله ما دخلت دارك وإذا دخلت يخرج.

إحساس سعيد بأن حيزية لن تبقى عند إبراهيم وقال لصاحبه: يا ساعد راني حاس حيزية متقعدش عندو في المشهد 52:38.

الإستباق في المشهد المصادف لـ 1:17:11 وقول حيزية لسعيد يا سعيد راني خايفة نفترقوا...، حيزية هنا ما يترجمه إلى تراكم أثار المشاكل والعقبات التي صدفتها ما جعلها تكون حدسًا كان صائبا في النهاية.

كما نلاحظ تقنية الحذف التي تعد أهم عنصر في تسريع السرد السينمائي.

وردت في الفيلم السينمائي "حيزية" وتجسدت في اللحظة التي يطرد فيها سي إبراهيم حيزية من خيمته، فهنا ما شاهدناه إلا إشارة الطرد وكلام ولم يصوب المخرج عدسته عن كيفية رجوع حيزية من منزلها وما صاحبها ، فمباشرة قفز إلى لقطة أو مشهد الصباح والأب يتكلم بتحسر.

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، دط، د ب، ص 88.

وفي الأخير نخلص أن الزمن السينمائي ليس بمعزل عن مكونات الفيلم الأخرى، بل يعتبر أهم عنصر ساهم في نسج الأحداث الدرامية ،وإعطاء الصورة الفيلمية الكاملة باعتباره يحافظ على ديناميكية وسيرورة القصة فإن دوره السردي السينمائي يتمظهر من خلال الصورة وأدواتها الجمالية التي تكشف عن البنية التكميلية للزمن كون جل الأحداث تسير وفق وتيرة زمنية.

أيضا صورة سعيد وهو يعانق الغزالة بعد وفاة حيزية، فالغزالة هنا في هذا المشهد بالذات ويعرف المشهد: "المكان الذي تروى فيه القصة وهو الوحدة المحددة للفعل والمشاهدة". [1]، يعني تحل محل الكلام الذي يعبر عن استباقه وحقدانه لحيزية وقمة الألم النفسي الذي طغى عليه.

بالإضافة إلى تشبيه حيزية بريم الصحراء لشدة حسن جمالها.

وفي الأخير نخلص أن اللغة السينمائية تختلف في طرحها عن اللغة العادية ،التي تتسم بالعشوائية، وعدم الترابط، والإنتقال، من موضوع إلى آخر دون مبررا أحيانا عكس السينما التي تنتظم كلماتها في قوالب لغوية سمعية بصرية موحدة ،تؤدي معنى واحد، وتساهم في البناء التسلسلي للفيلم.

2.4.الزمان في أوبيرات حيزية:

يعدّ الزمن موردا أساسيا في أي عمل درامي، فهو الذي يقوم برصد حركات الأشخاص، انتقالاتهم، تحركاتهم، ردود أفعالهم، أماكنهم، مواقف تصادفهم، فلا شيء يمر علينا إلا وكان له لحظة الزمانية، هذا ويعرف الزمن بأنه: «من العناصر الأساسية للدراما فهو يميزها على غيرها، لأنها تعطي للمشاهد إحساسا، بأنه يشاهد شيئا في الحاضر ويحدث أمامه من خلال نطاق ساعات العرض». [2]

[1] عبد الباسط الجيهاني، الفيلم الروائي المغاربي" الدرامية والجمالية"، ط1، لندن، 2019، ص 79-80.

[2] هبة عبد المحسن ناجي، تطور أساليب السرد في الفنون البصرية، جمعية أمسيا، مصر، 2014، ص 6.

وعند النظر إلى الحيز الزمني لأوبرات حيزية نلاحظ تحكم المخرج في زمن الأوبرات من خلال المواقف المتقاربة، التي حاول فيها المخرج اختزال الزمن في صورة درامية، بضغطه للزمن في ساعة وخمسة عشر دقيقة (01:15) بمعنى أن المخرج قد حاول نقل تلك القصة من زمنها الواقعي إلى زمن درامي، وفق تدرج آلي صناعي للزمن، قائما على توسيع الدلالات النصية، لبناء زمن الفرجة الذي شد به انتباه المتفرج من خلال التصوير في وضح النهار وفي الليل، بعد تنسيق محكم بين مفردات ومقومات العرض، ويتجلى ذلك من خلال تباين عرض أجواء المسرحية بين الليل، ويبرز ذلك من خلال الصورة التوضيحية.

ويمكن تجسيده بصريا في أعمال الفن ،من خلال إبراز الطراز لمختلف الأزياء وتسريحات الشعر، العناصر، والمفردات المعمارية (كأنواع الأعمدة، وأشكال المباني)، وذلك للتعبير عن الذوق السائد والتفضيلات الجمالية في فترة زمنية أو تاريخية محددة. [1] ويتجسد هذا من خلال نوعية اللباس الذي كان يرتدوه ممثلي المسرحية، حيث حافظوا على هيئة اللباس احتراما للخصوصية الزمنية في تلك الفترة، مع طبيعة المكان الذي كان عبارة عن خيم منصبة.

[1] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ت: محمد الزكراوي، ط1، بيروت، 2014، ص 99.

المطلب الثاني: العناصر الإخراجية في المسرح والسنيما

1.المكان أو الفضاء.

1.1.الفضاء أو المكان في فيلم حيزية:

يعتبر الفضاء من أهم العناصر الجوهرية والأساسية ،في الفيلم وهو مجموع الأماكن التي تدور فيها أحداث الفيلم.

«فالفضاء هو العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء بل يمكننا القول: إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسًا. » [1]

بمعنى أن الفضاء هو العالم الواسع الذي يرتبط به الإنسان، منذ وجوده على الأرض وتعلّقه بها، فوجود الإنسان يتحقق بعلاقته بالفضاء فلا وجود للأحداث خارج المكان.

أمّا بالنسبة للفضاء السينمائي فيمكننا القول بأنه المساحات ،التي تكرس لتصوير العمل الفني، وهو من أهم العناصر الأساسية في الفيلم، إذ يساهم في معرفة حدود الصراع الدرامي الموجود في الفيلم، إذ لا يمكن تصوير عمل سينمائي بمعزل عن المكان، ففي فيلم حيزية يتمثل الفضاء العام فيه في بادية صحراوية، إذ يشغل فضاء الخيمة كل فضاءات الرواية كونها تمثل المكان الأساسي الذي تدور فيه أحداث الفيلم؛ وذلك لأن هذا الأخير تم تصويره في صحراء بسكرة، حاملة لدلالات فضائية تصور لنا الحياة الواقعية المعاشة هناك، وقصة الحب العذري التي دارت بين حيزية وابن عمها سعيد.

وقد انقسم هذا الفضاء إلى أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة وأخرى متنقلة:

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء المسرحي" دراسة سيميائية، د ط، دار مشرق مغرب–دمشق، ص 25.

أ.**الأماكن المغلقة**: وتعبر عن الأمكنة المقفولة التي يمكن للإنسان دخولها، وهو المكان الذي تحده الجدران من كل الجهات والسقوف أيضا، مثل الغرفة أو المقهى...، ففيها يتخذ الإنسان حريته في التعامل، فالعلاقة تبدأ بين الإنسان والبيت أي المكان الذي وجد فيه منذ ولادته ،والذي يتمثل في الخيمة بالنسبة لفيلم حيزية الذي نحن بصدد معرفة وتقسيم أماكنه وفضاءاته، فالخيمة هي المكان الوحيد المغلق في الفيلم ذلك أنها شغلت الفضاء الرئيسي في الفيلم، حيث كانت تحمل دلالات نفسية كبيرة وأخرى اجتماعية ؛وهي المكان الوحيد الذي يأوي المرأة في البادية.

– خيمة حيزية وأهلها

وهي إحدى الأماكن التي تحمل ذكريات وأحلام حيزية مع ابن عمها سعيد، فهي عالم حيزية وموطنها الأول الذي تمارس فيه حياتها ووجودها وأحلامها والتي تشعر فيها بالأمان والطمأنينة والسترة دون خوف.

هي خيمة بسيطة، تعيش فيها حيزية مع والديها، فهي الخليفة المكانية التي تتحرك فيها شخصيات الأم، والأب، وحيزية، إذ تحتوي على الأجسام المرئية، مثل بعض الأواني والأدوات والآلات اليدوية البسيطة، مثل: المطحنة، إضافة إلى الأفرشة ومستلزمات الحياة البسيطة، حيث أنها خيمة متوسطة من حيث المساحة مفصلة، بمعند شفاف، وسرير حيزية الذي تقضي معظم وقتها عليه، وهي تتكبد آلامها وأحزانها بإبعادها عن سعيد، وأيضا موطنا لحيزية الذي تشعر داخله بالدفء العائلي والأمان، والراحة والذي يحافظ على سمعتها وشرفها، ويحمل خصوصياتها، ومكان لإخراج أحزانها وآلامها.

وقد ورد ذلك من خلال المشهد الذي يصور لنا حيزية وهي، تبكي حظها عن سعيد في الصورة الموضحة:

-خيمة السيد إبراهيم

هي خيمة متطورة بعض الشيء، عن باقي الخيم في البادية أو البلدة، لسلطة السيد إبراهيم وجاهه، كما أنها ملجأه لأخذ الراحة بعد التعب أو لمناقشة بعض أموره أو لبناء أحلامه مع حيزية، تحتوي على الأفرشة الجميلة والفاخرة، والأواني النحاسية وبعضها من الذهب تسرّ الناضرين، هي خيمة واسعة فيها خدم وجواري، تحتوي على الزرابي الجميلة وعلى سرير السيد إبراهيم المفروش بالحرير والذي يحلم أن تشاركه فيه حيزية بقية حياته، وهذا ما هو موضح في الصورة التالية:

-خيمة سعيد وحيزية

وهي الخيمة التي تحمل دلالات الحب والإحترام والتعايش، هي مكان يمثل الهدف الذي كانت ترجوه حيزية والذي صان شرفها، هي خيمة تكبّدت حنان حيزية وسعيد وشهدت على حبهما الذي تخطى كل الصعاب والعقبات، والمحن من أجل نيل المبتغى وهي جامعة لكل الذكريات الجميلة بينهما، رغم بساطتها وبساطة أشيائها.

ب.الأماكن المفتوحة: وهي الأماكن غير المحدودة مثل الصحراء، البحر...، فهي أماكن تمتاز بأفقها الواسع الذي يعبّر عن الإنفتاح الفكري ،والنفسي فضلا عن الاجتماعي، بالخروج إلى الطبيعة الواسعة التي تتحرك فيها الشخصيات وتتواصل مع بعضها البعض ومراعاتها، إذ يعتبر نقطة اتصال مع العالم.

يعرفه عبد الحميد بورايو «هو الحيز المكاني الذي يحتضن نوعيات مختلفة من البشر وأشكال، متنوعة من الأحداث...». [1] فهي أماكن تعبّر عن الطلاقة والحركة والحرية...والتي تمثلت لنا م خلال فيلم حيزية في:

-**البادية**: وهي تجمع سكاني، تحتوي على مناطق للرعي نظرا لوجود نباتات عشبية بها، وهي بيئة سكنية بسيطة من صنع الإنسان في الأراضي الصحراوية، يعتمد سكانها على الخيل والإبل للتنقل، تتميز بيوتها بالبساطة وهي عبارة عن خيم ترمز إلى الحياة البدوية الأصيلة ومكان للكرم والضيافة، والشعور بالراحة النفسية، إذ تعتبر المكان المفتوح الواسع الذي تجري فيه معظم أحداث الفيلم ووقائعه تحتوي على سوق وخيم وأيضا منابع للماء، مقبرة...

– **السوق**: يمثل محل رزق واسترزاق للسكان، وظاهرة اجتماعية واقتصادية بالدرجة الأولى التي تلبي حاجيات السكان من بيع وشراء ما يجعله في حركة دائمة، فيقتنون حاجياتهم منه، وفي الفيلم كان للمواشي كأكثر شيء، كذلك يتم فيه بيع الألبسة والأفرشة وغيرها من المستلزمات.

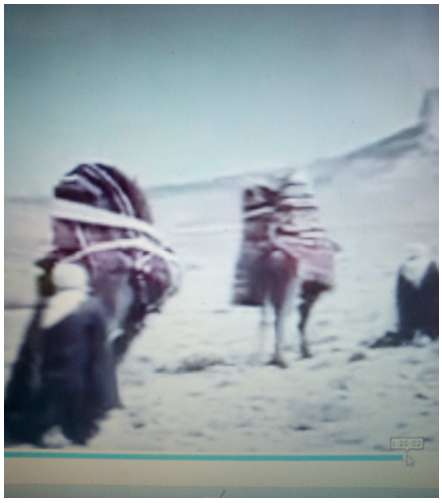
إضافة إلى السوق هناك مكان آخر اجتماعي ،يجتمع فيه السكان بمثابة المقهى، أين يتم تقديم الشاي والتجمع لتبادل أطراف الحديث والسمر.

– **العين (منبع الماء)**: وهي فضاء مفتوح، يمثل نقطة تدفق المياه خارج الأرض وهي؛ المصدر الأساسي للشرب لسكان البادية، حيث يتوجه السكان لإقتناء المياه للشرب، وأيضا لغسل الملابس، وهي عبارة عن بحيرة صغيرة تحتوي على مياه عذبة صالحة للشرب والغسل أيضا.

– **المقبرة**: تمثل عموما المكان الذي يحد وجود الإنسان على قيد الحياة، وهي نهاية كل شخص مهما طال عمره إذ تعبر عن مكان إقامة جبرية لكل ميت، وفي فيلم حيزية تمثلت في قبر حيزية بعد موتها.

[1] عبد الحميد بوارير، منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، دط، د ب، ص 180.

ج–المكان المتنقل: وهو يشكل إطارا لحركة الشخصيات في الفيلم بصفة مستمرة، والذي تمثل في الهودج وهو محمل يوضع على ظهر الحيوانات ،مثل الجمال وهو أشبه بحجرة صغيرة أو مركب استخدم من أجل حمل النساء أثناء السفر مضلّل بالقماش، وتجسد في الفيلم من خلال حمله لحيزية أثناء سفرها.



–الديكور:

يعتبر الديكور من العناصر الأساسية المكملة للمكان ،وإحدى المؤشرات التي تحيل عليه، وهذا التصميم الديكوري لفيلم حيزية جاء مكملا وكاشفا لطبيعة المكان، هذا ويعرف الديكور على أنه: «عبارة عن تركيبات خاصة، قد تصنع من الخشب والقماش، أو البلاستيك أو لوحات كبيرة مرسومة تعطي شكلا لمكان وزمان أي عمل إبداعي، إضافة إلى الفسحة الجمالية التي يضيفها الديكور على العمل المسرحي أو الدرامي». [1]

ما لاحظناه في الفيلم الجزائري "حيزية" بالنسبة لديكور الذي كان من إشراف "محمد روباش"، نجد أن مهندس الديكور والمخرج حاولا أن يصورا الديكور الفيلمي ،بأكثر واقعية كونه يجسد قصة مقتبسة من التراث الجزائري من منطقة بدوية صحراوية ،على الساحة البصرية السمعية، بدون تكلف، أو فخامة، فقد جسد الأشياء على بساطتها وطبيعتها، وهذا ما كشف عنه الفيلم باعتماد أو إخراجه في ديكور تقليدي مستوحا من البيئة

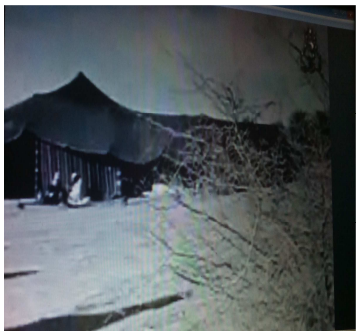
[1] ينظر: أمير إبراهيم القرشي، المناهج والفعل الدرامي، ط1، أميرة للطباعة، 2001، ص 168.

الصحراوية سواء من الناحية الجغرافية أو ما يسمى بالديكور الطبيعي والديكور المغلق، ومن أبرز الديكورات التي جسدها الفيلم وكانت ركحا وفضاءا لمجريات الفيلم، فقد جسد لنا صورة الصحراء والكثبان الرملية إلى واحة النخيل ومجرى الواد ويتجلى ذلك في الصورة التالية:

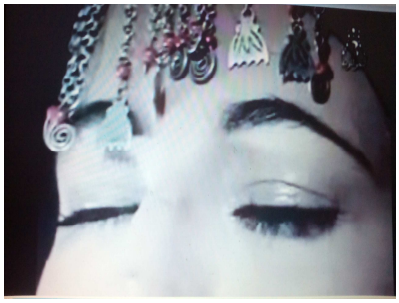
فهذا الديكور الطبيعي كان كفيلا بأن يعبر عن الحالة الدرامية للعمل الفني بكل واقعية، مجسدا بذلك الذوق السائد والتفصيلات الجمالية وكاشفا عن النمط المعيشي، ومستدلا عن طبيعة المكان بتقريبه للمشاهد في تقريبات ايحائية مجسّدا بذلك الفترة أو الحقبة الزمنية التي نشأت فيها القصة.

بالإضافة إلى الديكور الطبيعي وتأثيره الدرامي والفني والجمالي، فقد وظّف المخرج الديكور المغلق،(ونقصد به البنايات أو أشكال المباني والأعمدة وغيرها)، فالديكور المغلق في فيلم حيزية كما شاهدناه مستوحي من الواقع، وحتى وإن كانت تخيلات تقريبية للمخرج، إلا أنه كان ديكور في تشكيلات تلامس الواقع الصحراوي وبرزت في الخيمة التي تعتبر المكان الذي يلجأ إليه سكان البادية، فرغم وظيفة الأمان والدلالة التاريخية التي تحملها إلا أنها أضفت جمالية على العرض الفيلمي من خلال بعدها المادي والتراثي والجمالي، كيف لا؟ وهي جمعت بألوانها المختلفة ومكوناتها الداخلية بين الإبداع الدرامي والأصالة التاريخية، وهذه الصور الحية المقتبسة من الفيلم خير دليلا على ذلك.

فضلا عن هذا الجانب التقليدي للديكور ومحاولة المخرج الحفاظ عليه وعدم النزوع عنه، أو إحداث تغيرات، إلا أنه نلاحظ قفزة من الطابع الصحراوي إلى ديكور آخر يشمل الأسواق، مكان يجتمع فيه أهل البادية، ما يبث في الفيلم الحيوية والتغيير في العمل الدرامي، حيث عمل المخرج كممو له لعدسة عين المشاهد بالتنوع في الديكور، والإنتقال من مكان إلى آخر، إضافة إلى سوق الرعية مرتع المواشي الذي كان ديكوار طبيعيا جدا كشف عن البعد الاجتماعي والنمط المعيشي البسيط المتواضع، فحسب رأي فتركيز المخرج عدسته على هذا الديكور بحد ذاته يعبّر عن شخصية المخرج المتواضعة وافتخاره بتقاليد ونمطية المجتمع الصحراوي، مع الأمانة الفيلمية في نقله هذه التركيبات الحية المقتبسة من قصة حقيقة، وهذه الصورة تبين ذلك:



بالإضافة إلى الديكور الفيلمي فقد كانت الإكسسوارات مكملة له، وبرزت في جميع أطوار الفيلم هناك إكسسوار برز في شكله الجمالي من أدوات الزينة والجمال ويبرز في الصورة التالية:



أيضا الإكسسوارات ذات البعد التقليدي: المطحنة اليدوية، المهراس، البندير، والمزمار، والجرة، البندقية، هذه الأدوات الإكسسوارية، فضلا عن كونها مكملة للديكور الفيليمي إلا أنها أثرت الفيلم جماليا، وأعطت للمشاهد، العديد من الإيحاءات الثقافية والجمالية.

وفي الأخير نخلص إلى أن هذه التركيبات الديكورية المختلفة، الجامعة بين الواقعية وخيال المخرج والتي ساهمت في إحياء الجو العام، والتعبير عن روح النص الشعري وتجسيدها لبعدها المكاني بالديكورات وتركيبات مادية، وبصرية، وفق ما فرضته الحتمية الدرامية والزمانية والمكانية للفيلم.

2.المكان في أوبيرات حيزية:

يعد الفضاء المسرحي ذلك الفضاء الذي يستوعب الخشبة والقاعة، والممثلين والجمهور، الذي يحدد طبيعة العلاقة بينهما، لذلك يمكن القول أن نجاح أي تجربة مسرحية يتوقف في جزء كبير على إعطاء المكان المسرحي القيمة التي يستحقها، وهذا المكان المسرحي لا يتحقق إلا بالتحام الديكور مع الموسيقى والملابس ما يخلق منظرا مسرحيا متكاملا ويعرف المنظر الذي يقام على خشبة المسرح «بأنه مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب والقماش، أو البلاستيك أو من خاصات أخرى لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي على أن تربط إيحاءاته بمضمون النص المسرحي، فالمنظر هو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية»[1]، ما يعني أن المسرح يقوم على ثنائيات متلاحمة منسجمة يلم شملها على خشبة المسرح وتعرف «خشبة المسرح بأنها المنطقة التي يؤدي فوقها الفنانون والمشاركون في العرض المسرحي، وهي غالبا مرتفعة عن مستوى أرضية المكان المقامة فيه». [(2)]

[1] حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تربية الطفل، مرجع سابق، ص36.

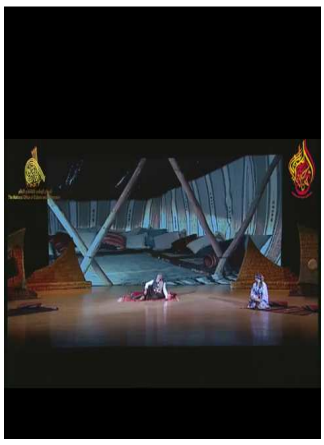
[(2)] www.wata.cc/Forums/showthread.php.date19sptember heure 16:00، عناصر العرض المسرحي.

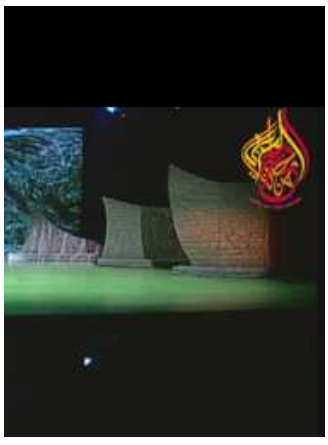
فمن خلال مشاهدتا ودراستا لأوبرات حيزية نلمس قدرة المخرج فوزي بن إبراهيم في التشكيل والبناء الرمزي والخيالي في تكوين المكان المسرحي ،والمزج بين الواقع والخيال ما أكسب النص الدرامي جمالية أثرت في المتلقي.

يحضر المكان في أوبيرات حيزية، على شكل رموز وإيحاءات تراثية ،تدل بصفة عامة عن المكان الحقيقي التخيلي، الذي وقعت فيه القصة الشعبية لكن هذا الحيز المكاني الممسرح ،الذي يسعى إلى ترجمة النص الدرامي إلى عرض مسرحي، ذو أبعاد دلالية، جمالية، ولا يتجسد ذلك إلا على خشبة المسرح، ولكن هذه الخشبة لم تكن خشبة خاوية ولا صماء، وإنما تحمل عليها الديكور الذي يعد الواجهة الأولى التي يتعرف به المتفرج عن المكان والزمان في الأوبرات.

إن تصويب عدستنا البصرية نحو هذا الديكور، نجده يتضمن العديد، من التشكيلات والرموز الدلالية، التاريخية، التراثية، مرفوقا بلوحات تشكيلية تتماشى مع الطبيعة الصحراوية، حيث جسد لنا المخرج هذه اللوحات التقريبية التي تساهم في إدخال المتلقي جو الأوبيرات.

دون أن نغفل عن الخيم التي نصبت بآخر الديكور، والحيطان المزخرفة بالطريقة التقليدية، مع الآنية الفخارية، المصنوعة من الطين، وهذا يتجسد في الصورة الموضحة:





فهذا الديكور على خشبة المسرح ،مزج بين حدود الزخرفة الداخلية للمكان إلى عملية كشف دقيقة عن أجواء الحكاية ومجرياتها ،وشخوصها بطبيعة الحال هذا العرض المسرحي الشامل والدرامي لمجريات القصة الشعبية، حيث ضغط سكانها وفق لوحة تقريبية تخيلية ،فكان المخرج أمينا في نقل أحداثيات المكان حرسا منه أن يكون مطابقا لما جاء في القصة الحقيقية.

2.الاضاءة والالوان

1.2.الاضاءة في الفيلم:

تعدّ الإضاءة أهم عنصر في العمل الدرامي السينمائي، فمن غير الممكن الإستغناء عنها، كيف لا؟ وهي التي تفصح عن القيمة الجمالية والإبداعية للفيلم، وتعرف بأنها «عنصر أساسي في شكل الحياة الإنسانية، وكذلك الكشف عن دلالاتها، وملامحها فهي عنصر نوعي رافق الإنسان منذ الأول، فالحياة لا تكتمل إلا بوجود الضوء والأشكال، إلا بواسطة الضوء، حتى صار معادلا للفرح والسعادة في حين كان الظلام معادل للحزن والألم» [1].

وهذا يعني أن الإضاءة بوظيفتها التقنية والنفسية والجمالية ،عنصر أساسي لا يتجزأ عن باقي العناصر الأساسية، والحديث عن الإضاءة ، لم يكن منطلقا من فراغ وإنما ما شدّ انتباهنا هو الدور الذي لعبته الإضاءة في الفيلم السينمائي الجزائري "حيزية" حيث كانت الإضاءة في الفيلم بمثابة المرافق والمسير للأحداث ما أضفى على العمل الدرامي حركية وحيوية، حيث تنوعت تشكيلتها واختلافها من خلال إدارة الإضاءة السينمائية لتتضح معالمها من خلال هذه الأنواع:

- **الإضاءة الأمامية: lumiere frontale**: يجعل هذا النوع كل شيء نراه أكثر جاذبية مما هو في الحقيقة، لتولد الإضاءة الأمامية للوجه مظهر الشبابية، وهذا ما تجلى في صورة حيزية، مشهد 09:54.

[1] حيدر عبد الغنبي، توظيف الإضاءة في التعبير عن إزدواجية الشخصية السنيمائية، مجلة الأكاديمي، العدد 89، 2018، ص168.

- **الإضاءة الجانبية: lunier la terale**: تختص هذه الإضاءة في تبيان ملامح الشخصية الشريرة بضيء المصباح الجانبي ضلالا حادا جدا على وجه الشخصية، وبرزت في صورة سي إبراهيم في المشهد 22:25.

- **إضاءة الخلفية: le contre jour**: ويأتي هذا النوع من خلف الموضوع الذي تم تصويره من الأعلى أو الجانب أو الأسفل، كما يبرز مختلف التفاصيل الدقيقة والإنسانية في الخلف[1]، وتمثل في مشهد سعيد 0: 48.

فهذه التشكيلات الضوئية المختلفة وتباينها، استمدت من المصادر طبيعية كالشمس وضوء القمر والإنارة الإصطناعية (الفوانيس) مع هيمنة الظلام على أغلب مشاهد الفيلم، حيث كانت الإضاءة واضحة، كلما كان الحدث قويا والموقف صعبا، في حين تميل إلى الخفوت لتدل على الحسرة والحزن، وهنا يحضر تعريف بير لسيرون: «إن الأضواء والظلال لا تؤثر فقط على المواضيع بل يؤثر كل منهما على الآخر أيضا، بشكل يكمل المؤثر

[1] بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما، مرجع سابق، ص339.

الجمالي أو يتباين معه أو بلطفه» [1]، ما يعني أن الإضاءة باختلاف موقعها تفرز لنا تأثيرات جمالية مهما كان نوعها، وهذا ما لاحظناه في فيلم حيزية، حيث لعبت الإضاءة دورا في نقل الأحاسيس الداخلية من خلجات النفس والاصطدام بواقع صحراوي محافظ، متناقض لا يعترف بالحب، وهذا ما كانت تتخبط فيه حيزية، حيث يسلط عليها الضوء ليبين لنا حالتها التي تباينت بين الفرح والحزن، والأمر نفسه بالنسبة لسعيد الذي قدم في معظم مشاهد الفيلم وسط الظلام تعبيرا وتماشيا مع الحالة النفسية الصعبة التي عاشها سعيد بالأخص عند وفاة حيزية، بالإشارة إلى تصويب عدسة المخرج نحو سعيد وهو في الصحراء، حيث كانت الإضاءة تنقص تدريجيا، إلا أن اختفى سعيد، فهذا التدرج الضوئي، ما هو إلا تعبيرا عن علاقة، حيث كانت تملك بصاص أمل، إلا أن سمعة هذا الحب تلاشت وسط القيم والأعراف.

وفي الأخير نخلص أن الإضاءة قد لعبت دورا أساسيا في الكشف عن مجريات الفيلم، ورصد أبعاده وتحركات ممثليه، والكشف عن الديكور والمكان بكل وضوح، فساهمت في التعبير عن لون القصة بطبيعتها التراجيديا، وزادت من تعميق الحدث الدرامي وخلق تأثيرات جمالية ونفسية في نفسية المشاهد.

- **الألوان:**

يعدّ اللون أحد أقوى العوامل المؤثرة ،في صناعة الفيلم السينمائي وأهم مظاهر الفيلم الخارجية، إذ يساهم في إحداث تأثير على المشاهد ،وخلق الجو النفسي الخاص بالموقف الدرامي ،ويعرف اللون بأنه: «لغة غير لسانية لكنها تماثل الأنساق اللسانية، وهو أحد المعايير التي تحكم من خلالها على الأشياء أنه أحد محددات التمييز بين الأعمال الفنية البصرية، واللون مفهوم فيزيائي وسيكولوجي». [2]بمعنى أن للون دلالة فكرية وثقافية نستطيع من خلاله الكشف عن العديد من الأشياء التي تكون مبهمة لدى المشاهد، لكنه يضفي نوعا من الكشف غير

[1]المرجع السابق، ص 339.

[2] رضوان بلخيري، قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السيميائي بين تجليات الظاهر، والتحليل الضمني، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الثامن، 2017، ص 89.

مباشر من خلال إيحاءاته الفيزيائية والسيكولوجية، ولعلّ فيلم "حيزية" للمخرج الجزائري محمد حازورلي يكشف لنا عن أبعاد هذه التقنية البصرية فمن خلال الفيلم أو بمشاهدتنا له لاحظنا أن المخرج اعتمد على ألوان باهتة في جميع أطوار الفيلم بمعنى اللون المخيم على مجريات الفيلم، لكن عندما تغوص أعيننا أكثر نلاحظ أنه هناك تمازج في الألوان واختلاف فيها فكل شخصية ارتدت اللون الذي يناسبها ،والذي تمازج بين اللون الأبيض والأسود وبين الأحمر والبرتقالي، وبين البني والأزرق كل هذه الألوان اختصت بطابع اللباس الذي كان له دلالته ورمزيته في جلب انتباه المشاهد من خلال تنسيقها وترتيبها، دون أن نغفل عن ألوان الديكور الفيلمي ،الممثل في الخيمة التي مزجت بين الألوان الحارة والباردة التي تعبر عن الأصالة والإبداع، وبطبيعة الحال فكان اللون هو ذلك التأثير الفيزيولوجي النفسي، وهذه الصور الفيلمية لألوان اللباس والديكور توضح ذلك:

وفي الأخير نخلص أن المخرج ،أخرج الفيلم وفق ما تقتضيه الحتمية الفيلمية فلم يخترق الطابع اللوني المعروف والمتعارف عليه في المجتمع الجزائري، ولم يضع المشاهد في لحظة انبهار الألوان بل كان بسيط واقعيا في تقديمه لهذا العنصر الذي حمل العديد من الإيحاءات والدلالات الفكرية والثقافية والجمالية.

2.2.الإضاءة في أوبيرات حيزية:

إن المتتبع لعرض مسرحية "حيزية" الغنائية ،يلاحظ غلبة اللون الأبيض والأسود على المنظر العام للعرض المسرحي، ومنه فالمخرج اعتمد في إضاءته لخشبة المسرح على الإضاءة الإصطناعية ،لا الطبيعية خاصة منطقة التمثيل أي تصويبها نحو خشبة المسرح مباشرة، باستخدام أجهزة إنارة خاصة بالمسرح، من أجل إعطاء أو خلق جو مناسب للعرض المسرحي، وموافقا لموضوع المسرحية ونوعها طبعا.

«فقد استخدم المسرح الإضاءة منذ عهد الإغريق والرومان، وقد تقدم هذا الإستخدام كثيرا، بعدما كان يعتمد على مشاعل الكاز أصبح اليوم يعتمد أجهزة متطورة، فقد أصبح بالإمكان إنارة أجزاء من المسرح من حيث القوة ومن حيث اللون». [1]

فما لاحظناه أن المخرج اعتمد في عرضه على الإضاءة الإصطناعية، والتي تتغير بحسب المواقف مثلا: عند توجه الكاميرا إلى حيزية، تسلط عليها الأضواء، ويتوضح ذلك من خلال الصورة الموضحة:

وهذه التغيرات في الإضاءة والتفنن في تسليط الأضواء وتخفيتها، ساهم في إكساب المسرحية دلالة جمالية وتعبيرية جميلة، عملت على تسيير الجو العام للمسرحية.

3.الموسيقى التصورية ":

1.3. في الفيلم :

بما أن فن السينما هو الفن الذي تجتمع فيه جميع الفنون، وتترك بصمتها المتنوعة على كافة تقنياتها، وما الموسيقى سوى عنصر من عناصر السينما الجمالية ،التي تساهم في صنع الفرجة السينمائية، هذا وتعرف الموسيقى التصويرية«بالموسيقى التي تصاحب المشاهد، أو تكون خلفية للحوارات القائمة، وهي موسيقى مهمة، في خدمة الفيلم، ولذلك على صانع الفيلم أن يهتم بها اهتماما خاصا» [2]، فهذه التقنية السمعية البصرية المصاحبة للعرض

[1] ينظر: حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تربية الطفل، مرجع سابق، ص 36-37.

[2] عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مرجع سابق، ص 225.

الفيلمي ساهمت في خلق إيهام هذا العمل الدرامي مع إضفاء الجمالية، وإمتاع الجمهور وإقحامه في جو المناخ العام للفيلم.

فكما لاحظنا في الفيلم الجزائري "حيزية" ،كان قد وظّف المخرج الموسيقى في الفيلم توظيفا مناسبا، وذلك أن المخرج استعان بالموسيقى للتوضيح ،والكشف عن مكنونات النص الدرامي، حيث صاحبت الموسيقى العرض الفليمي، منذ بداية العرض من خلال مقاطع موسيقية بدوية ،تمتزج بين اللحن التراثي والحس المأساوي (القصبة، الناي) بغض النظر عن البعد الحسي، والجمالي للموسيقى في الفيلم ،فإنها تلعب دورا في الإشارة والتعبير عن التراث الغنائي الجزائري الأصيل، وهذه الموسيقى أو الألحان التراثية الشعبية، جاء مكملة لمشاهد الفيلم المتباينة بن الفرح والحزن ومن بين المشاهد التي توضح هيمنة الطابع الموسيقى.

فيما استعان أيضا المخرج بالموسيقى لتعميق الحدث الدرامي ،بالصوت البشري الذي كان ينشدونه النسوة أثناء حنتها، بأغنية وكلمات تتغزل بحيزية وجمالها مرددة:

يا حيزية مدي يدك وللحناء الحمراء تواتيك

آه آه قمرة ونجوم ضاويك بيك

البلج والصباغة واتاتك

والورد فاتح في خديك

وفي الأخير تخلص أن الموسيقى لم تكن عنصرا جماليا فقط، وإنما غطت عن الحوادث و المواقف التي يغيب فيها الكلام، مترجمة في ذلك الصوت الخفي المبهم في الفيلم ،كما لعب الغناء دورا دراميا باعتباره جزءا من الضروريات التغطية على الأصوات التي يمكن أن تصدر من الشخصيات، إضافة إلى مساهمة الموسيقى في توفير المعلومة إضافية للمتلقي، مع تكثيف في المضمون الدرامي.

2.3. الموسيقى التصويرية في أوبيرات حيزية:

تعتبر الموسيقى التصورية عنصر هام في الإيهام المسرحي بالجو العام، فالموسيقى في العرض المسرحي، ليست محددة بشكل عام صارم، تتوقف على التوظيف الذي يريده المخرج وعلى علاقاتها بالعناصر الجمالية والفنية الأخرى.

والملاحظ للعرض المسرحي الغنائي لحيزية ،يجد أن المخرج مزج بين الحوار النثري والغنائي في شكل أوبرات واقعية، حيث وظّفت الموسيقى وفق ما يقتضيه كل موقف ،ما بين موسيقى تعبيرية وما بين موسيقى تأثرية، فمثلا الموقف الذي يطبع عليه الحزن تكون الموسيقى ذات حس مأساوي ،مثلا عند موت حيزية، وعند مشهد تواعد الحبيبين كانت الموسيقى ذات طابع رومانسي.

فما نلمسه من خلال هيمنة الطابع الموسيقي ،على مجريات العرض المسرحي نجد تنوع في البحور فهناك مقاطع من مع الرمل الذي يكون أكثر ملائمة للغناء والتلحين، والمتقارب الذي برز فيه سعيد المجهول أن يقوم بأخذه إلى حيزية لرؤيتها.

وخلاصة القول إن الجرس الموسيقي الإيقاعي ،لأوبرات حيزية ذو طابع مأساوي تراجيدي، إلا أن هذه الموسيقى المتنوعة ساهمت بوظيفتها التعبيرية ،والتأثيرية الإحالة عن طبيعة المكان الشعبي التراثي وبوظيفتها التعبيرية، لمست مواطن الحزن والأسى وساهمت بذلك في تكثيف العاطفة وموازاتها بالقالب الغنائي المناسب.

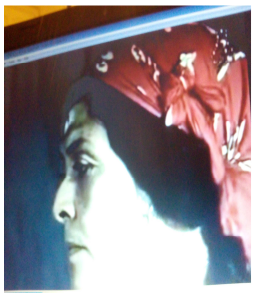
4.اللباس أو الأزياء و الإكسسوار

1.4.الازياءوالاكسسوار في الفيلم

تعتبر الأزياء أو الملابس في الفيلم السينمائي ، عنصرا مهما من العناصر الجمالية الواقعية للفيلم «فالملابس في الدراما تكسو الشخصيات الدرامية؛ وهي تعتبر «جزء من التعبير الجمالي، والدرامي وفي الآن ذاته تصبح جزءا مكملا لشخصية الممثل» [1]، ما يعني أن للملابس مدلول درامي وفكري وثقافي يفصح عن البيئة التي خرج منها الممثل فما لاحظناه في اللباس أو نوعية اللباس، في الفيلم الجزائري "حيزية" فإن العودة إلى التراث كانت السمة الغالبة التي طغت عليه، فالمخرج باعتباره أن التراث يعد جزءا من كيان الأمة الجزائرية ومقوما حاسما لها، فالمخرج "محمد حازورلي" تلمس اللباس التقليدي في إخراجه وتقديمه لشخصيات الفيلم، حيث حاول إعادة تشكيل شخصياته بلباس تقليدي صحراوي بدوي لم يظهر عليه أي تجديد، أو لباس معاصر، بل كان مواكبا لحتمية الظرف الزماني والمكاني للقصة الأصلية، فالملابس في السينما لها دور نوعي وأكثر نموذجية وواقعية، وهذه الصور المقتطفة من الفيلم تبين ذلك وتبين طبيعة اللباس الذي راعى فيه المخرج فصل الشتاء، الذي يتجسد فيه الطابع اللباسي التقليدي بامتياز، فالبرنوس الجزائري، وهو أكثر الأشياء شيوعا وارتباطا بالثقافة الجزائرية، فيعبر عن الأصالة والهوية الوطنية أيضا السروال العربي الواسع (الفضفاض)، والعمامة (الشاش)، بالنسبة للرجال، أما بالنسبة للنساء فقد حافظ المخرج على الطابع التقليدي، الذي لم تختلف فيه لا المرأة الشابة ولا المرأة العجوز .

فركز على الملاية والملحفة الصحراوية، الجبة الواسعة المنستورة، مع محارم تستر المرأة، ولعل هذه الصور كفيلة بأن تعطينا لمحة عن طبيعة اللباس.

[1] المرجع السابق، ص485.



إن عودة المخرج للتراث الشعبي الجزائري، ورغم حتى و إن لم يكن صورة طبق الأصل مع اللباس الحقيقي، إلا أنه حاول إعادة خلقه ومزجه بالإبداع الفني في قالب بصري سمعي، وبطبيعة الحال فاختبار هذه الملابس لم يكن محض الصدفة أو بطريقة عشوائية، بل كان عن قصد كون الملابس تسمح للمشاهد من خلال مدلولتها وخلفياتها، التعرف على شخصية الفيلم وجنسها، وقوميتها، ويستطيع المشاهد أيضا اكتشاف الحقبة التاريخية التي انبثقت منه.

دون الإغفال عن الحلي والإكسسوارات التي تمثلت في أدوات الزينة والجمال، ومن أبرز صور الإكسسوار البارزة في الفيلم نجد:

ونخلص إلى نماذج هذه العناصر أعطى بعدا شعبيا تراثيا للفيلم، وساهم في بلورة العمل الدرامي السينمائي.

2.4.الأزياء والإكسسوار في أوبيرات حيزية:

من خلال العرض المسرحي لأوبيرات حيزية نلاحظ تغيير الأزياء من قبل ممثلة لشخصية البطلة (حيزية) مرتان في العرض، وكانت تلك الأزياء بالألوان الأزرق الفاتح والغامق، الدالة على نقاء الشخصية وصدقها في تعاملها مع من تحب، على عكس الشخصيات الأخرى على الخشبة فاستخدمت الأزياء الأنيقة

التقليدية...بتفصيلات رائعة مثيرة والتي تتماشى مع لحظات الحب في العرض المسرحي، هذه الأزياء كانت تحمل دلالات تتقصّد المستور في ذخيلة البطلة وسلامها الداخلي.

إذ «يعدّ الزيّ أحد العناصر المرتبطة بالشخصية، من حيث أهميته في عملية الإحالة الزمانية إذ هو قد يحقق تأكيد شخصيات تاريخية وأسطورية، بخصائصها المعروفة محققا استجابة أكبر لدى المتلقي، إن هذه الإفادات من الزي حققت لنا إشارات تنمو بشكل متوازن من خلال لون الزي ودلالاته الرمزية، إذ تتم قراءة الشر في الشخصيات بالقدر الذي يغطي به اللون الأسود مساحة الجسد، والأمر كذلك، بالنسبة للشكل فيما إذا كان غطاء الرأس أو غطاء لنصف الجسد أو غطاء للأرجل أو للجسد كله، حيث تتم عملية تدعيم استجابات مفعمة بالمعرفة الحسية، والذهنية التي تدفع بالشخصية المسرحية نحو التكامل، ومن ثم تمثل الأزياء أشكال التأطير التي تتحكم الشكل السينوغرافي الذي يعتبر خلفية سائدة للحدث وحضور للمعنى والدلالة، إذ ترتبط أهمية الأزياء بقدرتها على تعيين الهوية الجنسية والعقيدة والإختلاف الاجتماعي». [1]

ففي العرض المسرحي يجب أن تنسجم جميع العناصر في رؤية شاملة فهذا الإنسجام يولد التظافر، فمعرفة الأزياء بصفة دقيقة ينطلق أولا من معرفة ألوانها، التي تساهم في تعميق الصورة على البعدين المادي والنفسي دون إغفال البعد الفكري، فكل ما يرتديه الممثل له دلالة رمزية وبعد معنوي، لا من أجل الزينة فقط، وإنما تكون رسالة بصرية

أكثر من ذلك المنظر، ودعم لغة العرض من أجل إبطال الفكرة بالشكل المطلوب، فالأزياء تعتبر جزءا حيا من شخصية الممثل على خشبة المسرح منذ ارتدائها، كما أن للملابس وظيفة جمالية، تسهم في تشكيل الصورة النهائية للعرض، فلكل مسرحية زيها الخاص الذي يتماشى وموضوعها

[1] فلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي الأكاديمي، ع57، 2010، ص 214.

إذن هي ليست مجرد مادة كسائية للجسد تبعث على الجمال والفرح والإرتياح أو الحزن، بل إنها تمتلك لغة بصرية من خلال أشكالها وألوانها وتصمامميها وتأثيراتها.

تعد الملابس والأزياء من الأشياء الضرورية في الحياة اليومية العادية، إذ أنها تلعب دورًا كبيرا في المجال الدراسي وتعتبر جزء من التعبير الجمالي والدرامي، وتعدّ مكملا لشخصية الممثل إلا أن هذه المكملات الحدث

فهذه الأدوات شكلت إضافة جمالية للديكور والأزياء فكلها، مرتبطة مع بعضها البعض إرتباطا وثيقا لا يمكن الفصل بين هذه العناصر لأنها مكملة بعضها البعض، فلكل عنصر دلالته الخاصة، فهذه الأدوات ترمز إلى تعميق الصورة المسرحية وبناء الشكل الفني، خاصة طريقة توزيعها على الخشبة بحسب إستخدامها والإستلزام لها من قبل الممثلون، فدلالاتها تكشف عن الأحداث كما تساعد الممثل على أداء مهمته فالإكسسوارات هي «عمليات الربط المتعددة التي ترافق مختلف الأحداث الجارية على الخشبة أو الصالة لتكوين علامة معينة، تبدأ من ملاحظات المخرج حتى نهاية العرض، كاستخدام الحاسوب، كعلامة معاصرة، أو توظيف الفيلم السينمائي مع أحداث المسرحية».

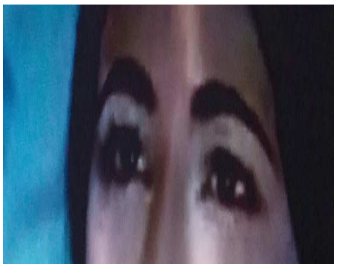
«فالإكسسوارات أو الملحقات المسرحية تشير إلى الأدوات المسرحية أو الخامات التمثيلية التي تنتقل من مجرد الجماد المادي إلى الفعل الحيوي».

وهذه الإكسسوارات تساهم في توضح نوعية المسرحية، وتحديد الشخصيات، الحالة الإجتماعية، وجذب انتباه المتفرج وتشويقه لمتابعة العرض المسرحي.

5.الماكياج:

1.5.الماكياج في الفيلم :

يعتبر فن المكياج فنا قديما ضمن وجوده منذ الأزمنة الغابرة، واستطاع أن يكون لنفسه دورا مهما على الصعيد الجمالي والإبداعي، إلى أن أصبح وسيلة تجميلية تستعين بها الفنون السمعية البصرية لإبراز ملامح الممثل وفق الدور الذي يؤديه سواء من الناحية الجمالية، أو التنكر ويعرف «فن المكياج هو فن الشعور بالشخصية، وكيف ينبغي أن تبدو على الشاشة في إطار ما يراه كاتب السيناريو والمخرج» [1]، والفيلم الجزائري "حيزية" لم يكن بمعزل عن هذا الفن إن صح التعبير، إذ برز لنا ممثلي الفيلم وخاصة النساء بمكياج طبيعي جدا بدون مساحيق أو أصباغ أو ألوان شعر مذهلة، بل حاول المخرج إظهار شخصيته على طبيعتها، وهذا ما شاهدناه بالفعل، فحيزية رغم أنها بطلة الفيلم إلا أنها ظهرت بمكياج خفيف وكحل وفقط وهذه الصورة تبرز ذلك:



إلا أن المكياج كان له دورا آخرا غير إضفاء الجمال في تغبير ملامح وجه حيزية بتصويرها في حالة متعبة، بعد السفر، فالمخرج اعتمد على مكياج يبرز ملامح التعب والمرض على حيزية وهذه الصورة تبرز ذلك:

[1] فارس مهدي القبسي، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، دط، د ب، ص 154.

وبطبيعة الحال، فالماكياج في الفيلم السينمائي قد لعب دورا دراميا، وكان أقرب إلى ماكياج الحياة العادية بكل إتقان وإبداع، حيث استطاع أن يحدد المنزلة والمكانة الاجتماعية لكل ممثل في الفيلم.

2.5.الماكياج في أوبيرات حيزية:

يلعب الماكياج دور مهم في العمل المسرحي، كونه يعمل على خلق شخصية جديدة متناسبة مع طبيعة دورها، إذ أنه فن يغير مظهر الوجه الحقيقي للممثل، أو أي جزء من جسمه غير الوجه، باستخدام مواد ومساحيق تساعد الشخصية على تقمصها للدور المراد تمثيله من خلال التغيرات التي تحدثها تلك الأصباغ...

فمن خلال مشاهدتنا لأوبيرات حيزية نلاحظ أن مسؤول التزيين أو الماكياج قد اعتمد على ألوان فاتحة وأخرى داكنة، كما أنه تفادى استعمال الأصباغ السينمائية التي تبدو كأقنعة على أوجه الممثلين.

مثلا بالنسبة لحيزية لم تكن ملامحها مصطنعة بعض الشيء، لكن لم تكن على وجهها ألوان زاهية أو فاتحة، متماشية مع دورها الذي يكون حزين في أغلب الأحيان، أما الراقصات الأخريات فكانت زينتهن أكثر تفتيحا واستعملن الألوان الزاهية في ذلك وهذا الفرق موضح في الصورة المرفقة:

فالماكياج قد عرف منذ القدم أي منذ الحضارة الفرعونية وهو: «اللمسات التي تضاف إلى قسمات وجه الممثل بواسطة المساحيق، والأصباغ، والألوان، ليصبح مطابقا للشخصية التي سيلعبها، وهي إما للتجميل ليبدو الممثل أمام الكاميرا في أحسن صورة، أو إما للتنكر، أو لتغيير العمر». [1]

ومنه نجد أن الماكياج يستعمل في المسرح كأكثر شيء، لأن الممثل يكون في مواجهة مباشرة مع الجمهور المتلقي ولا يحتاج إلى تقريب الكاميرا أو تبعيدها «فالهدف الأساسي للماكياج هو: التصحيح بالدرجة الأولى لا التجميل فهو يسعى إلى تقديم وجه سينمائي، أو تلفزيوني مسرحي نظيف، يساير الإضاءة ويتكامل مع الشكل واللباس، ويمنح الثقة بالنفس، ويقلل من التجاعيد، وتعب العينين...». [2] أو بصيغة أخرى يعرف الماكياج بأنه: «فن تغيير ملامح الشخصية الأساسية أو تأكيدها لتتماشى مع ضروريات الإنشاء الدرامي أو مع تأثيرات الإضاءة المسرحية». [3]

ويستعمل الماكياج في أغلب الأحيان عندما تكون ملامح الشخصية الحقيقية، مختلفة بعض الشيء عن الملامح التي تتطلبها الشخصية المسرحية، وبهذا يعتمد المخرج على الأصباغ والألوان...لتغير ملامح تلك الشخصية ويجعلها أكثر تناسبا، وتناغما مع الشخصية الممثلة، إضافة إلى إعطاء الوجه نوع من الجمال والوضوح.

---

[1] عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مرجع سابق، ص 521.

[2] المرجع نفسه، ص 525.

[3] فلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي الأكاديمي، مرجع سابق، ص 214.

وبهذا نخلص إلى أن الماكياج له دور مهم وضروري في العمل المسرحي، خاصة فيما يتعلق بعنصر النسوة، وإبراز جمالهن، كما ينصح بعدم المبالغة في استعماله كي لا تبدو الشخصية مضحكة مثلا في مشهد لا يجب أن تكون كذلك بل أن تكون أكثر جدية وقساوة.

6.الإخراج

1.6.الإخراج في الفيلم

يعد الإخراج تقنية ضرورية في العمل الدرامي، إذ يعتبر التقنية الأساسية التي تكشف عن أساسيات العمل السينمائي، وتخرجه في قالبه النهائي بعد التحام العديد من الآليات المادية، وبهذا ويعرف الإخراج: «إن الإخراج هو عملية تجسيد وترجمة كل ما هو مكتوب (نص مسرحي، سيناريو، إخراج) إلى عمل ناطق ينبض بالحياة، وذلك باستعمال الوسائل الضرورية لتسهيل عملية الإخراج فنيا وتقنيا».

وفي مفهوم آخر «هو تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى، إضاءة، أسلوب، الآراء، الحركة، وصياغتها بشكل مشهدي». [1]

لقد أراد المخرج محمد حازورلي تقديم فيلم سينمائي يثير الوتر الحساس للمشاهد وفي الوقت نفسه يفرز قضية اجتماعية حاصرت الآداء الخارجي للممثلين، وهذا راجع للخصوصية النصية التي فرضها النص المقتبس من قصة تراثية، حيث لم يمنح المخرج المساحة التعبيرية للمثلين في تجسيد قصة حيزية بتلقائية، وقيد الممثلين بتجسيد التقنيات الإخراجية، إلا أن هذا لا ينفي رؤية المخرج الخصبة ورؤيته المتفتحة المحفزة للطاقات البشرية.

[1] براهيمي وسيلة، حمر العين خيرة، الإخراج بين المسرح والسينما (أوجه التشابه والتداخل)، مجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، العدد 1م6، 2019، ص 126.

ويمكن اعتبار فيلم حيزية السينمائي إنجازا ملحوظا في تاريخ السينما الجزائرية بالنظر للحقبة الزمنية التي عرض فيها.

هذه الرؤية الإخراجية نتجت عن تظافر وحدات البناء الدرامي للفيلم، المكان، الزمان، الشخصيات، اللباس، الإضاءة، الإكسسوار، الحركة، الحوار، اللغة، الموسيقى التصويرية، المؤثرات الصوتية، فيفضل هذه الوحدات استطاع المخرج أن يخرج لنا الفيلم مكتمل الأسس حتى تصل المفاهيم القضية المطروحة.

فما لاحظناه من خلال فيلم حيزية، أن المخرج كان على درجة كبيرة من الوعي الفكري والاجتماعي في عرضه، رؤيته الإخراجية على الفيلم، فقد حاول إبراز سمات معينة في هذا الفيلم، وهذا يمثل درجة عالية من الوعي الاجتماعية لأنه أدرك أن المجتمع الجزائري بحاجة إلى رؤية قضاياه عن قرب، وهذا ما برز في فيلم حيزية التي لم تكن قصة حب وغرام فقط، وإنما كانت ذات أبعاد اجتماعية وأخلاقية ودينية وسياسية.

إذ يمكن القول أن الرؤية الإخراجية أو الإخراج الفيلمي بالنسبة لفيلم حيزية، الذي كان من إخراج محمد حازورلي قد تمكن من وضع المجتمع الجزائري في غرفة الإعتراف إن صحّ التعبير، بإسقاطه عدسة الكاميرا عن القضية العاطفية التي كانت كغلاف أمامي عن القضايا المتغلغلة في الوسط، فقد كان الكاشف الذي جزأ هذه القضايا رغم أنها كانت بين السطور.

2.6.الإخراج في الأوبيرات:

إن مهمة المخرج « هو ذلك الفنان الذي يقرأ المسرحية بتعمق ويصور أحداثها على مسرح مخيلته، ثم يجسدها على منصة المسرح بواسطة الممثلين»، [1] ومهمته الأولى هي تحويل النص المسرحي المكتوب إلى عمل حي فوق المنصة، فهو الذي يقوم باختيار الوحدات البنائية للعرض المسرحي (الديكور، الإكسسوار، الإضاءة،

[1] حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تربية الطفل، مرجع سابق، ص 51.

الممثلين...)، ويرتب حركة الممثلين بكل إبداعية، وجمالية فنية، من خلال أوبيرات حيزية، لاحظنا أن طريقة المخرج في الإخراج كانت بتظافر العديد من التقنيات التي وظفت حسب اللوحة التي عرضت فيها، وهذا وكان الإخراج في العرض المسرحي الغنائي "حيزية".

ويعرف الإخراج على أنه «فهم النص واستنباط المحتوى المسرحي منه، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح». [1]

وهذا ما لمسناه من خلال دراستنا لأوبيرات حيزية التي كانت عبارة عن قصة، وقصيدة قام المخرج المسرحي بتحويلها إلى عرض مسرحي سمعي بصري، وفق آليات متداخلة متلاحمة مع بعضها البعض على شاكلة كل من (الإضاءة، والديكور، الممثلين.....).

فالمخرج هنا سعى إلى صياغة هذا بشكل مشهدي، بتظافر العناصر المسرحية الغنائية حيث لم تبرز على لقطات وإنما تجلت للجمهور على شكل لوحة جماعية فنية.

فالإخراج في المسرح الغنائي بغض النظر عن الصياغة التقنية، لابد أن نشير إلى ثيمة الموضوع الذي كانت اللب الذي التفت حوله هذه العناصر التقنية التركيبية.

فمضمون المسرحية كان في إخراجه غير مخالف للطرح القصصي نوعا ما، من النص الدرامي يعبر عن قضية اجتماعية متغلغلة في المجتمع الجزائري، حاول المخرج دراستها وإخراجها بالبنية اللغوية والفكرية والطريقة التمثيلية لعلها تحدث صدا في نفسية المتلقي، إلا أن ما يؤخذ على الإخراج المسرحي لأوبيرت حيزية على الرغم من أن القضية هي قضية اجتماعية تعمم في عمق المجتمع الجزائري، إلا أن ما يعاب على هذه المسرحية أنها لم تخرج لنا المسرحية بهيكلها الأساسي ومغزاها ومضمونها الهادف التوجيهي الإرشادي، بقدر ما كانت تسعى لبث شعور

[1] براهيمي وسيلة، حمر العين خيرة، الإخراج بين المسرح والسنيما (أوجه الإختلاف والتشابه)، مرجع سابق، ص126.

المنعة ولفت انتباه الجمهور وشدّ نظرة المتفرج، ولم تبقيه على نفس الرثم بالحس التناقضي في عرضها للموضوع، حين إدراجها للمشهد التراجيدي بموسيقى تلحينية غنائية.

فأغلب المشاهد كانت ذات حس مأساوي تراجيدي، إلا أن المخرج أدرج الموسيقى في مختلف المواقف، وتخلص من كل هذا على الرغم أن الإخراج هو الصورة النهائية لأي عمل إبداعي مهما كان نوعه، ويقوم بتوظيفه لجميع وسائط المسرح، إذ يتجلى نشاط منسق في زمان ومكان الأداء التمثيلي والمشهدي، إلا أن المسرحية الغنائية "لحيزية" كسرت الضوابط المنهجية لأسس المسرح المعتادة رغم أن الأوبرت كان بمثابة المحفزات والمحركات ذات تأثيرات بصرية.

7.الحركة في فيلم حيزية:

إنّ العمل السينمائي فن يتطلب مبادئ وضروريات منتظمة، يجب استغلالها وعدم الإستغناء عنها، وذلك بالنظر لأهميتها في كل عمل وموضعها المناسب، ومن بين هذه المستلزمات والعناصر نجد الحركة، إذ تعتبر هذه الأخيرة «السمة التي تفردت بها السينما عن باقي الفنون، والتي كان لها الدور في إنشاء علاقات تبادلية، فيما بينها والمضامين التي تحكم شكلها وطبيعتها، وتعزز المعنى وتدعمه». [1]

وبهذا فإن الحركة يكون مبدأها موجودا في اللقطة، مما يعطيها الحيوية والفاعلية والقدرة على التحرك والتغيّر من مشهد لآخر، لذلك نجد العمل السينمائي يعتمد كل الإعتماد على الحركة باعتباره فن الصور المتحركة؛ أي غير ساكنة أو ثابتة مثل الصور «فالحركة هي جوهر الإخراج السينمائي، تشكل داخل اللقطة أداة قوية للسرد

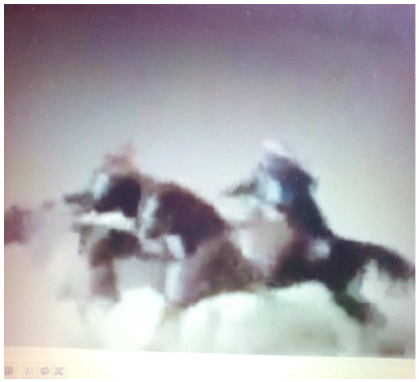
[1] حسين السلمان، الحركة بوصفها إبداعا، إفتراضات الحركة في السنيما، مجلة التآخي، 2013، ص02.

السينمائي، وذلك لسببين: الأول: أنها تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر خلال الحدث، ثانيا: تسمح بالإبقاء على حجم الموضوع المراد تصويره أثناء اللقطة». [1]

ففي فيلم حيزية اتخذت حركة الكاميرا عدة أشكال منها:

ـ **الحركة الرأسية: Tilt Movement**: وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الرأسي مع ثبات محورها الأفقي تستخدم لربط موضوعين مرتبطين ببعضهما البعض، وقد تجسد ذلك من خلال الفيلم في المشاهد التي كانت حيزية تتحدث مع صديقتها عن سعيد وفي نفس الوقت ينتقل المشهد ليصور لنا حديث سعيد مع صديقه عن نفس الموضوع وكأنهم مجتمعون في مكان واحد ويناقشون ذلك الموضوع.

ـ **حركة التتبع: tracking**: وهي حركة تصاحب الشخص المراد تصويره [2]، مثل: المشهد الذي يصور لنا سباق سعيد مع صديقه على الأحصنة، حيث كانت المسافة بعيدة لحد ما والكاميرا مثبتة وتترقب السباق.

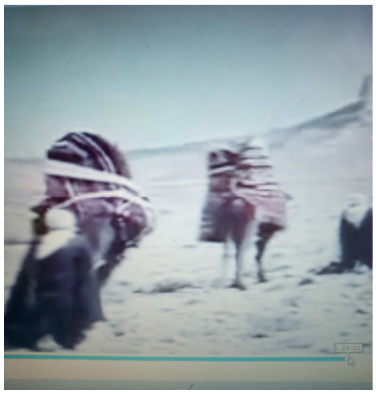


ـ **الحركة المصاحبة: traveling**: وهي نوع من الحركات تقوم بمصاحبة الممثل، أثناء تنقله توضع على المركبات، وهذا ما نلاحظه في المشهد التالي: الذي يصور لنا رحلة حيزية داخل الهودج مع صديقتها فوق ظهر الجمل.

---

[1] المرجع السابق، ص02.

[2] حيدر عبد الغني، توظيف الإضاءة في التعبير عن إزدواجية الشخصية السينمائية، مجلة الأكاديمي، العدد 89، 2018، ص 168.



وبهذا نستنتج أن أغلب الحركات في هذا الفيلم كانت حركات بطيئة، وذلك لغرض جمالي ودرامي، إذ أن الحركات البطيئة تعطي للمشاهد الراحة في تتبع أحداث الفيلم واستعملها المخرج في أكثر المواضع، عندما يصور حيزية وهي حزينة ليعطي للمشاهد صورة واضحة ومقربة تبرز ملامح الحزن والأسى بكل وضوح، محاولا التأثير فيه ووضعه في الصورة.

8. المونتاج في الفيلم السينمائي "حيزية أنموذجا":

يعد المونتاج أهم وسيلة بعد السيناريو المحكم والإخراج الجيد، في الفيلم السينمائي فالمونتاج يعمل عمل القواعد النحوية في ترتيبه للمشاهد، إذ يعتبر كوسيلة تعبيرية يساهم في تشكيل المعنى، وتغييره وتعميقه، من خلال أساليب انتهاجه هذا ويعرف المونتاج على أنه: «فن اختيار المشاهد وطولها الزمني على الشاشة بحيث تتحول إلى

رسالة محددة المعنى» [1]، ما يعني أن المونتاج هو العملية الإنتقائلية التقنية الفنية التي تتم بعد اكتمال الفيلم؛ لتحدد ما يجب أن يعرض وكيف يتم توجيهه للمشاهد.

وفي مفهوم آخر المونتاج: «هو تقنية لجمع مقاطع متناقضة ومتنافرة لتكون في النهاية بنية متناسقة» [2]بمعنى أن المونتاج يجمع تلك الصور الفيلمية المختلفة في طبيعتها، فيقوم المونثير بمزجها وتنسيقها مع بعضها البعض».

وفي موسوعة السنيما شيرمر يعرف المونتاج: «هو مرحلة ما بعد التصوير التي تبدأ بعد انتهاء التصوير السينمائي». [3]

فتعريفنا للمونتاج لم ينطلق من فراغ، ولم يكن ضبط اصطلاحي وفقط، وإنما انطلق من أخذنا للفيلم الجزائري "حيزية" لمحمد حازورلي عينة لدراستنا التحليلية لتقنيات السينما الموظفة، والمونتاج هو أحد العناصر المكملة للبناء الفيلمي كيف برز المونتاج في الفيلم السينمائي "حيزية"؟ ما هو الدور الذي لعبه المونتاج في الهيكل العام للفيلم؟

فمن خلال مشاهدتنا للفيلم الجزائري "حيزية" لاحظا أن المخرج اِعتمد على تقنية المونتاج ببساطتها ولم يدرج الأنواع الصعبة المتعمقة الفهم والتحليل، بل عمد على أدوات الربط الفيلمي، حيث ينتقل حسب طبيعة الأحداث وبواسطة حركات الممثلين وردود أفعالهم، وتجنب الإرتكاز على المؤثرات المونتاج إلا للضرورة الإخراجية معتمدا إلى تقنية الإسترجاع، والإستباق، الحذف، أيضا الظهور التدريجي والإحتفاء التدريجي ومن بين الأنواع المونتاجية التي وجدناها في الفيلم هي:

---

[1] محمد عبد الفتاح طه، طبيعة الدور التعبيري الاتصالي، المونتاج في الأفلام السينمائية، درجة الماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2016، ص 7.

[2] حسن شكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، د ط، مكتبة الملك، الرياض، ص 14.

[3] شيرمر، موسوعة السينما، ت: أحمد يوسف، ط1، ج2، العدد 2427، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2005، ص 305.

- مونتاج انتقال القطع المباشر: «وهو أبسط أنواع الإنتقالات كأن ترى شخصية واحدة من زاوية ثم من خلال القطع المباشر نراها وهي تدخل حجرة الإستقبال من زاوية أخرى» [1] وهذا ما شاهدناه في فيلم حيزية في لقطة دخول أب حيزية أحمد بن الباي من الزاوية الأمامية للخيمة وخروجه من الجانب الآخر فهنا تم القطع بحيث لم يصوب المخرج عدسته لتلك الجزيئات البسيطة التي تحدث داخل الخيمة.
- ومونتاج المسح: و«يستخدم لوصل سلسلة من اللقطات السريعة للدلالة على الحرك»"[2]، وهذه التقنية وظفت في العملية المونتاجية للفيلم، حيث برزت في خروج حيزية بعد أن طردها "إبراهيم"، فالمونتير هنا مسح العديد من الأشياء التي تصادفها، بل انتقل مباشرة إلى لقطة أخرى، فالمونتير هنا مسح العديد من الأشياء التي تصادفها، بل انتقل مباشرة إلى لقطة أخرى، وبالتالي فالمونتاج كان له دورا كبيرا في اختصار قصة حيزية باختياره الأجزاء التي تضيف للفيلم الدرامي الكاملية ، فعلى سبيل المثال لو أردنا عرض القصة بأكملها ستغرق أعواما وأعواما وقرونا بالمونتاج نحذف ونختصر، كل ما هو زائد ونوظف كل ما هو ضروري، فالمونتاج في فيلم حيزية جعل المشاهد هو المتحكم في خلق صور والمشاهد لنفسه، عن طريق ترتيب وتركيب اللقطات «فبفضل المونتاج تأخذ اللقطة أهميتها داخل السياق الفيلمي»، وكما يقول يوري لوتمان: «أن اللقطة تتغلب على عزلتها عن طريق التتالي الزمني، وليس تتابع لقطتين هو مجموعها بل هو اندماجها في وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى». [3]

وفي الأخير نخلص للقول أن المونتاج في الفيلم السينمائي الجزائري "حيزية"، لم يكن بتلك الأنواع المونتاجية الصعبة التحليل أو الفهم بل كان مونتاجا بسيطا إعتمد على التصوير في شكل دفعات تم جمعها وإخراجها للجمهور، فالمونتاج لم يكن ذا بعد تقني شكلي وفقط، وإنما كان له دور إبداعي تعبيري فالتحام تلك اللقطات

---

[1] عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مرجع سابق، ص 549.

[2] المرجع نفسه، ص 549.

[3] المرجع نفسه، ص546.

وانسجامها يولد لنا دلالة ويريد أو يوصل لنا لب الحدث أو المناخ العام، الذي يرتكز عليه الفيلم بصيغة جمالية إبداعية.

المبحث الثالث: مقارنة بين التقنيات السينمائية والمسرحية:

المطلب الأول: العناصر السردية بين المسرح والسينما:

1. الشخصية بين المسرح والسينما:

على الرغم من اتفاق كل من فني السينما والمسرح في العديد من الأصول والقواعد، إلا أنهما يختلفان في طريقة التمثيل وتتمثل هذه الفروقات في:

1- إن ممثل المسرح له جمهوره يشاهده ويتفاعل معه: [1] وهذا ما لاحظناه في أوبيرات حيزية، حيث كان المسرح مفتوح والجمهور يتفاعل معه، ويتجاوب مع مجريات المسرحية، أما في الفيلم السينمائي "حيزية" فلا جمهور إلا ما وراء الشاشة ولا يوجد تفاعل معه، على الرغم أننا شاهدنا العرضين من وراء الشاشة.

2- الشخصية التي يمثلها المسرحي هي شخصية يخلقها المؤلف المسرحي، ويكون لها كيان مستقل ومتكامل، يختلف عن تمثيل الممثل، ونحن في المسرح نجد شخصية المؤلف، وشخصية الممثل، والشخصية الثالثة، هي مزج بين شخصية المؤلف والممثل، وهذه الشخصية المركبة تموت عند نهاية كل عرض، وتولد مع بداية العرض

[1] المرجع السابق، ص 383.

3- الجديد، لكن لا تكون بنفس الطريقة، والشكل السابقين لأن الحالة الجديدة لها تتأثر بحالة الممثل النفسية وأوضاعه الصحية، [1] وهذه الخاصية لاحظناها في أوبيرات حيزية عندما صعد الممثل إلى خشبة المسرح، حيث كان في لقاء مباشر مع الجمهور، فهنا الممثل يجتمع قوه في دوره ويجمع بين توجيهات المؤلف، وبين طاقته التمثيلية.

أما الشخصية في الفيلم السينمائي، فالمخرج هو من خلقها، ولا يكون لها كيان مستقل يمكن أن يؤخذ من نص السيناريو، وإنما السيناريو يعطي بعض الإشارات والتلميحات، حول هذه الشخصية، والشخصية التي يؤديها الممثل هي موجودة في ذهن المخرج وفقط، وهذا لا يعني أن المخرج يقيد حرية الممثل، وإنما يقيده بما هو ضروري ويفيده في عمله، وهي تتكون من خلال توليف المشاهد التي تعرض هذه الشخصية. إضافة إلى أن صوت الشخصيات في المسرحية ضعيف نوعا ما، فإن لم تستعمل الميكروفانت لا يسمع الجمهور ما يقوله الممثلون عكس السينما فيمكنك سماع الصوت بوضوح لأن صوت مسجل وأنت تتحكم فيه، الممثلون في المسرح يأتون بهيئتهم الحقيقية بدون تزييف أو خداع بصري عكس ما جاء في الفيلم أو في العرض السينمائي فإن المشاهد يتعامل مع لوحة مطبوعة يتم بثها على شاشة مختلفة الأبعاد، وهذا ما لاحظناه في كل من أوبرات والفيلم، الشخصية في المسرحية يظهر مرة، ولا مجال لتعبير الممثلين إلا للضرورة القصوى، أما في السينما فيمكن لممثل أو شخصية أن تتغير.

إلا أن هذه الفروقات لا تمنعنا من القول أن التمثيل الذي جاء في كل من العرض المسرحي والسينمائي كان هدفه واحد وغاية واحدة «فالممثل يحتاج إلى أن يحس بالشخصية التي يؤديها، وأن ينبع أداؤه من الداخل، لكي

[1] المرجع السابق، ص 384.

يصور الشخصية وتكون مقنعة للجمهور عندما يؤديها أمامهم، وهذا يتطلب منه الرغبة الداخلية في أداء هذه الشخصية». [1]

2.اللغة والحوار بين المسرح والسينما :

ورد الحوار في أغلب مشاهد المسرحية كأحد أهم وسائل التعبير، بينما في الفيلم السينمائي ما هي إلا واحدة من عديد الوسائل، فالكلام والغناء كان سيد الموقف في جميع مواقف المسرحية لأن الصمت يقصي الروح التفاعل والقيمة الفنية للعرض المسرحي، أما في السينما فالكلمة أحيانا تقضي على عنصر التشويق والإمتاع وتبعث الملل والضجر، من خلال إنتاج الحدث مباشرة، بمعنى أن المناطق الصامتة بين سطور الحوار أكثر عمقا، ومغزى من الحوار نفسه وخير مثال على ذلك في فيلم حيزية تخلى المخرج في بعض المشاهد عن الكلمة كعنصر تعبيري، واستخدام الموسيقى بدلا عنها، فالكلام أو اللفظ في السينما يلعب دورا ثانويا، عكس المسرح الذي يعد فيه الكلام أهم العناصر المكونة والمبلورة لمعظم معطيات العرض المسرحي الأوبراتي، وهذا ما لمسناه في العرض المسرحي الغنائي "حيزية" حين تكلم أحمد بن الباي عن رحلته إلى التل، فالفعل المسرحي هنا عبر عن الحركة وباللغة إذ لا يستطيع المسرح أن يقدم مثلا رحلة الإبل التي جسدها الفيلم على المسرح، فهنا المخرج عبر عن هذا المشهد الدرامي باللغة، أما الفيلم السينمائي فقد كانت الصورة أفصح تعبيرا عن هذا المشهد.

كما أن الحوار في المسرح لا يتم عادة بلغة عادية، فقد برد شعرا أو نثرا شعريا، [2]وهذا ما لمسناه في العرض الأوبراتي لقصة حيزية غلبت الكلام الشعري النثري الملحن في معظم لقطات المسرح، أما في العرض السينمائي "فاللغة كانت أقرب إلى الواقع حتى وإن مالت نوعا ما إلى الشعرية" [3]

---

[1]المرجع السابق، ص 385.

[2]المرجع ، ص 288.

[3]المرجع نفسه، ص 133.

كما نجد أن المسرح يميل إلى الإسهاب في جملة وعباراته، عكس السينما أو العرض الفيلمي الذي كان قصير ومقتضب.

الحوار في العرض المسرحي الغنائي كان يتسم بالوضوح والصوت العالي إلى درجة كافية، وهذا ما شاهدناه من خلال الميكروفات لدى الممثلين، حتى يتسنى للجمهور السماع الجيد، أما في العرض السينمائي الفيلمي فكان الصوت محكم بدليل تحكم المشاهد في وتيرة الصوت.

الحوار في المسرحية يشكل المسرحية بمختلف أبعادها أما في العرض السينمائي نشاهد غياب الحوار في بعض المقاطع وحلول الصورة مكان الكلمة.

الحوار في العرض الفيلمي في جوهره خادع، فالشخصيات على الشاشة لا تتحدث من قلبها، وإنما من نص مكتوب، وهي تهمس بأسرار لكي يستمع لها جمهور عريض، إنها تتكلم لكي تنقل معلومات إلى الخارج وليس لبعضها البعض، وهذا ما شاهدناه في فيلم حيزية الجزائري، فالشخصيات من خلال حواراتها التمثيلية تخادع أو تراوغ المشاهد وتضعه وكأنه حوار مباشر، أما العرض المسرحي لحيزية فقد كان الحوار مباشرا، فالممثل هنا يكون في موقف إثبات الذات ومحاولة إيصال الفكرة للجمهور الحاضر بكل صدق.

لكن هذا الاختلاف لا ينفي تآلف هذين العرضين بسعي كل طرف بتوصيل رسالة وإحياء تاريخ قصة تراثية شعبية، وجعل الحوار البوابة الرئيسية التي يستطيعون من خلالها توصيل رسالة إلى الجماهير والمتفرجين، فقد شكل الحوار في كل من السينما والمسرح الغنائي أداة حية في بلورة الحدث الدرامي، والكشف عن مكنوناتها والشحونات النفسية، فساهم في تعميق الحدث الدرامي، وزيادة حدة الصراع.

3.الزمان بين المسرح والسينما حيزية أنموذجا:

إنّ عنصر الزمن ليس بمعزل عن مكونات العرض المسرحي ولا العرض السينمائي، إذ يعد المورد الفعال في الحفاظ على استمرارية العمل الدرامي، وتسييج أحداثه إلا أن لاحظنا بعض الفروقات في توظيف الزمن في كل من العرض المسرحي (أوبيرات حيزية) والفيلم السينمائي "حيزية" وتتمثل في:

- الزمن حسب ما جاء في الفيلم كان مقترنا بتقنيات زمنية تمثلت في الإسترجاع والإستباق و الحذف، في تطويل اللقطة وتقصيرها، وهذا بالفعل ما شاهدناه.
- في فيلم حيزية حيث ضغط الزمن في مدة زمنية محدودة الطول، أما في العرض المسرحي فالزمن كان طبيعيا متدفقا، لم يشهد لاقتطاع ولا فصلا وهذا ما شاهدناه في المسرحية الغنائية.
- أيضا الزمن في السينما كان زمن واقعي وفق ما يريد المخرج وعرضه للمشاهد في لقطات فيلمية تركيبية، حيث أن العرض الفيلمي "لحيزية" قدم في لوحة زمنية تنقسم إلى مناظر إلى ديكورات إلى لباس، فالمخرج هنا انتقل بنا من مشهد إلى آخر باللجوء إلى تقنيات زمنية معينة.
- أما في العرض المسرحي فالمخرج لا يملك هذه الأدوات أو التقنيات، فعند النهاية يستدل الستار كتمويه للمشاهد بانقضاء المدة الزمنية المحددة.
- فالفن السينمائي يتمتع بإمكانيات غير محدودة لإعادة إنتاج لوحات الحياة وشتى ظواهر الواقع المتنوعة، ومكابدات الإنسان الذاتية. [1] وطبعا هذا ما وجدناه في الفيلم السينمائي "حيزية" حيث أعاد لنا ذلك الإختزال الزمني ذلك القصة من جديد وأعطى لها بعدا آخر، عكس الفن المسرحي أو العرض المسرحي الذي امتاز زمنه بالقصور وعدم الإفاء بتجسيم وتجسيد الزمن وفق ما تريد عين المتفرج. كذلك فقد يكون الزمن غير متصل، بمعنى أنه قد يعود إلى الخلف أو إلى الأمام بين أزمنة مختلفة بينما الزمن في المسرح يكون متصل.

[1] هاني أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2008، ص 149.

المطلب الثاني: العناصر الإخراجية بين المسرح والسينيما:

1.المكان بين المسرح والسينما "حيزية أنموذجا":

للمكان أهمية كبيرة ودور أساسي سواء على الصعيد المسرحي أو السينمائي، في تفعيل مجريات الأحداث وتجسيدها، لكن لكل فن له خصوصياته وطريقة تقديمه لهذا العنصر وفق طبيعته وطبعا هذا ما لحظناه في كل من فيلم حيزية السينمائي، ومسرحية الغنائية "حيزية" فكل فن عرض أو أخرج المكان وفق ما يراه وهذه الفروقات الملتقطة تبين ذلك تتمثل في:

- المكان في الفيلم السينمائي حيزية كان مقترنا بحركة الكاميرا وتطلعاتها، حيث في الفيلم صوب المخرج الكاميرا عدستها حول المكان المجسد للفيلم وتبين أو تظهر جل أبعاده أو زواياه وانتقالاته، وهذا ما لاحظناه في الفيلم كان المخرج ينتقل بنا من مكان إلى آخر من الخيمة إلى الصحراء، إلى السوق، فالمكان في الفيلم يمتاز بالتنوع والتعدد عكس ما جاء في المسرح أو المسرحية الغنائية التي كان المكان فيها مقيدا يتجلى في لوحات تقريبية إيحائية متمركزة في بؤرة واحدة وخشبة واحدة، أيضا المكان في الفيلم حسب ما شاهدنا، كان نوعا ما فيه خدع بصرية كونه صور متحركة مصورة، لكنها تدخل المشاهد في جوها وتراوغه بمصداقيتها، أما في المسرح، فالمسرح كان حقيقي بأبعاده المادية الواضحة أمام الجمهور فلم تستعمل فيه لا تقنيات الخداع البشري ولا المونتاج، وإنما جسد بكل واقعية أيضا المكان في السينما في الفيلم كان أوسع وأشمل من المسرحية التي أخرجته في ديكور محدود جدا إن صح القول.

بالإضافة إلى في المسرح يمكننا مشاهدة المكان بالعين المجردة، أما في السينما فإننا نشاهد المكان عبر الكاميرا، وهذا ما لاحظناه من خلال مشاهداتنا لكلا العرضين.

-المكان الفيلمي: غير ثابت حيث ينتقل بنا من مشهد إلى آخر عكس المسرحي الذي تعتبر المشهد كوحدة أساسية، ومكان ثابت يجري عليه الحدث المسرحي بمعنى المكان في الأوبيرات، كان في دائرة مغلقة الممثلون لا يتعدون خشبة المسرح، فالجمهور لايتعدى من مقعده فهذا التمظهر شكل حلقة دائرية بين خشبة المسرح الممثل والجمهور المكان حضر هنا في المسرحية بصيغة ثلاثية، أما المكان في الفيلم فكان ينقل لنا عبر شريط تسجيلي، بالإضافة إن المسرح محدود بمكان معين أو عدد قليل من الأمكنة، لابد من استخدامها بطريقة منطقية طوال المسرحية؛ أي ضرورة تبرير المكان منطقيا مع الأحداث، التي تجري فيه أما السينما من خلال المونتاج يمكن أن تستخدم استخداما غير متصل ولا يجب بالضرورة أن يكون منطقيا في تتابعه، أيضا تعتمد السينما على الفضاء المتقطع، حيث أن لكل لقطة سينمائية قد تنقلنا لمحيط جديد أما الدراما المسرحية تستخدم الفضاء المتصل إذ يعيش المتفرج داخل فضاء المشهد المسرحي على خشبة المسرح. [1]

لكن هذا الاختلاف لا ينفي التشابه الموجود بين الفنيين، «فالمسرح والسينما هما من الفنون المكانية البصرية، والسينما مثلها مثل المسرح فن جمع تركيبي». [2]

فكلا من المكان السينمائي والمسرحي ينقل لنا أحداث ووقائع قصة حيزية، ويكون الصورة المكانية والطبيعة الجغرافية للمشاهد.

2.الإضاءة بين المسرح والسينما حيزية أنموذجا:

لعبت الإضاءة والألوان في المسرحية والفيلم دورا مهما في خلق الجو المسرحي، والسينمائي وشد الجمهور والمشاهد إلا أن هناك ما يبرز نقطة اختلاف بينهما، وفي طبيعة توظيفهما لتقنية الإضاءة والألوان وتتمثل هذه الاختلافات في:

---

[1] المرجع السابق، ص 148-149.

[2] جبار نورة، آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري، درجة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015-2016، ص 182.

تتحدد الإضاءة في العرض المسرحي عن طريق توضيح الجانب العملي، في تشخيص أداء الممثل وإنارة مساحة العرض في فضاء مكاني المتمثل في الديكور،[1] ما يعني أن الإضاءة في العرض المسرحي تكون محدودة المشاهد مصوبة باتجاه واحد وفقط، وتضع الممثل تحت عدستها مباشرة، وهذا ما برز في العرض المسرحي الغنائي "لحيزية"، فالإضاءة في المسرح كانت مرتكزة على الديكور والممثل فقط رغم أنها شهدت حدة في السطوع، والخفوت إلا أنها محتجزة في مكان واحد ما يسمى بالديكور، أما في العرض السينمائي لفيلم "حيزية" فالإضاءة وظفت الخيال باستعمالها كمؤشر رئيسي لتبيان وحدة الزمن للإنتقال من مشهد إلى آخر، [2] وهذا ما لمسناه في مشاهدتنا للفيلم، حيث عملت الإضاءة كوحدة انتقالية كشفت عن معطيات الفيلم وأبعاده فكانت مرافقة لمختلف أحداثه، في الليل و النهار من مكان إلى آخر فكانت هي المسيّر لأحداث الفيلم.

الاستناد إلى خاصية الظلام والضوء في العرض المسرحي والذي يكمن هدفه في تحقيق قوة تعبيرية، إضافة إلى ولوجه في استخدام الإنارة الكاشفة التي تسمح بتوضيح كل جزئيات العرض المسرحي، وبطبيعة الحال فهذا التشكيل جسد على العرض المسرحي الغنائي "لحيزية"، بكل فنية من خلال التمازج الضوئي الذي أعطى قوة تعبيرية إحيائية من خلال عموميات الإضاءة الشاملة جميع عناصر وجزئيات العرض المسرحي.

أما في السينما يكون توظيف الإضاءة مركزا على الجانب العملي والتقني، من خلال التمييز بين الإضاءة الأمامية والجانبية والخلفية والعلوية والمنخفضة، [3] وتتجلى هذه الأبعاد بوضوح في الفيلم السينمائي، حيث مساحة الإضاءة شملت كل الإتجاهات والزوايا، وهذا ما برز في الفيلم السينمائي لحيزية التي تعدت فيه زوايا التصوير، وبالتالي فالإضاءة هنا كانت متعددة لفكرة المخرج رغم هذا الإختلاف الواضح بين الفيلم السينمائي والعرض المسرحي الغنائي في توظيف الإضاءة، حيث تعد الإضاءة من العناصر المشكلة للديكور المسرحي

[1] عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مرجع سابق، ص 463.
[2] المرجع السابق، ص 470.
[3] المرجع نفسه، ص472.

والسينمائي، باعتبار أنهما يزخران بالعناصر الفنية المرئية المتنوعة التي تقوم بأداء وظائفها التعبيرية والواقعية، كما عملت الإضاءة على خلق الجو النفسي العام للمسرحية والفيلم مع إبراز الفيلم الدرامية، وساهمت الإضاءة المركزة في تشكيل الصورة النهائية المعبرة عن العرض المسرحي والفيلم.

3.الموسيقى التصويرية بين المسرح والسينما حيزية أنموذجا:

تعد الموسيقى التصويرية من أهم العناصر التي لا يستطيع كل من الفيلم والمسرح الغنائي الإستغناء عنها، حيث رافقت الموسيقى كل منهما منذ القدم، وذلك لتعدد وظائفها في الأعمال الدرامية، لكن هذا يفصح عن العديد من الفروقات التي يختلف فيها كل فن عن الآخر من بينها:

من خلال ملاحظتنا العرضين، وجدنا أن الموسيقى التصويرية في الفيلم تعددت وظائفها ودلالاتها وإيحاءاتها وارتبطت بكل موقف، وهذا ما لمسناه في الفيلم السينمائي حيزية الذي وظفت فيه الموسيقى كعنصر فعّال ساهم في تكثيف المضمون العاطفي وزيادة حدة الصراع الدرامي، أما في المسرح، فكانت موسيقى ذات بعد غنائي طربي أكثر مما هو دلالي وإيحائي، وهذا ما تجسد في أوبيرات حيزية، حيث هيمنت الموسيقى على جميع أطوار العرض، فتلك الكثافة الموسيقية في العرض المسرحي غطت البعد الدرامي والثيمة الحقيقية لموضوع القصة، فكانت الموسيقى فيها الفرجة والطرب فقط.

الموسيقى في الفيلم حلت محل الكلام حين تعجز الألسنة على التعبير فتعمل عملا وظائفيا، وتكون بديلة للحوار وهي الموسيقى التي تصاحب الحدث الذي يدور في صمت ولا حوار فيه. [1]

أما في العرض المسرحي ومن خلال ما شاهدناه، فلم تكن في الأساس مواطن للصمت وكان الغناء والحوار النثري، هو المحرك الأساسي للمسرح.

[1] عز الدين عطية المصري،الدراما التلفزيونية ومقوماتها الفنية، مرجع سابق، ص 529-530.

كذلك في الفيلم عملت الموسيقى بوظيفة سيكولوجية، ويدرج هذا النوع لتضيف وصفا تصويريا وموضوعيا للاختلافات الشعورية والحالات السيكولوجية المتغيرة، [1] وبالطبع فقد صور لنا الفيلم صورة "سعيد" وهو في قمة التعاسة، حيث رافقت الموسيقى ذلك الحزن نيابة عن الكبت العاطفي الذي بداخله.

أيضا حيزية حيث اقترنت صورتها في المشاهد الفيلمية بمرافقة الموسيقى الحزينة لها.

أما في المسرح فلم تظهر هناك وظيفة سيكولوجية للموسيقى، حتى وإن ظهرت فلم يوفق المخرج ولا الممثل في تجسيد الحالة عن كثب، إنما شوهد ذلك البعد الطربي الغنائي وفقط، كان الجرس الموسيقي الإيقاعي لأوبيرات حيزية، متنوع ما بين ألحان طربية وألحان مأساوية وغلب عليها الطابع الغنائي، إلا أن الفيلم وظّف الموسيقى وفق طبيعة الحدث، فكان التوظيف في محله ولم يخرج عن المألوف.

أيضا الموسيقى في المسرح كانت مباشرة موجهة للجمهور، أما في السينما فالموسيقى التصويرية تخضع للعديد من التقنيات فيعطى مضمون الفيلم إلى مدير الموسيقى ليبحث عن الموسيقى التي تتناسب مع مواقف الفيلم، وتكون مسجلة.

وفي الأخير نخلص إلى أن الموسيقى التصويرية بفروقاتها، بين الفنين قد كشفت عن إبداعهم، عن اختلافهم، عن كيفية توظيفهم للموسيقى، إلا أنهم اشتركوا في هدف واحد، حتى وإن تباينت المواقف فقد كان هدفهم تكثيف المضمون العاطفي وتدعيم الحوار الدرامي.

4.الازياء والاكسسوار بين المسرح والسينما:

وحسب ما شاهدناه في الفيلم السينمائي "حيزية" والأوبيرات "حيزية" فقد لمسنا اختلافات، وفروق جوهرية على الطريقة التي قدم بها كل من أزياء ممثليه هذا وتتمثل هذه الإختلافات فيما يلي:

[1] المرجع السابق، ص 532.

فما لاحظناه في الفيلم أن المخرج انتقى أزياءه بعناية مراعيا في ذلك الفترة الزمنية، والبيئة التي تنتمي إليها الشخصيات أما في المسرح فكانت أزياء وملابس الممثلين، مجرد تكميل أو إضافة لمعطيات القصة الشعبية، حيث لم يراعي هناك ظرف بقدر ما حاول فرض النموذجية في المسرح.

في الفيلم السينمائي حيزية المخرج راعا الحالة النفعية للملابس تماشيا مع حالة الطقس، أما في المسرح فالممثلون أدوا أدوارهم مباشرة بأزياءهم وملابس تعبيرا عن الأصالة بدون مراعاة أي ظرف.

أيضا في الفيلم برزت نوع من التباين والتمايز في اللباس، حيث رعا مصممي اللباس الحالة الاجتماعية للباس وبرز ذلك في لباس السي إبراهيم الرجل الغني وسعيد الفقير بقشابيته البسيطة، عكس المسرح الذي كان كل ممثليه الرجال بنفس الزيّ.

في المسرح الغنائي (حيزية) الممثلون لم تكن لهم الفرصة لتبديل الملابس بين الحين الآخر إلا بطلة الفيلم التي غيرت ملابسها مرة واحدة وفقط، أما في الفيلم فقد إستطاع ممثليه التعبير عن الأزياء بكل حرية وهذا ما شاهدناه في ألوان الملابس السينمائية غلب عليها طابع الداكنة والأسود والأبيض، أما في المسرح فكانت ألوان الأزياء زاهية لا تناسب طبيعة الحدث، لكن هذه الفروقات لا تمنعنا من الحدث عن وجه الشبه بينهما، حيث عملت الملابس والأزياء في العمل المسرحي والسينمائي على إظهار الطراز العصر الوسط الاجتماعي والذوق الشخصي للشخصية وتوافق أذواق المخرجين.

فمن الملاحظ من خلال أوبيرات حيزية أن خشبة المسرح، تحتوي على أدوات بسيطة متماشية مع موضوع المسرحية وأحداثها التاريخية، فهي لا تحتوي على أغراض كثيرة مثل: الفوانيس .

لا يخلو أي عرض درامي من أداة الإكسسوار الذي يعد عنصرا مكملا لشخصية الديكور سواء الفيلمي أو المسرحي فما شاهدناه ولاحظناه، في كل من المسرح الغنائي والفيلمي السينمائي "حيزية"، فقد وظفا الإكسسوار

كل وطبيعة مكانة وتجلت في فروقات أبرزها في الفيلم السينمائي "حيزية"، اعتمد "الإكسسواريست" على إكسسوار يناسب الفترة الزمنية والمكانية للقصة الشعبية المقتبس منها الفيلم، حيث تعددت الإكسسوارات من أدوات التجليل وتمثلت في(الجبين) الذي كان على جبهة حيزية، من الأقراط (مناقش) والعقد (السلسلة) إضافة إلى إكسسوارات تاريخية كالبندقية، وإكسسوارات تقليدية كالمطحنة اليدوية "البندير"، "الغايطة"، "المزمار" وأيضا المهراس وجرة الفخار، فما لاحظناه في الفيلم فقد كان صادقا في عرض إكسسوار الفيلم حافظا على العادات والتقاليد، ولم يضف عليها أشياء عصرية.

أما ملاحظاتنا لإكسسوار المسرح فبطبيعة الحال كان المخرج معتمدا على مقاربات إكسسوارية شكلية، وتمثلت في "القصعة السيار"، "الآنية الفخارية"، "الدلو" فكانت هناك فروقات واختلافات من حيث الإخراج الإكسسواري وهذا راجع إلى اختلاف هيكل الفنيين عن بعضهما البعض.

لكن هذه الفروقات لا تمحي التشابه الذي بينهما، حيث ساهمت الإكسسوارات في تحقيق الأحداث والكشف عن معالمه الدقيقة والعميقة، وتسهل لدينا تلقي معلومات في غاية الأهمية من خلال المساعدة في إتمام الفعل الدرامي وإضفاء الجمالية.

5.الماكياج بين المسرح والسينما حيزية أنموذجا:

من خلال تقنية الماكياج في المسرح الغنائي (أوبيرات حيزية) والفيلم السينمائي (حيزية)، فإن اعتمادهما عليه لم يكن بالشكل الكبير نظرا لواقعية الأداء وطبيعة الحدث، إلا أن المخرج فوزي إبراهيم قد اعتمد في تبيان ملامح شخصيات المسرحية، على تقنية مغايرة للفيلم السينمائي تهدف إلى الإظهار والتباعد، الذي يسعى إلى تعرية الواقع وإبرازه في العرض المسرحي.

أما في السينما فإن المخرج محمد حازورلي قد اعتمد على مبدأ الواقعية والإلتزام بالماكياج الطبيعي، لكل شخص كون أن موضوع الفيلم يعالج قصة اجتماعية تمس الجانب الاجتماعي، والطابع الشعبي الأصيل، فالفيلم كان قريبا في تقديمه للشخصيات ببساطتها ومقارباتها للواقع، مجرد كحل طبيعي، وفقط، عكس العرض المسرحي الذي كان فيه نوعا من التكلف وتكثيف في الماكياج، لم يخرج صورة الشخصيات على سجيتها وطبيعتها.

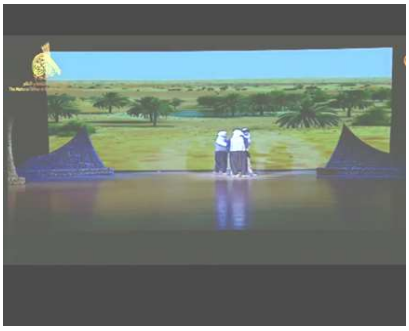
6.الإخراج بين السينما والمسرح:

عرف الإنسان منذ القدم العديد من الأشكال التعبيرية، التي مكنته من التعبير عن مكنوناته بدءا من الشكل البدائي، إلى آخر صيحات التكنولوجيا الحديثة، ما نحن اليوم بصدد دراسته هو الإختلاف الواضح بين المسرح والسينما بعد أخذ القصة الشعبية "حيزية" عينة لدراستنا وكيفية تناول كل من الفيلم والمسرح لها، لأن المسرح والسينما فنان متكاملان، مترابطان متأثران ببعضهما البعض إلا أن توجد العديد من الإختلافات نرصد منها ما يلي:

- يتميز فن الإخراج المسرحي بآنيته، فهو عرض حي يولد فيه الخطاب المسرحي في كل عرض فقد تتغير بعض التفاصيل من عرض لآخر، ومن مسرح لآخر، أما في السينما فالفيلم، ويعد عملية المونتاج لا تتغير تفاصيله، ويفقد تجدده، فالفيلم الذي عرض منذ مدة هو نفسه يعرض الآن لا يتغير فيه أي شيء، وهذا ما تجدر الإشارة إليه في فيلم حيزية الذي عرض في 1975، ولم يتغير وبقي على حاله، ووقت ما أراد المشاهد أن يطلع عليه عكس الأوبيرات التي مثلت على خشبة المسرح في آنيتها، فكانت عبارة عن مشهد حي يقحم المتلقي في تركيبته.
- سرعة الإنتقال في المكان والزمان في العرض السينمائي، وهذا ما لمسناه من خلال مشاهدتنا لفيلم حيزية، حيث تعددت الأماكن كالصحراء مثلا، والتل، السوق، المقبرة، الواحة.

عكس العرض المسرحي الذي انحصر فوق الخشبة.

- إمكانية تجسيد المشاهد كالترحال، كالقتل، والحرب، في الفيلم السينمائي فمثلا في رحلتهم إلى التل.



- أما في العرض المسرحي فلا يمكن ذلك، فاكتفى المخرج بعرض صور رمزية توحي للمكان والترحال.
- في المسرح يكون المخرج المتحكم في أداء الممثل فوق الخشبة مقيدا، إذ يبدل الممثل قصار جهده لينقل تصور ورؤية المخرج بطريقة صحيحة، كما يتوجب على الممثل أن يشد انتباه الجمهور على مدى ساعة أو نصف ساعة، وهذا ما لاحظناه في أوبيرات حيزية، حيث أن أداء الممثلين فيها كان ارتجاليا حيا موجه مباشرة للجمهور الحاضر.

فالممثل في المسرح يكون كمركز للدراما والجمالية الفنية للمسرح بينما في السينما قد لا تعتمد على العنصر البشري، إن أن ما يمكن تصويره من أشياء يصبح مادة لموضوع الفيلم (الناس/الطبيعة/المكان المتسع) وفي فيلم حيزية لم يكن الممثل مقيدا، وإنما كان لديه الحرية التامة في إسداء دوره بدون ضغوطات مباشرة عليه، وهذا ما تجلى في الفيلم السينمائي "حيزية" حيث أن الممثلين كانت لهم المساحة الكافية في التعبير عن دورهم بكل أريحية، وهذه المقتطفات تبين طبيعة التمثيل السينمائي الذي يكون متابع بلقطات متسلسلة .

وهذا ما اكسب السينما وما مكنها من بلوغ ذروة تطورها وتفوقها على المسرح، إلا أن هذا الإختلاف لا ينفي التشابه الطفيف بينهما من ناحية الإخراج.

-السينما تتشكل من السيناريو والحوار، التصوير، وهندسة المناظر، المونتاج، الإنتاج، المؤثرات السمعية والبصرية، الموسيقى التصويرية، التمثيل والإخراج «...إذ نجد هذه العناصر متوفرة أيضا في المسرح، وبطبيعة الحال من خلال دراستنا للفنين الدراميين، وجدنا هذا التشابه والتقارب المنهجي التركيبي، إضافة إلى أن "المخرج السينمائي يقوم بترجمة السيناريو ونقله من المكتوب إلى المرئي (أي الشاشة)، وهذا بالفعل ما يقوم به المخرج المسرحي، إذ يقوم بترجمة النص المسرحي من الكتاب إلى المنطوق". [1]

ويرى المخرج النمساوي ماكس راينهاردت من أبرز المخرجين الأوروبيين المنظرين للعلاقة التعاونية بين المسرح والسينما، حيث قام بالموازنة الصعبة بإحداث الإنسجام بين أجزاء كل من في المسرح والسينما، وكانت تجربته المكررة مسرحيا ثم سنمائيا في إخراجه لرائعة وليام شيكسبير (حلم منتصف ليلة صيف)، وحسب الموسيقي الألماني جاك أوفنباخ الذي شكل أول إلتقاء بين المسرح والسينما، وكان بذلك الفن تابع لأوجه الإختلاف المسرحي المنهل والمصدر الذي استسقى منه الفيلم مادته. [2]

المخرج السينمائي يبدع الشكل الأخير للعمل الفيلمي، منذ اليوم الأول للتصوير، على شكل أجزاء متفرقة، متقطعة من العمل الفيلمي ككل والتي ستمثل في نهاية الأمر فيلما كاملا، إن هذه الأجزاء المقتطعة توجد باعتبارها مادة كاملة، من اللحظة التي تسجل فيها على شكل (صور) الشريط السينمائي، والشكل الوحيد للدخل السينمائي في هذه المادة هو عملية المونتاج.

[1] هاني أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، مرجع سابق، ص 82.
[2] المرجع نفسه، ص159.

أما طريقة الإخراج المسرحي، فتكون مختلفة أثناء بروفات العمل ككل، ولا يتخذ أي مقطع من مقاطع المسرحية، شكله النهائي، حتى لحظة افتتاح العرض الأول، ويتبع هذا بعض الإلتزامات الفنية التي تضاف إلى مسؤوليات المخرج السينمائي، ويدرجه أكبر من المخرج المسرحي، أما المخرج السينمائي فسيطر على فكرته سيطرة كاملة لتشكل داخل رأسه كلوحة متكاملة، عمل فني متكامل تصبح في اللقطات المصورة في اليوم الأخير، خاصة أن المشاهد المصورة هي في تسلسل يختلف كما هو موجود داخل السيناريو.

أما المخرج المسرحي فيمكن له أن يغير وجهة نظره لهذا المشهد أو ذاك إذا لم يصل إلى درجة الإقتناع. [1]

المطلب الثالث:استلهام القصة الشعبية في المسرح و السينما

حيزية هي تلك القصة العاطفية التراجيدية الشعبية، التي ألهمت المبدعين (الشعراء والكتاب)، وأثارت حناجر المغنيين على شاكلة عبد الحميد عبابسة وغيره، فهذا الأثر القصصي لم يبقى حبيس الحرف واللحن وفقط، وإنما نال اهتمام الفن السينمائي، بتحويل هذه القصة الشعبية إلى فيلم .

فمن خلال الغوص في أغوار الفيلم السينمائي حيزية لمحمد حازورلي، وبغض النظر عن التحليل الشكلي والتقني لآليات التحويل من قصص شعبي إلى عمل درامي، إنما ما أثار انتباهنا هو قيمة الموضوع العام للفيلم، فحيزية تجد المرأة المغلوبة على أمرها، التي ليس لديها أي قرار ولا رأي تبديه ولو كان على حساب حياتها، بالرغم من كونها العنصر الفعال في المجتمع بل ونصفه، إلا أن الفيلم قربها للمشاهد في تلك الصورة الدونية، فتصوير المخرج للمرأة في هذه الصورة نتج عنه العديد من الصراعات والتناقضات والتنازعات داخل هذا المجتمع المحافظ المتناقض وتتمثل في: [2]

[1] المرجع السابق، ص 82.

[2] ليلى عبد الوهاب، علم اجتماع المرأة (الدراسة الإجتماعية لأوضاع المرأة في المجتمع)، جامعة الأنبار، ص 15.

1.النظام الأبوي: هو الوحدة الأولى في خلق الوضع الخاضع المتدني للمرأة، وهو المسؤول عن القهر والاضطهاد اللذان تتعرض لهما المرأة.

فمن خلال ما شهدناه في الفيلم وتقديم المخرج لمعطياته في صور إيحائية، نجد أن السلطة الأبوية مهيمنة ويسند إليها القرار الأول والأخير أحمد باي وتزويج ابنته دون مشاورتها ومعرفة رغبتها.

فهذه السلطة، وهذا التعسف الأبوي يفسر استبداد هذا المجتمع للمرأة واعتبارها مخلوق من الدرجة الثانية.

2.ظاهرة الصراع الاجتماعي: «لا يخلو أي مجتمع من ظاهرة الصراع مهما كان نوعه، فالصراع أصبح صفة ملازمة للحياة الاجتماعية، والسياسية والاقتصادية هذا الأخير يشير إلى العملية الاجتماعية التي تنشأ بين طرفين يوجد بينهما تعارض في المصالح والأهداف، ويسعى كل طرف لتحقيق مصالحه وأهدافه مستخدما كافة الوسائل والأساليب». [1]

بالرغم من أن هذا الصراع لم يكن مباشرا، إلا أن المشاهد الفيلمية المتناقضة كشفت هذا الصراع وهذه الظاهرة الاجتماعية الشائعة في أواسط المجتمع، التي بسببها كاد أن يعدم الحب العفيف، لولا الإرادة وجرأة حيزية في مواجهتها لسي إبراهيم، وقد تجلى هذا الصراع، بين سي إبراهيم دو السلطة والمال والجاه...وبين سعيد الفقير والبسيط، وهذه الظاهرة الطبقية كانت موجودة منذ القدم عند شعوب الجاهلية، ما يعني أن المجتمع الجزائري لم يكن بمعزل عن هذه الظاهرة، وهذا راجع إلى قلة الوعي وبناء مجتمع قائم على المصالح، ونبذ الطبقة الفقيرة واحتقارها وتجريدها من رغباتها حتى ولو كانت معنوية.

[1] زيات فيصل، مختار ديدوش محمد، نظرية الصراع الاجتماعي من منطق كارل ماركس إلى منطق دهارندوف، مجلة دراسات في علوم الإنسان والمجتمع، ع1، ص 284.

3.العادات والتقاليد: هي تعابير متخيلة للناس عن رغباتهم وسلوكاتهم وقيمهم الثقافية.

فقد حافظ المخرج شكليا على العادات والتقاليد، لكن التأثير المعنوي لهذه الأعراف والأنساق كان من أبرز المعيقات التي شهدتها العقيدة المتناقضة، فبالرغم من كونه مجتمع مسلم لقوله صلى الله عليه وسلم: ((الدين معاملة))، ويتجلى ذلك في عدم احترام رغبة حيزية ومعرفة رأيها في الزواج من سي إبراهم.

سي إبراهيم يمثل القوة النافذة التي تملك المال والجاه ولا يفرض لها أي طلب، وهذا ما يبرز ظاهرة النفاق الاجتماعي لدى والد حيزية، الذي لم يكن في داخله راض عن هذا الزواج لكنه يجبر على القبول لأن الكلمة عند هذه الشعوب المتعصبة لرأيها تعتبرها حسب المثل الشعبي (راس مالها) فالتراجع عنها ضعف وعار والبقاء عليها ظلم واحتقار.

4.المرأة: تعتبر المرأة على مر العصور كائنا ثانويا ملاما، تستغل جميع محاسنها بكل ظلم واحتقار، فلم تكن سوى مجرد عبدة أو جارية، مطيعة ومنفذة لأوامر الرجل ورغباته، فأعراف المجتمع أقصتها من مشاركتها للحياة الطبيعية وتقييد حريتها تطبيقا لحتمية الوضع العرفي الاجتماعي.

حاول المخرج إحياء هذه القصة الشعبية، التي لم تكن منعزلة من نظيراتها من القصص في المشرق العربي من قصص الحب مثل قصة ليلى وقيس، عنترة وعبلة وغيرها...فالحب هنا كان بمثابة الشيء الحرام المحضور على كل فتاة أو رجل يريد الزواج بمن يحب، فالمجتمع هنا حظر الحب ومنعه وحلل السلطة والظلم، فحيزية هي نموذج المرأة

العاشقة المخلصة التي لم تغريها الأموال ولا الكلمات المعسولة، فكانت الفتاة المجروحة الخاطر المنبوذة المقيدة التي نظر إليها نظرة دونية فلا يحق لها إلا الرضا فإن لامتعضت عن قراراتهم اعتبروه تمردا على أعراضهم، وتجسد من خلال قول سي إبراهيم "وهل من حقها ترفض..."، واعتبارها ملكية خاصة.

ومنه نخلص إلى أن المخرج قد استثمر القصة الشعبية بنجاح، من خلال إبرازه للتناقضات والأعراف والسلطة الأبوية، والمال والجاه في إسداء القرارات التي تتحكم في حرية المرأة والفرد، التي تسعى إلى تهميش المرأة واحتقارها على الرغم من أنها جزأ لا يتجزأ من المجتمع، إلا أنها تدرج في قائمة المحضورات.

وبعد أخذنا للفيلم السينمائي حيزية والمسرحية الغنائية عينة لدراستنا، نصل إلى العلاقة التي تجمع بين السينما والمسرح، يعرف المسرح بأب الفنون الأثر تعبيرا وتناولا لقضايا المجتمع بمختلف أنواعها.

أما السينما فهي فن الصور المتحركة أو الصور الحركية، والعلاقة بين المسرح والسينما غائية كل منهما يحاول من خلال وسائله الخاصة تغيير الواقع المعاش إلى واقع متصور، بالإضافة إلى هذه العلاقة الغائية التي تجمعهما، فقد ارتأينا أن كل فن حاول أن ينهل من الآخر ويكون أقرب للواقع ولنفسية المتلقي، فالمسرح هو الفن الجمعي التركيبي والسينما هي الأخرى فن جماعي تركيبي مزيج من الفنون الأخرى، فما لاحظناه في الفيلم السينمائي "حيزية" والأوبيرات الغنائية "حيزية" أنه وبالرغم من الفروقات العديدة والجوهرية على مستوى الهيكل التقني العام، إلا أنه وصلنا في النهاية، بعض النظر عن عراقة المسرح ودوره الفعال في تناول القضايا والمشاكل الاجتماعية، وعدم استثنائه لشرائح المجتمع بمختلف أعمارهم، وبالرغم من تلمسنا شيئا من الصدق التاريخي والواقعية في طرح القصة الشعبية "حيزية"، إلا أن الفيلم كان الأقرب منه في ذلك من خلال تداخل العديد من التقنيات التي حولت الحقيقة الأدبية إلى صور متحركة، فكان الفيلم وسيلة تعبر عن واقعية القصة، حيث وفق المخرج في عرضه للقصة بمختلف حيثياتها واستدعائه لشخصيات القصة وجعلها تتحرك.

وهذا ما يحيلنا بالقول أن الفيلم في تناوله لقصة حيزية كان الأقرب للواقع في طرحه، وكان الوسيلة التي كشفت عن قضايا المجتمع الجزائري، أولها استبداد المرأة، فحسب ما رأيناه فالمسرحية لم تقدم شيئا منطقيا ولا تأثيرا سوى عرض شكلي وتهيمن عليه الفرجة وأهمل ما يجب أن يقدم.

الخـــاتمـــة

الخاتمة :

في نهاية هذه الدراسة التي حاولنا من خلالها معرفة كيف عالجت الدارما الجزائرية بنوعيها، الواقع الاجتماعي العاطفي في الجزائر فقد توصلنا انطلاقا من الدراسة النظرية، أن الدراما لها علاقة وطيدة بالواقع الإنساني، حيث تفسح للإنسان المجال لتعبير عن مشاكله المتعددة متخذة من الأشكال الأدبية مادة دسمة، لإبراز قدراتها على الساحة السمعية البصرية.

كما لمسنا أن الدراما في المجتمع الجزائري، لا تكتفي فقط باستلهام القصص و الروايات، ولم تقتصر فقط على معالجة القضايا التاريخية و السياسية، وإنما تعدت للقصة الشعبية المحلية، أبرزها قصة "حيزية الهلالية" التي لم تغفل عنها الدراما سواء على الصعيد المسرحي أو السينمائي، وكما هو معروف أن الدراما تمتزج بين الكوميديا و التراجيدية، وهي ما لجأت قصة "حيزية الهلالية" لتوظيفها بكل صدقها التاريخي، ومن خلال النتائج التي توصلنا إليها إثر هذه الدراسة التطبيقية، أن المخرج السينمائي "محمد حازورلي" استطاع إسقاط الواقع الاجتماعي العاطفي في الجزائر على الفيلم، باختياره لقصة "حيزية الهلالية" ذات الطابع التراجيدي عكس المخرج المسرحي الذي لم يكن موفقا في إسقاط الواقع الاجتماعي العاطفي، ولم يجعل من قصة "حيزية" بتلك القصة التراجيدية التي تحمل العديد من الإيحاءات، بقدر ما اعتمدا على مبدأ الفرجة.

كما استنتجنا أن كلا من المخرج السينمائي والمسرحي وظفا العديد من الأساليب، والتقنيات لتمرير رسالتهم الضمنية و تمثلت هذه العناصر في :

عناصر إخراجية في الفيلم وهي :

- الإضاءة
- الحركة

- المكان
- الموسيقى التصورية
- الألوان
- اللباس والأزياء
- الماكياج
- الإكسسوار
- المونتاج
- الإخراج

أما العناصر السردية تتمثل في :

- الشخصيات
- اللغة والحوار
- الزمان

كما نجد في العرض المسرحي توظيف لنفس التقنيات، من حيث العناصر السردية والإخراجية كونهما فنين ذا وسط بصري سمعي، لكن لمسنا العديد من الاختلافات وأبرزها، مكان العرض خشبة المسرح.

وبناءا على أهداف الدراسة استنتجنا العديد من الرسائل الضمنية، التي يحولها الفيلم السينمائي والمسرح الغنائي، ومن بين هذه المعاني في الفيلم نجد:

- السلطة الأبوية
- تهميش المرأة

- الصراع الطبقي
- العادات والتقاليد

أما المسرح بالرغم من دوره المعتاد فلم يبرز إلا قصة عاطفية باءت بالفشل، في خضم السلطة الأبوية المستبدة القامعة لمشاعر المرأة.

غير أن هذه النتائج التي توصلنا إليها، تحتاج للمزيد من البحث، نأمل بذلك أن تكون هذه الدراسة كبداية لدراسات مستقبلية .

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. القران الكريم

المصادر :

1. احمد عاشور،ديوان الشاعر محمد بن قيطون جمع وشرح.
2. الفيلم الجزائري حيزية، dateM 14/11/2020 , heureM 09 :55، https://m.youtube.com/watch!v=HN3c73FK3uc
http://alitihad.info.date19sptemberhure.6:18
2. فوزي بن إبراهيم ، heure : 12 :13، date :18/08/2020 https://almasr7news.com

الكتب:

1. احمد ابرهيم ،الدراما والفرجة المسرحية ،ط ،دار الوفاء، اسكندرية ،2006.
2. أمير ابراهيم القرشي، المناهج والدخل الدرامي، ط1، أميرة للطباعة، 2001.
3. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية، العامة للكتاب، 1997.
4. أوفسيا نيكوف، تداخل الأجناس، تر: حسين مسلم جمعة، ط1، دارأمانة، عمان، 2007.
5. إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ت: محمد الزكراوي، ط1، بيروت، 2014.
6. بداك شابحة، نماذج من الثقافة الفولكلورية للمجتمع الأمازيغي، د ط، دار الأمل، تيزي وزو.
7. تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ط1، دار البداية، 2010.
8. جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، دار عالم المعرفة، 1982.
9. حسن لشقر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، د ط، الرياض، المملكة العربية السعودية.
10. حنان عبد الحميد عنان، الدراما والمسرح في تربية الطفل، ط1، دار الفكر، عمان، 2007.
11. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

12.عبد الحميد بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

13.عبد الباسط الجيهاني، الفيلم الروائي المغاربي" الدرامية والجمالية"، ط1، لندن، 2019.

14.علاء عبد النعيم، الدراما التلفزيونية والمبادئ العلمية لنقد وكتابة السيناريو والحوار، ط1، دار المكتب العربي للمعارف، القاهرة، 2014.

15.سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دط، مكتبة غريب النجالة.

16.الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي، ط1، دار الراية، عمان، 2004.

17.كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، د ط، كلية رياض الأطفال، القاهرة.

18.لينة نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، ط1، دار الراية، عمان، 2008.

19.نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، ط1، دار الإعصار العلمي، عمان، 2016.

20.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د ط، دار النهضة، مصر، القاهرة.

21.نزار علي الحساني، الأدب القصصي لأشعار أيام العرب في الجاهلية، ط1، دار الرضوان، عمان، 2016.

22.هاني أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين السينما والمسرح، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2008.

الموسوعات:

1. جيوفري نوويل سميت، موسوعة تاريخ السينما في العالم، تر:مجاهد عبد المنعم، ط1،م1، دار الأوبيرا، القاهرة، 2010.

2. شيرمر، موسوعة السينما، تر: أحمد يوسف، ط1، دار الأوبيرا، القاهرة، 2015.

3. علي مولا، موسوعة تاريخ السينما في العالم والسينما المعاصرة،ع1587 ،م3 ،ط1، المركز القومي للترجمة، 2010.

المعاجم:

1. حنان محمد، معجم الأوبيرات، تر: محمد حنايا، د ط، البيئة العامة السورية.

2. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: تيرستور، د ط، جامعة باريس سيربون.

3. محمد داود، معجم التعبير الإصطلاحي في العربية المعاصرة، دط، دار غريب، القاهرة.

المجلات:

1. براهيمي وسيلة، حمر العين خيرة، الإخراج بين المسرح والسينما (أوجه التشابه والتداخل)، مجلة افاق سينمائية، جامعة وهران، العدد ،1م6، 2019.
2. حيدر عبد الغني حيوري، توظيف الإضاءة في التعبير عن إزدواجية الشخصية السيميائية، مجلة الأكاديمي، العدد 89، السنة 2018.
3. حسين السلمان، الحركة بوصفها إبداعا، إفتراضات الحركة في السنيما، مجلة التآخي، 2013.
4. رضوان بلخيري، قراءة في الأبعاد السيميائية للخطاب السيميائي بين تجليات الظاهر، والتحليل الضمني، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الثامن.
5. محمد سالم عبد القادر الشريف، جماليات الزمان والمكان في السينما، مجلة سبها العلوم الإنسانية، المجلد السابع، العدد الثاني، 2008.
6. سماش سيد أحمد، سيميائية الصورة السينمائية وتأثيرها، مجلة انثروبولوجيا ،جامعة ريان عاشور، الجلفة، الجزائر، ، 2017.
7. سيد أحمد، أحمد السيد، التغيير الحركي والايمائي في المسرح والسيمنائي ، مجلة العلوم الانسانية، كلية الموسيقى والدراما ،ع4، 2014.

المذكرات:

1. آمنة تليجان، البناء الدرامي في مسرحية أم الشهداء لعز الدين جلاوجي، مذكرة الماستر، جامعة العربي بن المهيدي، أم البواقي.
2. بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما، درجة الدكتوراه، جامعة الجيلالي الياس، سيدي بلعباس.
3. جبار نورة، آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري، درجة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015-2016.
4. عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية وضوابطها الفنية، درجة الماجستر غزة، فلسطين، 2010.
5. سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات، درجة ماجسيتر،جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية.

6. محمد عبد الفتاح طه، طبيعة الدور التعبيري الاتصالي، المونتاج في الأفلام السينمائية، درجة الماجستير، جامعة الشرق الأوسط..

المقالات والدوريات:

1. هبة عبد المحسن، تطور أساليب السرد في الفنون البصرية، جمعية أمسيتا، مصر، (التربية عن طريق الفن)، المثمرة .مديرية الشؤون الاجتماعية بالجيزة، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 2018.
2. علاء عبد العزيز، الفيلم بين اللغة والنص (مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية).
3. منتدى الفنون الجزائرية، ستار تايمز، سلسلة "المخرج سيد الصورة" 13-05-2013.

المواقع الإلكترونية:

1-www.wata.cc/Forums/showthread.php.date19september heure 116:00، عناصر العرض المسرحي.

فهرس
الموضوعات