جامعة الجزائر 3
كلية علوم الإعلام والاتصال
قسم الإعلام

القضية الفلسطينية من خلال الدراما السورية:

دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من حلقات المسلسل التلفزيوني: "*التغريبة الفلسطينية*" (2004)

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة.

إعداد الطالب:
عبدالقادر صديقي

إشراف:
أ.د محمود إبراقن

لجنة المناقشة:

د. نادية شرابي..... رئيسا

أ.د محمود إبراقن..... مقررا

د. ريم بوش..... عضوا

د. آمال عميرات..... عضوا

السنة الجامعية: 2015-2016

شكر وتقدير

أتوجه بالشكر الجزيل والحمد الطويل لربي وخالقي على امتنانه علي وتوفيقه لي في إتمام هذه المذكرة بعد طول عناء ومشقة كابدتهما حتى تخرج في حلتها النهائية.

ثم لأستاذي القدير "محمود إبراقن" على كرمه وعظيم صبره وتحشمه مسؤولية الإشراف على هاته المذكرة، وعلى نصائحه القيمة وتوجيهاته السديدة والتي استفدت منها كثيرا.

وإلى زميلي وصديقي الأستاذ "مراح مراد" على مساعدته لي ووقوفه معي في بدايات البحث.

وإلى زميلي وحبيبي الأستاذ "حمودي لعور" على مساندته المعنوية لي ودعمه الكريم لشخصي حتى أنهي هذا العمل.

وإلى كل من كان له أثر معنوي أو مادي في مسيرة إنجاز مذكرتي أقول: "شكرا لكم"

.

وإليَّ..."شكراً مرة أخرى"

إهداء

إليك يا أمي

إليك يا أبي

وإلى كل الآخرين.

وإلى عمتي فاطمة وطناً أحِنُّ إليه في كل حين.

.

.

.

وإليَّ متى ما أَجِدُنِي.

عبدالقادر

خطة الدراسة

مقدمة

الباب الأول: القضية الفلسطينية والدراما العربية.

الفصل الأول: الدراما السينمائية والتلفزيونية.

المبحث الأول: مفهوم الدراما.

المطلب الأول: تعريف الدراما ونشأتها.

المطلب الثاني: أهمية الدراما وخصوصيتها وأنواعها.

المبحث الثاني: الدراما السينمائية.

المطلب الأول: السينما بوصفها دراما.

المطلب الثاني: خصائص الدراما السينمائية.

المبحث الثالث: الدراما التلفزيونية.

المطلب الأول: الدراما التلفزيونية (النشأة، الأهمية، البناء الفني، والأنواع).

المطلب الثاني: خصائص الدراما التلفزيونية.

الفصل الثاني: القضية الفلسطينية في الدراما العربية.

المبحث الأول: المسرح العربي.

المطلب الأول: أصول المسرح العربي وتطوره.

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية من خلال المسرح العربي.

المبحث الثاني: السينما العربية.

المطلب الأول: تاريخ السينما العربية وتطورها.

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية من خلال السينما العربية.

المبحث الثالث: الدراما التلفزيونية العربية.

المطلب الأول: ظهور الدراما التلفزيونية العربية وتطورها.

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية من خلال الدراما التلفزيونية العربية.

الفصل الثالث: الدراما التلفزيونية السورية والقضية الفلسطينية.

المبحث الأول: الدراما التلفزيونية التاريخية.

المطلب الأول: بدايات الدراما التلفزيونية وتطورها.

المطلب الثاني: الدراما التاريخية في الدراما التلفزيونية.

المبحث الثاني: القضية الفلسطينية من خلال الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوري.

المطلب الأول: الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوري.

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية في المسلسلات السورية.

الباب الثاني: التحليل السيميولوجي لعينة من متتاليات حلقات مختارة من مسلسل التغريبة الفلسطينية.

الفصل الأول: مسلسل "التغريبة الفلسطينية" .

المبحث الأول: تقديم مسلسل:" *التغريبة الفلسطينية*" .

المطلب الأول: البطاقة الفنية *للتغريبة الفلسطينية* .

المطلب الثاني: الملخص.

المبحث الثاني: المحاور الكبرى المعالجة.

المطلب الأول: تفريغ الحلقات.

المطلب الثاني: المحاور الكبرى.

الفصل الثاني: التحليل السيميولوجي للمسلسل التلفزيوني السوري "التغريبة الفلسطينية" .

المبحث الأول: المقاربة النسقية والأيقونية.

المطلب الأول: المقاربة النسقية.

المطلب الثاني: المقاربة الأيقونية.

المبحث الثاني: نظرة عامة وحوصلة.

المطلب الأول: نظرة عامة.

المطلب الثاني: حوصلة تقويمية.

الفصل الثالث: التحليل النصي السيميولوجي لبعض متتاليات مسلسل "التغريبة الفلسطينية" .

المبحث الأول: التحليل النصي للمتتالية المختارة من الحلقة العاشرة.

المطلب الأول: القراءة التعيينية.

المطلب الثاني: التحليل التضميني.

المبحث الثاني: التحليل النصي للمتتالية المختارة من الحلقة العشرين.

المطلب الأول: القراءة التعيينية.

المطلب الثاني: التحليل التضميني.

المبحث الثالث: التحليل النصي للمتتالية المختارة من الحلقة الأخيرة (الواحد والثلاثين).

المطلب الأول: القراءة التعيينية.

المطلب الثاني: التحليل التضميني.

النتائج العامة للدراسة.

خاتمة.

1. إبراز موضوع البحث:

يعد التلفزيون من أكثر وسائل الاتصال الجماهيري تأثيرا واعتمادا على الصورة بامتياز، الأمر الذي جعل منه الوسيلة المفضلة للجماهير.

وبدخول التلفزيون عالم الأقمار الصناعية والبث الفضائي زاد انتشاره وتوسعه في أوساط كل فئات المجتمع وتنوعت بذلك اطرادا مضامينه ومحتوياته التي واكبت حاجات ورغبات الجمهور المتطلب لكل ما هو جديد ومثير.

ومن بين أهم المضامين التلفزيونية تعد المسلسلات التلفزيونية أحد الركائز الأساسية في الفضائيات العالمية بصفة عامة والعربية بصفة خاصة، ذلك أنها الأقرب إلى أذواق الجمهور والأكثر تعبيرا عن حاجاته واهتماماته بالنظر إلى الأجناس التلفزيونية الأخرى، وفضلا عن ذلك فإنها ذات فعالية في التأثير عليه من خلال استحداثها لعالم مواز للعالم الواقعي، حيث أنها تعمد إلى محاكاة الواقع وسرده بطريقة درامية مشوقة مستعينة بالحكاية والشخصيات والحوار والصراع الدرامي.

إن المرتبة التي تحوزها المسلسلات والدراما التلفزيونية في اختيارات المشاهدين واضح وجلي لعدة اعتبارات ومعطيات فرضها تطور الفضائيات وزيادة عددها وتنوع اختصاصاتها من حيث الوظائف والمضامين وبالأخص في المنطقة العربية، ويمكن الإشارة هنا إلى زيادة اهتمام القنوات الفضائية بالدراما وتخصيص وقت أكبر لها في الشبكة البرامجية الخاصة بكل قناة، بالإضافة إلى نشوء ظاهرة القنوات المتخصصة في دراما الشاشة (الأفلام والمسلسلات) والتي تزايدت بشكل كبير في الآونة الأخيرة، الشيء الذي جذب إليها أنظار الباحثين والدارسين بالبحث والتحليل.

إن الدراما التلفزيونية في السنوات الأخيرة تعد إحدى البرامج الأكثر متابعة على الفضائيات لما لها من دور بالغ الأهمية في صناعة الآراء وتشكيل الاتجاهات وبلورة الوعي تجاه القضايا والمواضيع المختلفة، بحيث استطاع هذا النوع من الدراما أن يطور في شكله ومضمونه مع مرور الوقت معتمدا في ذلك على الإنجازات التي حققتها الدراما المسرحية أولا والدراما السينمائية ثانيا، وصرنا نعيش حاليا في ظل فورة إنتاج كبيرة لهذه الدراما في كل عام في مختلف الدول، ودخلت القطاعات العامة والقطاعات الخاصة في ميدان إنتاج وتسويق الدراما التلفزيونية بشكل كبير، وتبرز هذه الظاهرة في المنطقة العربية بشكل واضح في شهر رمضان والذي يعد سوقا عربية مفتوحة لتنافس الأعمال الدرامية التلفزيونية.

تعتبر سوريا من أهم الدول العربية الرائدة في مجال صناعة الدراما التلفزيونية وهذا راجع لتجربتها الطويلة في هذا المجال وتبوءها للمراتب الأولى لدى المشاهد العربي لعقود متتالية، بحيث صارت المسلسلات السورية المطلوب رقم واحد في كل الفضائيات العربية ولدى الجمهور على حد سواء منافسة في ذلك الدراما المصرية التي سيطرت على السوق العربية لسنوات عديدة، واستطاعت

الدراما السورية أن تحقق هذا بفضل الكثير من المعطيات التي رافقت تطورها ولعل أهمها تميزها في صناعة الدراما التاريخية والتي شكلت منعرجا لدخولها بقوة في ذاكرة الدراما التلفزيونية العربية.

إن الدراما عموما وبوصفها وعاءا قابلا لمناقشة واستيعاب كل القضايا المتعلقة بحياة الإنسان في أبعادها الزمانية والمكانية والاجتماعية المختلفة، فهي تقدم نفسها كقالب فني جاهز لتناول كل شيء ومعالجة أي موضوع أو قضية مهما كانت، والدراما التلفزيونية في شكلها الذي يرتكز على الحلقات تبرز كأحسن اختيار لمعالجة أي موضوع بطريقة معمقة ودقيقة بحيث تحصر كل جوانبه وتدرس كل جزئياته، وفي هذا الإطار تطرح القضية الفلسطينية كمضمون قابل للمعالجة الدرامية سواء في المسرح أو السينما أو التلفزيون، والدراما العربية هي الراعي الأول لقضية فلسطين نظرا للاعتبارات القومية والتاريخية والسياسية التي تجعل هذه القضية من أولويات الإعلام العربي.

تعد الدراما السورية كتجربة رائدة في الوطن العربي مقابل الدراما المصرية، تجربة أولت وأعطت اهتماما بالغا بكل القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية والتاريخية سواء على المستوى المحلي أو العربي أو العالمي، وهي بهذا تجربة مميزة للدراسة والبحث، ومن أهم القضايا التي اهتمت بها الدراما السورية القضية الفلسطينية لما يجمع سوريا وفلسطين من تاريخ وعلاقات ومصير مشترك، ومن هنا برزت إشكاليتنا.

2. ***الإشكالية:*** إن موضوع بحثنا يستند إلى متغيرين اثنين هما الدراما السورية وخاصة الدراما التلفزيونية من جهة، والقضية الفلسطينية من جهة أخرى، لهذا تتركز الإشكالية في محاولة البحث عن العلاقة بين المتغيرين كمؤثر والذي تمثله الدراما السورية ومتأثر وهي القضية الفلسطينية من خلال عينة محددة هي المسلسل التلفزيوني السوري *التغريبة الفلسطينية*، وبناء على هذا قمنا بطرح الإشكالية الآتية:

كيف عالجت الدراما السورية القضية الفلسطينية؟ وكيف قدمتها من خلال المتتاليات المختارة من المسلسل التلفزيوني: (*التغريبة الفلسطينية*)؟

وانطلاقا من هذه الإشكالية قمنا بطرح التساؤلات الفرعية التالية:

3. ***التساؤلات الفرعية:*** هناك نوعان من التساؤلات:

أ. تساؤلات الجانب النظري:

- ما الدراما؟ وما خصائصها؟ وأنواعها؟ وأين تكمن أهميتها؟
- ما الدراما السينمائية والدراما التلفزيونية؟ وما أهم خصائص كل منهما؟
- ما مدى اهتمام الدراما العربية (مسرح، سينما، تلفزيون) بالقضية الفلسطينية كموضوع؟
- ما طبيعة الأعمال الدرامية العربية التي أنتجت حول القضية الفلسطينية؟

– هل استطاعت الدراما العربية أن تقدم قضية فلسطين بشكل مميز يلقي الضوء على أبعاد القضية إنسانيا وتاريخيا وسياسيا واجتماعيا؟

– في ماذا تميزت الدراما السورية في تناولها للقضية الفلسطينية؟

ب. تساؤلات الجانب التطبيقي:

– كيف قدم المسلسل التلفزيوني السوري (*التغريبة الفلسطينية*) القضية الفلسطينية؟ وعلى أي بعد ركز في تناوله لهذه القضية؟

– ما هي أهم القضايا التي طرحها المسلسل حول القضية؟

– كيف قدم البناء الفني الدرامي للمسلسل القضية؟

– ما هو الحل الذي قدمه المسلسل للقضية الفلسطينية؟

– ما هي أهم الثيمات المعتمد عليها في المسلسل لتقديم القضية الفلسطينية؟

– ما هو الدور الذي لعبته العناصر الإخراجية في بنية المسلسل لخدمة القضية؟

بناءا على الإشكالية المطروحة والتساؤلات الفرعية المنبثقة عنها تناولنا موضوع الدراسة الموسوم ب"القضية الفلسطينية من خلال الدراما التلفزيونية السورية: دراسة تحليلية سيميولوجية للمسلسل التلفزيوني: (*التغريبة الفلسطينية*) 2004، من خلال بابين بحيث يحتوي كل باب على ثلاثة فصول، يتضمن الباب الأول دراسة موضوع الدراما العربية والقضية الفلسطينية بحيث خصصنا الفصل الأول كتوطئة نظرية لبعض ما يتعلق بالدراما كفن وبالخصوص نوعين متميزين منها وهما الدراما السينمائية والدراما التلفزيونية ثم خصصنا الفصل الثاني لتمثل القضية الفلسطينية في الدراما العربية بالتركيز على التجربتين المصرية والسورية من خلال ثلاثة مباحث كل مبحث يختص بنوع من الدراما فالمبحث الأول عن المسرح العربي ومعالجتها للقضية الفلسطينية من خلال استعراض تجربة مصر وسوريا والجزائر والمبحث الثاني عن السينما العربية معالجتها للقضية الفلسطينية بالتركيز على السينما المصرية والسورية والمبحث الثالث عن الدراما التلفزيونية العربية ومعالجتها للقضية الفلسطينية، في حين جاء الفصل الثالث مخصصا للدراما التلفزيونية السورية من خلال مبحثين الأول عن الدراما التاريخية التلفزيونية في سوريا لما لها من علاقة بالمسلسل الذي اختير كعينة لدراستنا والمبحث الثاني عن المسلسلات التي قدمتها الدراما السورية عن القضية الفلسطينية.

4. *أسباب اختيار الموضوع:*

لا شك أنه لكل باحث أسباب ودوافع وراء اختيار موضوع بحثه ونحن بدورنا لنا أسبابنا التي من أجلها اخترنا موضوع دراستنا والتي تتمثل فيما يلي:

أ. **الأسباب الموضوعية:**

– ظهور العديد من القنوات العربية المتخصصة في مجال الدراما فضلا عن وجود الدراما كنوع برامجي مهم في القنوات العامة مما يعكس أهمية دراسة هذه الظاهرة.

– تبوء الدراما التلفزيونية لمساحة كبيرة في الخرائط البرامجية لأغلب القنوات العربية بصورة تكاد تكون ثابتة.

– إعتماد عدد كبير من الجمهور على الدراما في تكوين الصور الذهنية والاتجاهات المختلفة حول الموضوعات والقضايا.

– التطور الذي أحرزته الدراما التلفزيونية في مسار الاعتراف بها كفن منفصل عن السينما والمسرح.

ب. **الأسباب الذاتية:**

– الاهتمام الشخصي بموضوع الدراما والمضامين التلفزيونية عموما كباحث وكممارس.

– الدخول لعالم النقد الدرامي التلفزيوني بوصفه مجالا يفتقر للباحثين المتخصصين.

– محاولة تقديم إضافة في إطار الدراسات المتعلقة بدراسة الرسالة الإعلامية.

– أهمية القضية الفلسطينية بالنسبة لي كمواطن عربي ومسلم يدافع عن عدالة هذه القضية وأحقية الشعب الفلسطيني في استرجاع أرضه المسلوبة.

5. *أهمية الدراسة:* تكمن أهمية دراستنا فيما يلي:

– إلقاء الضوء على ظاهرة الدراما العربية بصفة عامة والدراما التلفزيونية بصفة خاصة.

– استكشاف الدراما السورية بوصفها تجربة رائدة في العالم العربي في مجال الدراما التلفزيونية.

– قلة الدراسات التي تستعرض مضمون المسلسلات التلفزيونية باستخدام التحليل السيميولوجي.

– فتح الباب لدراسة القضية الفلسطينية ومسألة تناولها في شتى المضامين التلفزيونية العربية.

– إثراء المكتبة الجامعية بدراسة جديدة من حيث موضوعها.

6. ***أهداف الدراسة:*** تهدف الدراسة إلى:

- التطرق للدراما السينمائية والدراما التلفزيونية بوصفهما نوعين يتكئان على الصوت والصورة.
- تسليط الضوء على الدراما العربية (مسرح، سينما، وتلفزيون).
- استكشاف مدى اهتمام الدراما العربية بموضوع القضية الفلسطينية.
- التعرف على التجربة السورية في مجال الدراما التلفزيونية.
- إبراز الإضافة التي يمكن أن تقوم بها الدراما التلفزيونية في خدمة قضية فلسطين.
- دراسة نموذج من المسلسلات التي تناولت القضية الفلسطينية دراسة سيميولوجية.

7. نطاق البحث وعينته:

يتحدد نطاق الدراسة في الدراما العربية التي تتناول القضية الفلسطينية والتي أنتجتها الدول العربية وبالخصوص الدراما المصرية والسورية، كما تتطرق الدراسة بشكل مركز للدراما التلفزيونية السورية في نوع المسلسلات التي عالجت قضية فلسطين، وبذلك فإن الدراسة تستثني الدراما الفلسطينية الإنتاج لأنها وبلا شك تناولت الموضوع الفلسطيني، كما تستثني الدراسة بعض الأنواع الدرامية المحددة مثل الأفلام القصيرة والأفلام الوثائقية التي تحدثت عن القضية في حين ركزنا على الأفلام الروائية فقط، وهذا فالدراسة تحدد مجالها خارج إطار الدراما الفلسطينية محاولة إبراز الجهود العربية التي كرست جزءا من منتوجاتها للقضية كمضمون درامي.

أما عن العينة المختارة لإجراء الدراسة التطبيقية عليها، فإنه وكما هو معلوم فإن تحديد العينة يخضع للانطلاق من مجتمع بحث وهو المجتمع الأكبر أو مجموع المفردات التي يستهدف منها تحقيق نتائج العدد المحدود من المفردات من المجتمع الكل أو المجموع الأكبر المجتمع المستهدف ويتم تعميم نتائج الدراسة على كل مفرداته.

وفي حالة دراستنا فإننا قمنا باختيار مسلسل تلفزيوني سوري واحد يمثل مجتمع البحث الكل الذي قدمته الدراما السورية من مسلسلات عن قضية فلسطين، لكن تجدر الإشارة إلى أن نتائج الدراسة لا يمكن تعميمها على مجتمع البحث ككل نظرا لطبيعة الدراما التلفزيونية التي تختلف من مسلسل لآخر حسب النص والإخراج والأهداف وكيفية المعالجة المقدمة، وهذا فمسلسل *(التغريبة الفلسطينية)* هو عينة البحث التي اخترناها لبعض الاعتبارات الذاتية والموضوعية التي أشرنا لبعضها بشكل عام ونشير هنا لبعضها بشكل خاص ومن بينها أنه المسلسل الذي شاهدناه أكثر من مرة حتى قبل أن نفكر في موضوع الدراسة، بالإضافة إلى صعوبة معالجة أكثر من مسلسل لكثرة حلقات كل مسلسل والتي تتجاوز في الغالب العشرين حلقة، وهذا اعتمدت الدراسة على مسلسل واحد كعينة ممثلة لجمل المسلسلات التي قدمتها الدراما التلفزيونية السورية في إطار معالجة القضية

الفلسطينية، وهذا المسلسل عرض في 2004 على بعض الفضائيات العربية وتم إعادة عرضه على أكثر من فضائية بعد هذا التاريخ، وهو من إخراج حاتم علي ومن تأليف الدكتور وليد سيف وبطولة مجموعة من الممثلين السوريين والمثليين السوريين ذوي الأصول الفلسطينية.

أ. الحدود المكانية: المسلسل التلفزيوني (*التغريبة الفلسطينية*) من واحد وثلاثين حلقة بواقع ثلاثين ساعة عرض تلفزيونية تقريبا.

ب. الحدود الزمانية: أنتج وعرض المسلسل في شهر رمضان 2004، والباحث يقوم بتحليل المسلسل في 2016.

ت. الحدود الموضوعية: دراسة حلقات المسلسل كاملة من خلال تناول كيفية تقديم قضية فلسطين، وبالرغم من تركيز الدراسة على محتوى المسلسل المذكور بوصفه عينة للدراما التلفزيونية السورية التي تناولت القضية الفلسطينية إلا أنه تجدر الإشارة مرة أخرى إلى أن نتائج هذه الدراسة ستقتصر على مسلسل تلفزيوني واحد وقد لا تنطبق على المسلسلات الأخرى سواء السورية منها أو العربية بشكل عام.

8. منهج البحث:

يسعى البحث إلى تقديم صورة شاملة تقريبا عن موضوع الدراما العربية وعلاقتها بالموضوع الفلسطيني في جانبه النظري، كما يسعى إلى معالجة العينة المختارة في الجانب التطبيقي معالجة متعددة الجوانب للوصول إلى أهداف البحث، ومن أجل ذلك اضطرنا موضوع البحث إلى استخدام أكثر من منهج فطبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج المتبع، وتعين علينا أن نستعين في الجانب النظري بالدراسة الوصفية التحليلية، وفي الجانب التطبيقي استعنا بالأسلوب المنهجي السيميولوجي.

المنهج الذي يتوصل به أهل صناعة ما إلى بلوغ غاية معينة، يقصد به مجموعة قواعد عامة يتم وضعها بقصد الاستفادة منها في الوصول إلى الحقيقة، والمناهج أو طرق البحث تختلف وتعرف بأنها"الطريقة التي يتبعها الباحث في دراسته لاستكشاف الحقائق"[1].

اتبع في هذا البحث المنهج الوصفي وهو أسلوب يلجأ إليه الباحث حين يكون على علم ببعض أبعاد وجوانب الظاهرة التي يريد دراستها، ولكنه يريد التوصل لمعرفة قطعية ودقيقة وتفصيلية عن عناصر الظاهرة فهي تحقق فرص أفضل، كما أننا قد نصل إلى استنتاجات تفيد في وضع سياسات وإجراءات مستقبلية خاصة بها، وهو نوع من أساليب البحث يدرس الظواهر الطبيعية والاجتماعية والسياسية وغيرها دراسة كيفية توضح خصائص الظاهرة ودراسة كمية توضح حجمها وتغيراتها ودرجات ارتباطها مع الأشخاص، والبحث يحتاج إلى وضع تصور لخصائص الظاهرة موضوع الدراسة والوصف يمكننا من وضع هذا التصور ثم يحتاج إلى تفسير العلاقات السببية بين المتغيرات.

[1] محمد منير حجاب، الموسوعة الإعلامية، المجلد الرابع، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003، ص1604.

أما فيما يخص الجانب التطبيقي فلقد استخدمنا المنهج السيميولوجي لكن بطريقتين: الطريقة الأولى استخدمناها على مضمون المسلسل باعتباره كلا باعتماد شبكة تحليل معدلة من شبكة تحليل التي اقترحها قدور عبدالله ثاني في كتابه "سيمائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم"[1]، مع بعض التعديلات التي تخص طبيعة المادة التي نحن بصدد دراستها أما الطريقة الثانية فلقد استخدمناها على بعض المقاطع المختارة من المسلسل والتي تعبر عن فحوى دراستنا وتشير إلى أهدافنا من الدراسة من خلال التحليل النصي السيميولوجي المعتمد في الأفلام.

فالمقاربة السيميولوجية تبحث عن الدلالة الحقيقية لمحتوى الرسائل، وهذا بمعرفة معناها الحقيقي ومضمونها الخفي، والتحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسي رولان بارث شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة، والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل، ويعرف اللغوي الدنماركي هايمسلف لويس التحليل السيميولوجي بأنه مجموعة التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبار أن له دلالة في حد ذاته، وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى.

"والتحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية، ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، فهو تحليل كيفي واستقرائي ذو مضمون كامن وباطن"[2].

وتعتبر مقاربة التحليل النصي المقاربة الأكثر ملائمة لطبيعة الدراسة ويقوم التحليل النصي على اعتبار الفيلم نصا، وهذا النص يتكون من ثلاثة مفاهيم أساسية وهي:

النص الفيلمي وهو الفيلم كوحدة خطاب، والنظام النصي وهو خاص لكل فيلم يحدد للنص النموذج البنيوي للغرض الفيلمي، إلى جانب الشفرات، ويشير أيضا التحليل النصي للأفلام لدراسة الكتابة والخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه، مكوناته، وظائفه، وهذا للوصول إلى تفسير المعنى.

ولا شك أن المسلسلات التلفزيونية تتقارب إلى حد كبير مع اللغة الفيلمية كنظام، ولهذا تصلح مقاربة التحليل النصي لتحليل المسلسلات التلفزيونية أيضا.

[1] قدور عبد الله ثاني، سيمائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص ص 273 277.

[2] Judith lazar, la sociologie de la communication de mass, a colin, paris, 1991, pp 133 138.

9. أدوات البحث:

استعنا في هذا البحث بأداة الملاحظة، فركزنا على الملاحظة العلمية من حيث مشاهدة المسلسل أكثر من مرة وتسجيل الملاحظات حول الحلقات وكذا تفريغها بحسب مضمونها وبعض النقاط الخاصة بالإخراج.

10. تحديد المصطلحات:

الدراما لغة واصطلاحا.

يعد مصطلح "الدراما" من المصطلحات التي نقلت عن اللغة الإنجليزية واستخدمها الباحثون والدارسون العرب بنفس المسمى في اللغة الإنجليزية (drama). دون أن يسعى أولئك الباحثون لإيجاد ترجمة إلى اللغة العربية لذلك المصطلح تقابل استخدام أهله له، وتحمل كل ما يحمل من معاني، وبناءا على ذلك فإنه لا يوجد في معاجم اللغة العربية ما يشير إلى شيء مما يعنيه ذلك المصطلح عند أهله والمهتمين به من أصحاب اللغة الإنجليزية.

إن الكلمة الإنجليزية drama مشتقة من الكلمة اللاتينية dram والتي تعني باللغة العربية "أن يفعل" وبهذا يكون معنى الدراما: هي قصة تؤدى أو تعمل وتقدم للجمهور، ويقوم بعرض هذه القصة مجموعة من الممثلين تساندهم بعض الوسائل الفنية من ديكور وإضاءة وصوت ومؤثرات صوتية، ويمكن أن تقدم هذه القصة على المسرح أو الراديو أو في السينما أو التلفزيون.

11. الدراسات السابقة:

تساعد الدراسات السابقة الباحث على تبين مواطن الإضافة التي ستقدمها دراسته من خلال تتبعه لما سبقه من دراسات في نفس موضوع بحثه، ولهذا قمنا بعمليه بحث ووجدنا بعض الدراسات التي اشتغلت على الدراما التلفزيونية والدراما التلفزيونية العربية ولكنها بعيدة عن محور بحثنا والذي يركز على تناول قضية فلسطين في الدراما العربية واستعنا في الجانب النظري بدراستين هما:

الدراسة الأولى: عزالدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير في اللغة العربية، الجامعة الإسلامية غزة، 2010[1].

وهي دراسة نظرية لموضوع الدراما التلفزيونية من خلال تتبع عناصرها وتشكيلها الفني بشكل تفصيلي.

[1] عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير في الأدب، الجامعة الإسلامية بغزة، 2010.

الدراسة الثانية: إسماعيل عبدالحافظ العبسي، استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج (اليمن، الجزائر، مصر، سورية) دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر3، 2013[1].

وهي دراسة تحاول أن تستكشف واقع الاتصال الثقافي في الإنتاجات الدرامية التلفزيونية العربية.

12. صعوبات الدراسة:

واجهتنا في دراستنا هذه بعض الصعوبات والعوائق التي يمكن حصرها فيما يلي:

- عدم التمكن من الحصول على بعض المراجع حول الدراما التلفزيونية السورية رغم الجهد الذي بذلناه في سبيل ذلك، فهاته المراجع غير متوفرة في مكتبات الجامعات الجزائرية ولا في أقسام الإعلام.
- صعوبة بناء شبكة تحليل للمسلسل التلفزيوني تستند إلى المقاربة السيميولوجية نظرا للآراء التي تختلف حول مدى تقارب لغة السينما مع الصورة في الدراما التلفزيونية.

[1] إسماعيل عبد الحافظ العبسي، استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج (اليمن-الجزائر-مصر-سوريا) دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2013.

تمهيد:

تعد الدراما بوصفها فنا أدائيا، حاضنة لأكثر من فن في الفنون المختلفة، واستطاعت أن تحقق هذا بفضل امتزاجها بحياة الإنسان منذ وجوده على هاته الأرض، فبالدراما تمكن الإنسان من محاكاة الواقع ونقله للآخرين، ومن ثم تحقيق أكثر من غاية لعل أهمها غاية التعلم واكتساب المعرفة، والدراما كفعل وعمل ارتبطت بالإنسان ارتباطا وثيقا لأنها غريزية في طابعها الأولي، قبل أن تتطور مع تطور الإنسان وتقدم الحضارات البشرية نحو التأسيس للدراما الفنية المتعددة الأنواع والخصوصيات والتي تراعي المقاييس الفنية من كتابة النص وجودة الأداء ومتانة العرض، بالإضافة إلى فعل التلقي والمشاهدة ذلك أنه لا يمكننا تخيل دراما منعزلة عن مشاهدين أو متفرجين أو باللغة العلمية متلقين. ومن أجل الإحاطة بكل ما يتعلق بالدراما من حيث المفهوم والنشأة والأنواع والخصوصيات فإننا سنتطرق لذلك في هذا الفصل الموسوم ب: الدراما السينمائية والتلفزيونية، بداية بالتطرق إلى مفهوم الدراما في المبحث الأول ثم تخصيص المبحثين التاليين لأحد أبرز نوعين في الدراما وهما الدراما السينمائية والدراما التلفزيونية وتعمدنا إقصاء الدراما المسرحية رغم أنها تمثل الرافد الأول للدراما لاعتبارات بحثية، ذلك أن المسرح وباعتباره الفن الأول الذي أفاد من الدراما إلا أنه لا يدخل في مجال بحثنا بوصفه فنا يستند إلى العرض والحوار، بخلاف الدراما السينمائية والتلفزيونية اللتان تستندان إلى الصورة كحامل أساسي للتعبير الدرامي، وبما أن الدراسة تنحصر ضمن دراسات المضامين التلفزيونية فإنه ولا شك تنتفي حاجتنا لبحث الدراما المسرحية رغم أننا في ثنايا البحث سنفيد من الدراما المسرحية لأنها جاءت في المرتبة الأولى في مسار التطور قبل السينما والتلفزيون، ومعلوم أن مسيرة ظهور وتطور الفنون لدى الإنسان هي مسيرة تكامل وتأثر وتأثير بين مجموع هاته الفنون حتى وقتنا الحالي، ولا ريب أن السينما ومن بعدها التلفزيون قد استفادا أيما استفادة من المسرح ومن تاريخه الطويل ومما أسسه من قواعد وأسس لضبط الفن الدرامي. وجاءت مباحث ومطالب هذا الفصل على الشكل التالي:

المبحث الأول: مفهوم الدراما.

المطلب الأول: تعريف الدراما ونشأتها.

المطلب الثاني: أهمية الدراما وخصوصيتها وأنواعها.

المبحث الثاني: الدراما السينمائية.

المطلب الأول: السينما بوصفها دراما.

المطلب الثاني: خصائص الدراما السينمائية.

المبحث الثالث: الدراما التلفزيونية.

المطلب الأول: الدراما التلفزيونية (النشأة، الأهمية، البناء الفني، والأنواع).

المطلب الثاني: خصائص الدراما التلفزيونية.

المبحث الأول: مفهوم الدراما.

المطلب الأول: تعريف الدراما ونشأتها.

أولا: الدراما لغة واصطلاحا.

يعد مصطلح "الدراما" من المصطلحات التي نقلت عن اللغة الإنجليزية واستخدمها الباحثون والدارسون العرب بنفس المسمى في اللغة الإنجليزية (drama). دون أن يسعى أولئك الباحثون لإيجاد ترجمة إلى اللغة العربية لذلك المصطلح تقابل استخدام أهله له، وتحمل كل ما يحمل من معاني، وبناءا على ذلك فإنه لا يوجد في معاجم اللغة العربية ما يشير إلى شيء مما يعنيه ذلك المصطلح عند أهله والمهتمين به من أصحاب اللغة الإنجليزية [1].

إن الكلمة الإنجليزية drama مشتقة من الكلمة اللاتينية dram والتي تعني باللغة العربية "أن يفعل" وهذا يكون معنى الدراما: هي قصة تؤدى أو تعمل وتقدم للجمهور، ويقوم بعرض هذه القصة مجموعة من الممثلين تساندهم بعض الوسائل الفنية من ديكور وإضاءة وصوت ومؤثرات صوتية، ويمكن أن تقدم هذه القصة على المسرح أو الراديو أو في السينما أو التلفزيون[2].

كما عرف قاموس "إكسفورد" للمسرح الدراما فأعطاها تعريفين[3]:

الأول: اصطلاح يطلق على كل ما يكتب للمسرح.

الثاني: يطلق على أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن حلا لهذا الصراع.

وعرفها قاموس المصطلحات الأدبية بأنها تعني معنيين[4]:

الأول: المسرحية وهي الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلا بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح وهي أيضا مؤلف من الشعر أو النثر يصف الحياة أو الشخصيات أو يقص بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح.

الثاني: الدراما هي مسرحية جادة لا يمكن اعتبارها مأساة أو ملهاة وفيها معالجة لمشكلة من مشاكل الحياة الواقعية.

وفي قاموس المصطلحات الإعلامية يرى د.محمد فريد عزت بأن كلمة drama تعنى ثلاثة أشياء:

1. مسرحية أو قصة أو رواية أو تمثيلية.
2. الدراما: الفن المسرحي أو الأدب المسرحي.
3. حالة أو سلسلة أحداث تنطوي على تضارب عنيف أو ممتع بين قوى مختلفة[5].

---

[1] مساعد بن عبدالله المحيا، **القيم في المسلسلات التلفازية دراسة تحليلية وصفية مقارنة لعينة من المسلسلات التلفازية العربية**، دار العاصمة للنشر والتوزيع، السعودية، 1414هـ ، ص99.

[2] عبدالرحيم درويش، **الدراما في الراديو والتلفزيون المدخل الاجتماعي للدراما**، مكتبة نانسي، دمياط، مصر، 2005، ص20.

[3] Phyllis Hartnoll, **The Oxford companion to The theatre**, University Press Oxford, 1991, p227.

[4] Magde Wahba, **Dictionary of literay terms**, Libraries du Lebanon, Beirut, 1989. p121.

[5] محمد فريد عزت، **قاموس المصطلحات الإعلامية**، ط1، دار الشروق، جدة، 1984، ص118.

ويرى د.محمود فهمي بأن "كلمة دراما قد استعملت للدلالة على الأعمال الأدبية التي يمكن أن تمثل على المسرح، إلا أن كلمة دراما أصبحت تعبر عن القطع التمثيلية التي يغلب عليها الناحية الجدية"[1].

انتقلت كلمة دراما إلى اللغة العربية كلفظ لا كمعنى فبعض الناس يطلق تعبير الدراما على أي حدث مؤثر ينطوي على مأساة حيث يقال إن هذه القصة درامية أي محزنة وأحيانا تستخدم دراما بمعنى مسرحية أما بالنسبة للكاتب ميشال ليور"كلمة دراما تعني حادث والحادث هو جوهر المسرح في التمثيليات"[2].

إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني (دراؤ drao) بمعنى أعمل فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح[3]، فإذا نظرنا إلى كلمة "دراما" على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث، وهذا هو الذي يراه أرسطو طاليس الذي عد أول من تناول مصطلح "الدراما" في كتابه "فن الشعر" بأنها عبارة عن محاكاة لفعل بشري، وهذه المحاكاة باعتبارها غريزة في الإنسان منذ طفولته وهي من الأشياء التي تميزه عن الحيوان ويتلقى بها المعارف الأولى، وأن المأساة والملهاة أنواع من المحاكاة وأن أعمال الناس هي موضوعات المحاكاة[4].

والدراما تعريفا هي فن الأفعال الإنسانية، وكلمة "دراما" تعني الحركة المتجددة، ولابد لأي عمل إنساني كي يسمى دراما من أن يكون فعلا تاما يحتوي على صراع بين قوتين كصراع الإنسان مع نفسه أو صراع الإنسان الخير مع الإنسان الشرير أو صراع الإنسان مع بيئته أو صراع الإنسان مع القدر، فكل ذلك فعل إنساني يتم فيه صراع ذو مبررات ينتهي بنتائج منطقية ومقبولة[5].

وباعتبار الدراما فعل إنساني فهي إذن تعتمد على المحاكاة، فهي تقتبس مادتها من الحياة وكلمة تقتبس يجب الانتباه إليها لأن الدراما لا تنقل الواقع نقلا مباشرا أو مطابقا بل إنها تظهر الواقع بالأسلوب الفني المطلوب وبالطريقة التي تجعل العمل الدرامي عملا فنيا متكاملا.

ولأن الإنسان هو المحور الرئيس للعمل الدرامي، فإن فن الدراما يبقى بقاء الإنسان ليقدم التجربة البشرية الدائمة التي تبرز المشاكل وتساهم في التعايش مع عواطفه وأحاسيسه.

ويرى د.سمير علام أن الدراما هي كل القصص التي تقدم عن طريق الفعل أو التمثيل بأي وسيلة كانت إذاعة أو سينما أو تلفاز[6].

---

[1] محمود فهمي، **الفن الإذاعي والتلفزيوني**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1982، ص38.

[2] ميشال ليور، **فن الدراما**، تر: أحمد بهجت فنصة، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1965، ص7.

[3] إبراهيم سكر، **الدراما الإغريقية**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968، ص3.

[4] أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تر وتحقيق: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1977، ص36.

[5] إبراهيم جديدي، **الدراما المسموعة وفن الإخراج الإذاعي**، ط1، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2007،ص ص 61 62.

[6] مساعد بن عبدالله المحيا، مرجع سبق ذكره، ص102.

ومما سبق يتحدد لنا مفهوم الدراما في العناصر التالية التي أوضحتها د.نهاد صليحة في:

- موضوعه: هو صراع يكون فيه الإنسان طرفا.
- هدفه: هو استكشاف وتوضيح معنى التجربة وحسم الصراع.
- التمثيل: أو الحركة المصطنعة في جمع ما هي وسيلته.
- أن المبدأ أو المنطق الذي يحكم تطوره ومسيرته هو الجدل، الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية.

وعلى هذا فالدراما هي: نشاط معرفي واعي، حركي، جماعي، تمثيلي، بمعني أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس.

وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة ويتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع[1].

وهي على كل صورها وأشكالها تعد لونا من ألوان الأدب، تتخذ شكل الحوار لتمثيل وتشخيص قصة متكاملة السبك والعناصر الفنية والأدبية...وهذه القصة قد تكون في الواقع حدثت بالفعل أو حدث جزء منها أو تكون ممكنة الحدوث في الوقت الحاضر أو قد تحدث في المستقبل وربما تمت أحداثها أو تتم في أي مكان...ويسود هذا الحوار ألوان من الصراع الفني يبتدعه المؤلفون ليتم بين من يشخصون أبطال القصة، وباستخدام طرق الكتابة الفنية للأعمال الممثلة وما تستلزمه من حبكة وتصعيد للأحداث والصراع إلى قمة يبتدعها مؤلف هذا العمل، يصل إلى حلول مقبولة أو معقولة...تكون هذه الحلول أو غيرها نهاية القصة...حيث إن لكل عمل عقدة وحل فالعقدة هي ما يكون من بداية العمل وحتى الجزء الذي يحدث منه التحول إلى سعادة أو شقاء، أما الحل فهو ما يكون من بدء هذا التحول وحتى نهاية العمل نفسه فإذا كانت نهاية العمل سعيدة مبهجة ومفرحة تنفرج بها الأزمة القائمة في القمة المبتدعة فيطلق عليها الملهاة أو (الكوميديا) وإذا كانت النهاية مفجعة أو محزنة أو مؤلمة فيطلق عليها المأساة أو (التراجيديا)[2].

وبناءا على ما تقدم يتضح ارتباط مصطلح "الدراما" بالمسرح، وذلك نظرا إلى أن الأعمال المسرحية هي التي كانت تقدم آنذاك حيث لم يتم بعد اكتشاف عدد من الفنون التي ذاعت فيما بعد وكثر استخدامها، والتي تعد في نظر أرسطو وسائل المحاكاة أو أنواعها المختلفة حيث ساعد على تدعيمها وتطويرها[3].

بل إن هذه الفنون تعد في نظر بعض الباحثين متفرعة عن المسرح، ولذا يسمى المسرح ب"أب الفنون" نظرا لأنه الفن الذي من خلاله، وفي ضوء نظريته العامة نشأت فنون متعددة بل إن واحدا من هذه الفنون لا يمكن فهمه بدون الرجوع إلى الفن الأب..المسرح الذي ينطوي في جوهره على

---

[1] نهاد صليحة، **المسرح بين الفن والفكر**، الهيئة المصرية للكتاب، 1986، ص19.

[2] مساعد بن عبدالله المحيا، مرجع سبق ذكره، ص102.

[3] أرسطو طاليس، مرجع سبق ذكره، ص 104.

عنصر الصراع أو العمل الممثل، وماذا يكون المسرح إن لم يكن في جوهره عملا ممثلا...سواء على مستوى الملهاة"الكوميديا" أو مستوى المأساة"التراجيديا" أو المستوى المركب من كلا الاثنين وهو مستوى المأساة الملهية أو "التراجيكوميدي"[1].

والذي يمكننا استخلاصه هو أن الدراما متجذرة داخل الفعل الإنساني الغريزي والذي عبر عنه أرسطو أول من تكلم عن الدراما ب "فعل المحاكاة" حيث أن حاجة الإنسان للحصول على ضروريات حياته هي التي دفعته لمحاكاة الطبيعة أو البيئة التي يعيش فيها، فالإنسان مفطور على التقليد وهذا ما يختص به عن سائر المخلوقات الأخرى التي ظلت على شكلها الطبيعي الأول ولم تتطور في سلوكاتها وأفعالها، بخلاف الإنسان الذي أثمرت فطرته وغرائزه أفعالا إنسانية أكثر وعيا ساعدته على إنشاء الحضارة وابتكار الفنون المتعددة ومن بينها الدراما والتي كما أسلفنا تعتبر محورا تدور حوله عدة فنون، إن هذا المدخل التعريفي يجرنا إلى النقطة الآتية وهي قضية نشأة الدراما وهو ما سنتكلم فيه في الصفحات الآتية.

ثانيا: نشأة الدراما.

إن الدراما كمفهوم وكممارسة وكفن في العصر الحديث ليست شيئا توصل الإنسان إليه بين يوم وليلة، شأنها في ذلك شأن أي فن مارسه الإنسان في تاريخه كله، لكن حياة الإنسان الأول وتمعنه في الظواهر الطبيعة من حوله كانت توفر له جيلا بعد جيل، أو قرنا بعد قرن عنصرا أو آخر من عناصر البناء الدرامي التي لم تكن اللغة في المراحل الأولى أداة أساسية للتعبير عنه، خاصة إذا تذكرنا أن الدراما فن أدائي أساسا[2].

لقد كانت الدراما شيئا مرتبطا بالإنسان مثل ارتباطه بهذه الأرض ومن المعقول أن تكون الدراما قد نشأت مع نشأة الإنسان على الأرض، حيث كان على الإنسان البدائي أن يصارع الطبيعة من أجل البقاء، فكان لابد أن يجد طعام يومه، فكان يخرج ليصطاد الحيوانات، وعندما يعود بعد اغتنام فريسته فرحا، يبدأ في محاكاة ما فعله مع الحيوان، بحركات صامتة، أليست محاكاته الصامتة هذه تمثيلا صامتا؟ ثم أليس في هذه المحاكاة صورة مبسطة للدراما؟ بالطبع تعتبر هذه المحاكاة بداية لنشأة الدراما ولكن في صورة مبسطة، حيث إن عناصر الدراما لم تكتمل بعد آنذاك[3]، وهنا يجدر بنا أن نطرح سؤالا عن كيف تحولت هاته المحاكاة الفطرية والغريزية لدى الإنسان إلى دراما؟، في سياق الإجابة عن هذا السؤال يرى رشاد رشدي"...أن تحول المحاكاة إلى فن الدراما قد أخذ قرونا طويلة حتى تشكل وأضحى على ما هو عليه بقيمه الفنية التي تميزه، وهي القيم التي مثلت القواعد الأساسية، والمنطلقات التي يقوم عليها هذا الفن الذي ولد في أحضان الشعر من ناحية، وبالاتصال

---

[1] جلال العشري، **المسرح أبو الفنون–في النقد التطبيقي**، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1971، ص ص 28 29.

[2] عبد العزيز حمودة، **البناء الدرامي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص12.

[3] عادل النادي، **مدخل إلى فن كتابة الدراما**، ط1، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس، 1987، ص11.

بالجماهير من ناحية أخرى، والتي تذهب إليه للاستمتاع بالعروض التمثيلية المقدمة على المسرح الذي يقع مرادفا لتعريف الدراما ولا ينفك عنها، وقد استحق المسرح لقب أبو الفنون نظرا لعراقته، ولأن ما يقدم من خلاله يمثل حقيقة المحاكاة التي ولع بها الإنسان"[1] .

إن الدراما تحيل إلى الإنسان الأول وفعل المحاكاة الغريزي الذي فطر عليه وساعده في الرقي بنفسه، لكن ملامح الدراما الحقيقية بدأت بالظهور في الطقوس التي كان يقوم بها الناس والتي يعبرون فيها عن معتقدات دينية أو أحداث حياتية هامة كالحصاد عند الفلاحين مثلا، ولأن غريزة المحاكاة فطرية لدى الإنسان والمحاكاة أصل التمثيل، فالدراما نشأت منذ القديم وتطورت نابعة من الطقوس، ولقد ثبت أن التمثيل كان معروفا لدى الإغريق فهم أول من بنوا مسرحا ولدى الفراعنة أيضا، واتخذت الطقوس شكلا من أشكال العرض في الحضارات القديمة وبتطور الدراما أصبحت فنا ذا أصول وقواعد ولها ألوانها[2].

افترض أرسطو الفيلسوف اليوناني الذي عاش في القرن الرابع قبل الميلاد وجود أربع مسببات أو علل تتضافر في تكوين العمل الدرامي:

1. علة مادية.
2. علة شكلية.
3. علة فاعلة.
4. علة غائية.

العلة المادية هي الكلمات، والعلة الشكلية هي ترتيب الأجزاء والتنسيق بينها في بناء الأثر الفني طبقا لمواصفات معينة، وتتضح أيضا في تنظيم أحداث وأقوال الشخصيات.

والعلة الفاعلة هي كيفية خلق الكاتب للنص الدرامي بحيث يعطي الدلالة المطلوبة.

أما العلة الغائبة فهي خلق كيان يثير في المتلقي إحساسا جميلا[3].

وفي سياق تحديد كيفية نشأة الدراما تشير نهاد صليحة إلى تضافر نزعتين أساسيتين نستطيع من خلالهما تحديد ماهية الدراما ووظيفتها واللتين لا تتغيران مهما تباينت المدارس والمناهج المسرحية.

أما النزعة الأولى فهي الحاجة إلى السيطرة على تجربة حياتية حيوية عن طريق اكتشاف معناها أو استنباط قوانينها وتحويلها إلى نمط من التوقعات يتم انتظامه في تيار الوعي، وتوصيله إلى آخرين بصورة مقنعة فعالة، بحيث يتصل الوعي المعرفي الفردي بالوعي المعرفي الجماعي، وتصبح تجربة الفرد هي تجربة الجماعة، وذلك عن طريق الاسترجاع المصطنع، الواعي، الحركي، المباشر للتجربة من خلال صاحب التجربة نفسه أو آخرين يقودهم، على بعد زمني من التجربة–أي بعد انتهائها–بحيث يصبح

---

[1] رشاد رشدي، **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن**، ط1، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص4.

[2] إبراهيم جديدي، مرجع سبق ذكره، ص62.

[3] ماجدة مراد، **شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2004، ص94.

الإنسان في هذا الاسترجاع الحركي الواعي ممثلا ومتفرجا معا، مشاركا في التجربة ومشاهدا لنفسه ولتجربته عن بعد في آن واحد، وبحيث يتكشف من خلال هذا الاسترجاع معنى التجربة وقيمتها وبحيث يتملكها الإنسان ويتمثلها، وتصبح جزءا من كيانه وحصيلته المعرفية. وحيث أن التجربة الإنسانية منذ بداية الخلق كانت تجربة صراع بين الإنسان وغيره من البشر، أو بين الإنسان والطبيعة الحية، فقد كان الاسترجاع الحركي للتجربة الواقعية أو الاصطناع الحركي لتجربة مفترضة وارد حدوثها، يدور حول الإنسان وإحدى هذه القوى بغرض تنوير هذا الصراع وحسمه، وتحويله إلى خبرة يمكن الاستفادة منها في المستقبل-أي بتحويله إلى احتمال قائم- وكذلك بغرض تأكيد أو قياس قدرة الإنسان في ظروف مختلفة على قبول التحدي والانتصار في صراعه مع الحياة.

أما النزعة الثانية وراء نشأة الدراما باعتبارها نشاطا معرفيا فكانت النزعة "الأنثروبومورفيه"في الفكر الإنساني أي نزعة الإنسان والجماعة إلى تفسير الظواهر والقوى الطبيعية الغامضة التي تناصبهم العداء أحيانا تفسيرا إنسانيا، في ضوء التجربة الإنسانية ومنطقها بحيث يسهل فهمها، والتغلب على الإحساس بالرهبة من المجهول، فلقد تصور الإنسان وجود قوى غيبية خلف الظواهر الطبيعية، وخلف الموت والإخصاب والميلاد، وأسبغ على هذه القوى الغيبية صفات الإنسان، وقد أدى ذلك إلى نشأة الطقوس الحركية التي تمثل صراعا رمزيا مع القوى الغيبية ينتهي بإرضائها بصورة أو بأخرى على حساب معاناة الإنسان[1].

ومما لا شك فيه أن الدراما كفن بدأت مسرحية، ويكاد يتفق جميع الباحثين على أن فن الدراما تطور عن طريق الأغاني المصحوبة بالرقص في الطقوس الدينية، ويرجع أصلها عند اليونان كما يشير المؤرخون النقاد إلى نوع من الرقصات تؤديها مجموعة من الجوقة،"لها علاقة بعبادة الإله "ديونيسيوس" فقد كانت المسرحية لا تعرض إلا في أعياد هذا الإله كطقس من طقوس عبادته"[2].

ويؤكد د.عبد العزيز حمودة هذه القضية عندما يشير إلى أن الملاحظ أن عنصر الصراع التمثيلي أو الدرامي يستمد جذوره من الفكر الديني للإنسان أو بمعنى آخر أن البداية الحقيقية للعمل التمثيلي أو الدراما لا تنفصل عن فكر الإنسان الديني وتلك ظاهرة متكررة في أكثر من حقبة وأكثر من مكان، كما يشير إلى أنه في بداية القرن العاشر عادت المسرحية بعد اندثار لعدة قرون، إلا أن البداية في هذه المرة أيضا كانت بداية دينية لم ينفصل فيها الأداء المسرحي عن شعائر وطقوس نصرانية داخل مبنى الكنيسة[3]، ويضيف د.إبراهيم إمام أنه " من الثابت أن فن الدراما جزء لا يتجزأ من حضارة الإغريق ودينهم كما ارتبط هذا الفن ارتباطا وثيقا بحياتهم وآلهتهم وأعيادهم وأساطيرهم

[1] شهاد صليحة، مرجع سبق ذكره، ص ص 18 19.

[2] عزالدين عطية المصري، **الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**، رسالة ماجستير في اللغة العربية، الجامعة الإسلامية غزة، 2010، ص39.

[3] عبدالعزيز حمودة، مرجع سبق ذكره، ص ص 16 18.

وأناشيدهم الدينية التي اتخذت أشكالا تمثيلية درامية في مهرجاناتهم الشعبية وفي احتفالاتهم الدينية"[1].

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الدراما الإغريقية لم تكن نصوصا تكتب ولا قواعد تتبع، وإنما كانت حياة تمارس وواقعا يعاش، وشعائر تؤدى، وأساطير تحفظ عن ظهر قلب، وكلمة دراما – مثلما أسلفنا- تعني في أصلها اليوناني الشيء المؤدى أو الأداء، في حين تعني كلمة "تياتر" مكان المشاهدين ثم أصبحت تعني المشاهدين أنفسهم، ثم تدرج معناها ليصبح العمل المسرحي ذاته[2]، إلا أن الدراما عند اليونان لم تكتمل كفن إلا عندما أسهموا في إدخال عنصرين من أهم عناصر البناء الدرامي وهما الحوار والممثل مثلما يؤكد ذلك الباحث عادل النادي في حديثه عن مراحل تطور الدراما حيث يقول:"...ظلت الدراما أمدا طويلا في احتياج شديد إلى عنصرين رئيسيين ومهمين حتى يكتمل معناها الحقيقي، وهما عنصرا الإنسان والحوار اللذان هما عمود البناء الدرامي لم يظهرا في العصور البدائية، ولا في مصر الفرعونية ولا في سورية، بل ولا في المسرح الشرقي القديم، وإنما في اليونان القديم فقط، وهما عنصرا الحوار والبطل(الإنسان) وبدخولهما تطورت الدراما ووصلت إلى صورتها المتكاملة عند اليونانيين القدامى فهم أول من أدخلوا الإنسان أو البطل في العمل الدرامي لكي يصارع الآلهة أو القوى الطبيعية المحيطة به وكذلك هم أول من استخدم الحوار كأداة تخاطب في الدراما"[3].

إن مما يمكن استنتاجه من هذا الفرع هو أن الدراما في نشأتها ارتبطت بشيئين مهمين لدى الإنسان وهما المحاكاة بما أنها فعل فطري وبممارسة الطقوس الدينية في مختلف الحضارات القديمة، إلا أن الحضارة الإغريقية أسهمت بدرجة أكبر في تحول الدراما من فعل أدائي وممارسة فطرية إلى فن له قواعده وأصوله حيث أنها أدخلت عليه عنصرين من أهم عناصر البناء الدرامي وهما الحوار والممثل، ومن ثم كانت جهود اليونانيين بارزة جدا في تطور الدراما ولا يستطيع باحث أو مؤرخ أن ينكرها ويكفي أن نشير في هذا الصدد إلى كتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس والذي لا يزال إلى وقتنا الحالي مصدرا مهما في دراسة الفن الدرامي حيث عمد أرسطو في كتابه هذا إلى تسجيل استخلاصاته وملاحظاته للحركة الأدبية والفنية التي كان يعيش فيها آنذاك، حتى أضحت آراؤه ومقولاته وتنظيراته قوانين للدراما رغم صغر حجم كتابه، وكاستنتاج عام نستطيع أن نقول بأن ميزة الدراما عن الفنون الأخرى أن الإنسان عرفها منذ نشأته الأولى ولا زالت تتطور وتتأصل في حياته اليومية حتى وقتنا الحالي مضفية على نفسها مع مرور الوقت الكثير من الخصائص والميزات والعناصر التي أسهمت في تنوعها وتعدد وظائفها وغزارة مراميها وأهدافها.

---

[1] إبراهيم إمام، **الإعلام الإذاعي والتلفزيوني**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1979، ص38.

[2] فايز ترحيني، **الدراما ومذاهب الأدب**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1988، ص68.

[3] عادل النادي، مرجع سبق ذكره، ص16.

المطلب الثاني: أهمية الدراما وخصوصيتها وأنواعها.

أولا: أهمية الدراما وخصوصيتها.

تعرف الدراما في عمقها بأنها الحياة، ذلك أنها تقابل مفهوم الفعل الذي يختص به الإنسان بحيث يكون إراديا وواعيا في أغلب الأحيان، و الدراما هي تاريخ الصراع الممتد في الوجود البشري منذ القدم، صراع الإنسان مع الطبيعة وصراع الإنسان مع أخيه الإنسان و صراع الإنسان حتى مع نفسه، إذن فالدراما هي المحور الأساسي الذي تدور حوله حياة الإنسان، وعندما انتقلت الدراما إلى صف الفنون فإنها حافظت على أهميتها بالنسبة للإنسان حيث أنها تغذي الكثير من الاحتياجات لديه بالإضافة إلى أنها وسيلة لنقل التجارب الإنسانية و تقديم الأفكار، وتوصيل المعرفة فضلا على أنها تنطلق من الحياة لتقدم رؤية للحياة تساعد الإنسان على تجاوز وتخطي الكثير من العقبات والعوائق في حياته اليومية، وفي هذا السياق نجد أرسطو يقول :"إن وظيفة الدراما هي تطهير الانفعالات والتغلب على الخوف والشفقة، بحيث يتمكن المتفرج الذي يطابق بين شخصه وبين (أورست أو أوديب) من التحرر من تلك المطابقة، ويتسامى فوق صروف الدهر العمياء، وبذلك يلقي عن كاهله مؤقتا قيود الحياة و أعباءها"[1].

كما تكمن أهمية الدراما في أنها:

*لا تكتفي بإثارة الشفقة في داخلنا بل إنها تثير فينا الإحساس بالإعجاب و هو بدوره يسمو بالروح و يجعلها جديرة بالبطولة.

* كما تثير فينا الشعور بالخوف، حيث تكشف لنا مدى ضعفنا أمام مآسي الحياة فيدفعنا هذا الشعور إلى التفكير المتزن والتأملات الرزينة حيث يشعر الإنسان بضعفه أمام هذه القوى الطائشة العمياء.

* و الدراما بطبعها أخشن من الشعر الغنائي و الرواية، في أنها لا تخفي صلتها بالعناصر الفظة التي تثير فينا متعة (لامسؤولة) وهذا يفسر الحقيقة المعروفة، من أنّ المسرحية الجيدة يمكن التمتع بها على مستويات متباينة من قبل مشاهدين متفاوتي الرهافة و الثقافة.

*إن مشاهد الدراما –بالأخص المرئية– يترك نفسه طواعية أمام سيل الصور المتدفق و توهجها، و لا يستطيع أن يمنع نفسه عن متابعتها أو صدها أو تحدي سحرها، ويترك لذاته ولوج الحلم والاندماج مع الدراما المعروضة، و ينشئ بذلك الخدر اللذيذ الذي يدغدغه و يسمو به فوق الواقع و فوق العالم، عندئذ يحرر اللاشعور من الكوابح العرفية، بينما تكبت ملكاته العقلية و المنطقية[2].

---

[1] إريك بنتلي، **الحياة في الدراما**، تر جبرا إبراهيم جبرا، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، 1982، ص13.

[2] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص44.

ثانيا: خصوصية الدراما عن الفنون الأخرى.

إن التأكيد على أهمية الدراما في حياة الناس منذ عدة قرون حتى يومنا الحالي هو في الحقيقة تأكيد على خصوصية وتميز وفرادة هذا الفن عن الفنون الأخرى بعدة مميزات جعلته فنا يأسر الإنسان ويفتنه أيما فتنة، ولا يزال الفن الدرامي يتطور حتى دخل إلى عالم الصورة فزاد من حجم الإبهار والأسر للعقل و الحواس البشرية فأين تكمن خصوصية فن الدراما؟.

في تحليل الباحثين لحالة وطبيعة المتفرج أثناء عملية المشاهدة نجد ما يلي:

يوضح كل من(ستيفنسون ودوبريه):"بأنه في ما عدا حاسة السمع والبصر، يكون الجسد وسائر الحواس الأخرى في حالة نوم عميق، الأمر الذي يتيح للخيال المهيج بواسطة أدوات المخرج المعبأة عاطفيا، والمنتقاة خصيصا لهذا الغرض، لأن يمارس هيمنة وبالتالي تأثيرا أعمق وأكثر استمرارا"، فالمتفرج يكون خاضا لتأثير الدراما فيه، مسلوب الإرادة أمام سحرها، وفنون عرضها المختلفة مما يجعله يلبث في مكانه مأسورا مسحورا، مركزا انتباهه على التتابع السريع والمتعذر اجتنابه للصور، ولا يستطيع أن يحيد ببصره جانبا أو أن يمنع تدفق الصور الغازية، خاصة عندما تكون هذه الصور – بقوتها وهيمنتها ودرجة سرعتها وسياقها وتسلسلها واستمراريتها– مركبة ومرسومة بعناية ودقة، في سبيل إحداث أقصى حد من التأثير فيستسلم لقدراتها المذهلة وتأثيرها عليه، ويصبح عرضة لأن تغزوه بقيمها ومفاهيمها وأفكارها، ومن هنا فإننا جميعا نعي أهمية الدراما وقيمتها، وذلك من خلال معرفتنا بأنها تثيرنا وتجذبنا، ومن ثم فإنها تغزونا وتؤثر فينا بواسطة طرف ثالث هو صانعها، وهي تثبت دائما أنها مؤصلة وقادرة على تحقيق التغيير داخل الأفراد وكذلك المجتمعات[1].

يقول عبدالحميد شكري واصفا بعض خصوصيات الدراما:"إنها فن ساحر واسع التأثير، له أبعاد في حياة البشر والسيطرة على العقول، بل لقد أصبحت مجالا واسعا للدعاية وترويج الأفكار والمبادئ، وإشعال الثورات وتحريك الشعوب، أو تحريرها أو إغراقها في غياهب الوهم والحلم الزائف، أو إفسادها وإصابتها باللامبالاة وتحييدها إزاء القضايا الملحة في مواجهة القوى المعادية التي تحاصرها أو بتقديم كل ما هو سطحي"[2].

إن الدراما تأخذ المشاهد وتمسك بقياده حتى إنه ليصبح جزءا من ذلك العالم الذي تقوم بعرضه، فيرضى ويسخط، يبكي ويضحك، يحب ويكره، يفزع ويطمئن، يتحرك ويندهش، ويترقب ويحس بالصدمة، ويمرح وينفعل، أو حتى قد يتثاءب من الملل[3].

---

[1] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص45.

[2] عبدالحميد شكري، **الدراما المرئية**، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص11.

[3] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص45.

ثالثا: أنواع الدراما.

الدراما تعني الفعل- ولا أقول الحدث- لأن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأن ما يتحكم في الفعل الإرادة الإنسانية وحدها، أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا ناتجا عن إرادتهم الإنسانية، والفعل من خصائص الإنسان وحده لأنه يتميز عن سائر الموجودات بالحس والعقل، وعلى ذلك فالقول بأن الدراما حدث قول فيه تجاهل لإرادة الإنسان وفكره، على أن القول بأن الدراما محاكاة لفعل أو سلوك إنساني قول مبستر، لذا يلزم أن نضيف إليه أن هذه المحاكاة لابد أن تتم عن طريق التمثيل وبمعنى أوضح عن طريق العرض المسرحي، ذلك أن من الممكن محاكاة السلوك الإنساني عن طريق آخر غير التمثيل كالسرد القصصي أو الإنشاد أو الرواية، ولكن هذا لا يدخل في نطاق الدراما بوصفها فنا متفرد الصفات[1].

إن الحديث عن أنواع الدراما يحيلنا إلى الأشكال التي عرفتها الدراما الإغريقية ونظر لها أرسطو في كتابه "فن الشعر" فالدراما لدى الإغريق تنقسم وفق مضامينها الداخلية إلى أشكال مختلفة تأتي في مقدمتها التراجيديا والكوميديا كشكلين رئيسين بالإضافة إلى الأشكال التي ارتبطت تسمياتها بالمسرح ومنها الميلودراما وغيرها، وسنستعرض هذه الأنواع على النحو التالي:

1. **التراجيديا (المأساة):** يعرفها أرسطو "بأنها محاكاة فعل تام نبيل لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" ففي هذه العبارة تعريف واضح لطبيعة التراجيديا، ولوظيفتها الأساسية ولغتها المنمقة الشعرية، لكنها تغفل أهم عناصر التراجيديا اليونانية، وهو الصراع بين القوى المتعارضة التي تظهر فيها عنها طريق التشاحن، وهذه القوى المتمثلة بالقضاء والقدر، تتولى تحديد مصير الشخصيات التراجيدية والإنسان بشكل عام، دون أن يكون له دخل كبير في فجيعته[2].

فالتراجيديا نوع من الدراما يتناول خبرات أشخاص تثير في المتلقي الشفقة والخوف، وهذه الخبرات يجري تصويرها من ناحية علاقات الأشخاص بأشخاص آخرين في ظروف خارجة عن إرادة الإنسان حيث يواجه البطل الكوارث والقوى الخارجية التي تلاحقه رغم سعيه لتحقيق الهدف[3].

ويرى إبراهيم حمادة أن كلمة تراجيديا (tragodia) تتركب من لفطتين (tragos) بمعنى جدي أو ماعز ومن (oide) بمعنى نشيد أو أغنية ومن ذلك أضحت الكلمتان تعنيان أغنية الماعز ويرى

---

[1] محمد حمدي إبراهيم، **نظرية الدراما الإغريقية**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1994، ص ص 21 22.

[2] فايز ترحيني، مرجع سبق ذكره، ص 71.

[3] ماجدة مراد، مرجع سبق ذكره، ص97.

البعض أن سبب هذه التسمية يرجع إلى أفراد الجوقة القديمة في الأناشيد الديثيرامبية[1] التي نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهم يمثلون دور الساتيروي[2] أتباع الإله ديونيسوس[3].

والتراجيديا عبارة عن مجموعة الأفعال الجادة المترابطة على أساس سببي ومعقول ومحتمل الوقوع، والأحداث فيها تدور حول شخص أو مجموعة أشخاص في حالة أزمة في جو سائد يشيع بالحزن والأسى لكن قد نجد فيه ومضات سريعة قليلة من الترويح إلا أن المأساة على وجه العموم تسعى دائما لتخطي حدود الإمتاع والتسلية إلى إثارة العديد من الجوانب المهمة والتي تدور حول علاقة الإنسان بربه ثم بمن حوله من البشر وكذلك العالم المحيط به إضافة إلى علاقته بنفسه، وكل مأساة عند أرسطو ينبغي أن تشتمل على تحول أي انتقال من السعادة إلى الشقاء أو على استكشاف أي انتقال من الجهل بشيء إلى معرفة بحقيقته[4].

وتؤدي التراجيديا في النهاية إلى التطهير بمعنى أن هؤلاء الذين يشعرون بالشفقة أو الخوف أو غيرها من المشاعر لابد وأنهم قد تأثروا بنفس الطريقة حتى أنهم يصلون إلى شعور مفرح بالتطهير، فالمتفرجون يشعرون بالتعاطف مع الشخصيات ويحققون تنفسيا عن توترهم العاطفي بالنحيب بدلا منهم[5].

2. الكوميديا (الملهاة):

تجمع كلمة كوميديا بين كلمتي "كوبوس" بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد، و"أودي" بمعنى أغنية من الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في أنحاء الريف الإغريقي إبان الحصاد ولا سيما قطف العنب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر، أي أنها نشأت من الاحتفالات الدينية الشعبية[6] والمعنى اللغوي لكملة كوميديا هو"أغنية القرية" وفقا لرأي أرسطو أو "النشيد الماجن" وفقا لرأي غالبية الباحثين المحدثين[7].

---

[1] الديثرامبية: أغنية مسرحية جماعية تنتمي إلى الشعر الغنائي بدأت مع التراجيديا، إلا أنها استقلت عنها فيما بعد، ومضمون هذه الأغنية لم يكن كوميديا خالصا ولا هزلي خالص، بل حوي إلى جانبه عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسي، بمعنى آخر أنها جمعت بين النكات الفجة والسخرية الماجنة مع العواطف الجادة، وواءمت بين كلماتها ورقصاتها بطابعيها المتناقضين.

[2] الساتيروي: نوع من المسرحيات تسمى الساتيرية وقد سميت بهذا الاسم لأن أفراد الجوقة فيها ظلوا محافظين على ارتداء ملابس الساتيري أتباع الإله ديونيسوس، وكانت الجوقة تؤدى فيها رقصات عنيفة.

[3] ديونيسوس: إله الخمر في أثينا القديمة، ويرمز إلى خصوبة الأرض التي تنبت الثمار المختلفة والعنب من بينها، الذي يصنع منه النبيذ وبالنبيذ تكون الاحتفالات الصاخبة.

[4] مساعد بن عبدالله المحيا، مرجع سبق ذكره، ص109.

[5] ماجدة مراد، مرجع سبق ذكره، ص98.

[6] فايز ترحيني، مرجع سبق ذكره، ص 82.

[7] محمد حمدي إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص 28.

يعرفها أرسطو في كتابه"فن الشعر" :"بأنها محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك" وهي تمثل الطرف المناقض للتراجيديا فهي صياغة فعل منتقى من الحياة صياغة هزلية فكاهية[1].

والكوميديا تعبير يغطي في استعماله أنواعا من المسرحيات تختلف عن التراجيديا في أن لها نهاية سعيدة، والمسرحيات الدرامية المعاصرة التي تسمى بالكوميديا هي التي تكتب بأسلوب خفيف ومرح، وتتضمن أحداثا وشخصيات مضحكة، لكن هذا التعريف لا ينطبق تماما على دراسات الماضي التي كانت توصف بأنها كوميديات، فالكوميديا اليونانية كانت أسلوبا تطور من الطقوس والاحتفالات الديونيسية التي كانت تتضمن غناء وارتداء للأقنعة وتشترك فيها جميع الطبقات والفئات، ولقد لعب عنصر شعبية هذا الفن دورا أساسيا في تشكيل الكوميديا وتطورها[2].

وفي الأعمال الكوميدية كلما كان الفعل بشخصيته وأفكاره مناقضا للسلوك العام المصطلح عليه بدت هذه الشخصيات أكثر هزلية وإثارة للضحك، والمتعة التي تتولد لدى المرء من الضحك هي إحساس المشاهد بانتصار الشيء المألوف الذي تعود عليه على الشيء غير المألوف، وإذا كان البطل المأساوي في المأساة ينتقل من حال السعادة إلى حال البؤس والشقاء فإن البطل الكوميدي في مقابل ذلك ينتقل من حال التأزم والارتباك إلى الحال المريح للنفس[3].

وتهتم الكوميديا بعرض المشاكل الجماعية محاولة منها لعلاج تدهور المجتمع وإعادة العلاقات إلى صفوفه، ووسيلتها في ذلك إظهار الأشخاص بصورة أقل من الإنسان العادي في الواقع مما ينتج عنه مفارقات تبعث على الضحك، وعلى ذلك فإن الضحك في الكوميديا الإغريقية كان عبارة عن وسيلة إيجابية هدفها نقد الأخطاء، وعلاج العيوب والمثالب والمشاكل التي تنجم منها من دون خوف، لأنها عيوب ناشئة عن قصور لا عن عجز كلي، وعن ضعف إرادة لا عن انعدام مقدرة[4].

ومن هنا يظهر اختلاف الكوميديا عن التراجيديا من حيث المضمون والهدف، إلا أنهما نشأتا إلى جانب بعضهما البعض تحت ظروف واحدة متأثرتان بنفس الأجواء والطقوس الدينية، فالكوميديا صنو التراجيديا من ناحية الإطار الدرامي إلا أنها تختلف عنها اختلافا بينا في وسيلتها، وفي مضمونها، وفي مغزاها، وبالتالي في بنائها الدرامي ورسم شخصياتها[5].

---

[1] مساعد بن عبدالله المحيا، مرجع سبق ذكره، ص109.

[2] فايز ترحيني، مرجع سبق ذكره، ص 82.

[3] مساعد بن عبدالله المحيا، مرجع سبق ذكره، ص110.

[4] محمد حمدي إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص 28.

[5] المرجع السابق، ص29.

الكوميديا والتراجيديا هما النوعان الأساسيان بالنسبة للأعمال الممثلة أو التمثيلية على وجه العموم وهما معروفان منذ أيام الإغريق، أما في العصر الحديث فيضيف الباحثون صنفي الميلودراما[1] الذي يتفرع عن المأساة والمهزلة[2] الذي يتفرع عن الملهاة[3]، والتراجيكوميدية وتعني الملهاة الباكية وهي شكل من الدراما تلتقي فيه العناصر التراجيدية والكوميدية، بالإضافة إلى السايكودراما وهي نوع من الدراما تنطوي على النظر إلى الإنسان في ضوء تأثره بمختزناته الباطنية التي تحتوي على تجاربه وانطباعاته وردود أفعاله، ومن ثم فقد تهتم هذه الأعمال بالكشف عن الانطباعات الدقيقة التي توجه الإنسان أو تهتم بمعاملة الشخصية على أنها نتيجة وقائع خاصة، وغرائز فطرية، وتجارب موروثة، ونجد كذلك المونودراما وتعني مسرحية الشخص الواحد وتمثل الحديث الفردي أو الداخلي حينما يكون الشخص موزعا بين إحساسين متضادين قويين كل منهما يختلط بالآخر ويناصبه العداء، في هذه اللحظة ينطوي الإنسان على نفسه فيحاول أن يحللها وأن يعرفها، إما ليتخذ قرارا في مسألة ما، وإما ليحاول استيضاح قرار قد أخذه تحت تأثير عاطفة تأثره وذلك كالحديث الفردي[4].

نستطيع القول بأن تقسيم الدراما إلى كوميديا وتراجيديا هو تقسيم يستند إلى المضمون فقط، وارتبط هذا التقسيم بفن المسرح لمدة طويلة بداية من الدراما الإغريقية حتى وقتنا الحالي، مع انبثاق أنواع درامية أخرى من النوعين الأساسين، إلا أن تطور وسائل الإعلام وظهور السينما ثم الإذاعة وفيما بعد التلفزيون واستفادة هاته الوسائل من المسرح كونه الممثل الأول لفن الدراما في إنتاج دراما خاصة بها، أمكننا من تعديل تقسيم الدراما تبعا لوسيلة البث وخصوصية الأدوات التعبيرية لكل وسيلة من هاته الوسائل، وفي سياق بحثنا نستند إلى التقسيم الآتي:

أ. الدراما المسرحية.

ب. الدراما الإذاعية.

ت. الدراما السينمائية.

ث. الدراما التلفزيونية[5].

---

[1] الميلودراما: تعني الدراما الموسيقية أي الدراما التي تصحبها دائما موسيقى كتبت خصيصا لها، وهي اللون الذي يمزج بين عنصري التراجيديا والكوميديا إلا أنها أقرب إلى التراجيديا بحيث تتطور من موقف جاد في البداية يحافظ على انفعال المتلقي بتصعيد الخطط التي تديرها القوى الشريرة ثم الحل السعيد في النهاية بتحطم هذه القوى، فالميلودراما هي تصور العالم وقد اتضحت فيه قوى الخير والشر وبرزت بشكل يثير رغبة المتلقي في مشاهدة الخير لينتصر والشر يهزم.

[2] المهزلة: أو الفارس هي نوع متطرف من الكوميديا يثار فيه الضحك عن طريق الحركة المبالغ فيها وتمتاز بالبساطة في مظهرها، حتى أنها تبدو كذلك للذين يدركون عمقها وذلك لأنها تأتي الأمور مباشرة بلا لف ولا دوران.

[3] مساعد بن عبدالله المحيا، مرجع سبق ذكره، ص 110.

[4] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص 91.

[5] محمد العمر، **الصورة الاجتماعية للمرأة في الدراما السورية**، مجلة جامعة دمشق، المجلد19، 2003، ص 140.

وسنعرض بالتفصيل في المبحثين القادمين للدراما السينمائية والدراما التلفزيونية بما أنهما يشتغلان على نفس الحامل ألا وهو الصورة، دون إغفال أنهما أخذتا من المسرح الكثير.

المبحث الثاني: الدراما السينمائية.

المطلب الأول: السينما بوصفها دراما.

إن الحديث عن درامية السينما هو حديث في المقام الأول عن العلاقة بين المسرح والسينما، ذلك أن السينما مثلت في بداياتها امتدادا للمسرح رغم أنها كانت تحمل في داخلها بذور تميزها وفرادتها من خلال ارتكازها على الصورة الملتقطة والتي تتجاوز بكثير الحوار والسرد الموجودين في المسرح، فالصورة تكثيف وتعميق بينما الحوار والسرد إطناب وتسطيح في الكثير من المواقف، ومن هنا كانت دراما السينما هي دراما الصورة التي فتحت عهدا جديدا أمام المتلقي ونقلته إلى عالم يتجاوز سلطة اللفظ وكل ما هو مسموع إلى سلطة الصورة وكل ما هو مشاهد على الشاشة.

ورغم أن السينما تاريخيا لم تكن يوما فنا صافيا، وكانت العناصر المكونة للسينما والمستعارة من الفنون والآداب تتناوب على احتلال موقع الصدارة في البنية الشكلية للأفلام، إلا أن المسرح قد يكون الأقرب إلى السينما، فهو مثل السينما فن زماني مكاني، وهو مثل السينما يستفيد من الحركة والتشكيل والموسيقى والحوار والتمثيل، لكن تصوير الواقع في السينما يختلف عنه في المسرح، حيث إن وسائل التعبير في المسرح هي أكثر شرطية ومجازية، ففي المسرح نعتقد بحقيقة الأحداث بمجرد تمثيلها وتجسيدها بوسائل مصطنعة وبعناصر غير حقيقية ولا حاجة في المسرح لتجسيد الأحداث كما هي إنما يكفي الإشارة إليها والإيحاء بها، في حين أن السينما تعتمد على الواقع وتصوره، عاكسة من خلال ذلك حقيقة الأحداث والمكان وحتى الزمان وهذا ما يلائم طبيعتها وخاصيتها، فالمكان الحقيقي كما يظهر في السينما هو أكثر إقناعا من الديكور المنصوب فوق خشبة المسرح مثلا[1].

فما هي العلاقة التي نشأت بين المسرح والسينما في بداياتها؟ وكيف نصف هاته العلاقة؟ ثم كيف استطاعت السينما أن تستقل بذاتها كفن له مرتكزاته وبنيته الخاصة؟.

لا شك أن السينما باعتبارها وسيلة اتصال جماهيرية استطاعت أن تستوعب الدراما التي تعادل الحياة في كل مظاهرها وأشكالها، فأضحت السينما بذلك أقوى معبر عن الدراما وبامتياز.

في القرن العشرين حدث أهم تطور ثان في تاريخ البشرية بالنسبة للفن، وهو اختراع السينما فالإذاعة فالتلفزيون، فقد أصبحت هذه الأدوات الوسيلة الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة النفسية وما يتخلل هذه المتعة من جوانب إيجابية أو سلبية، أخلاقية أو اجتماعية أو عقائدية،

[1] عدنان مدانات، **وعي السينما**، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010، ص ص12 13.

ففي حوالي عام 1905 ظهرت أول آلة ناجحة للتصوير السينمائي اشتملت على جميع القواعد الرئيسية التي توافرت لما جاء بعدها من آلات أكثر تقدما[1].

إلا أن السينما لم تنشأ من خلال القطيعة مع الفنون التي سبقتها ولا حاولت أن تتجاوز مبدأ تراكمية الفنون، فلقد كانت السينما امتداد للمسرح مثلما يؤكد ذلك بغداد أحمد بلية:" إن تشابه العرض السينمائي بالعرض المسرحي دفع بالكثير من الكتاب الدراميين والمخرجين والممثلين إلى المزاوجة بين السينما والمسرح، وذلك في مرحلتين هامتين من تكوين الفن الجديد، ففي بداية القرن العشرين حين كانت العروض السينماتوغرافية ساذجة، تفتقر إلى فنيات السرد الصوري، استعان العاملون في الحقل السينمائي بممثلين مشهورين في المسرح ثم بمخرجين، وفي الثلاثينيات من القرن العشرين بعد ظهور الفيلم الناطق، ساعد تسجيل الصوت البشري الممثلين على إظهار براعتهم التشخيصية بالمزج بين الحركات واللغة، ولهذا كانت العروض السينمائية في هذه البداية الثانية أشبه بمسرحيات مصورة"[2].

وكانت السينما في بداية عهدها تعتمد على المسرح اعتمادا كليا في تقديم أعمالها، فكانت تقدم المسرحيات التي تلاقي نجاحا كبيرا في السينما، وفي بعض الأحيان تكون شخصيات الممثلين في المسرح هي نفس شخصيات الأبطال في السينما، اعتمادا على شهرة ممثلي المسرح وقتذاك لضمان نجاح الفيلم[3]، حتى ساد الظن بأن الفيلم- في بداية الإنتاج السينمائي- ليس إلا مسرحية مصورة غير أن هذا الظن ما لبث أن اتضح عدم صحته للأسباب الآتية:

- إذا كان الحوار أساس المسرحية، فإن الصورة أساس الفيلم.
- المسرحية تكشف عن شخصياتها عن طريق الحوار بينما يستطيع الفن السينمائي أن يصور الأفكار عن طريق الحركة الخارجية، وقد زاد إدخال الصوت من هذه الإمكانية.
- السينما كفن أو كصناعة آلية تيسر الاتجار بالجهود البشري، وذلك لأنه إذا كان المسرح يتطلب من الممثلين بذل الجهود نفسه في كل مرة يعرضون فيها المسرحية على الجمهور فإن هذا الجهود لا يبذل في السينما غير مرة واحدة، ثم يطبع الفيلم –أي عدد النسخ التي تعرض هذا الجهود- في دور مختلفة، بل في بلاد متباينة وفي أوقات مختلفة.
- المسرحية تعتمد على حركة الممثل وأدائه الصوتي، والفيلم يعتمد على تعبير الوجه عن طريق اللقطات القريبة والموسيقى المصاحبة، فالفيلم يعتمد على الكاميرا و المسرحية على الميكروفون، ولهذا فالفيلم أفضل كلما قلت أهمية التمثيل، فالفيلم الجيد يعتمد على ترتيب اللقطات أكثر من اعتماده على ما فيها من تمثيل.

---

[1] يوسف الشاروني، **مع الدراما أثر تطور وسائل الاتصال على تطور الأشكال القصصية والدرامية**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1989، ص23.

[2] بغداد أحمد بلية، **الترجمة بين سيمائية الرواية–الفيلم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2008، ص35.

[3] عادل النادي، مرجع سبق ذكره، ص106.

- المسرحية تتكون من وحدات زمنية منفصلة(فصول)، أما الفيلم فيتكون من وحدات متتالية(لقطات) ليس فيها ذلك الانقطاع المفاجئ الذي نجده في المسرحية بين فصل وآخر.
- يقوم العمل المسرحي على أساس وجود وحدة متميزة، فالكاتب المسرحي يضغط على الأحداث في بضعة مشاهد قليلة، وعند تحويل المسرحية إلى فيلم يجب التنازل عن هذه الوحدة وتحويلها إلى قصة ملحمية تعرض الأحداث في مجال زمني أوسع، فيبدأ الفيلم عادة في نقطة أكثر تبكيرا من مدخل المسرحية، كما تعرض الأحداث بطريقة مباشرة فيما يرد كثير منها في المسرحية بشكل غير مباشر مشار إليها، باعتبارها قد حدثت في الماضي أو خارج المنظر المسرحي المعروض بين المشاهد أو في أثنائها.
- الفن السينمائي يقوم أصلا على المشاهدة البصرية، ولا يمكن أن يعتمد على الرواية السمعية، بل إن الفن السينمائي يتغلب بإيجاز الحوار حتى يظل في مشاهدة بصرية فحسب، وعلى هذا الأساس فإن السينما الجادة تعرض أبشع المشاهد إذا كانت القصة السينمائية تتضمنها في تأليفها[1].

ولم تصبح السينما فنا إلا بعد أن بدأ المخرجون يفرضون أعمالهم، ويعتمدون على فنهم وبدأت دراسة هذا الفن في الجامعات، وأصبحت له معاهد وكليات متخصصة، واستطاع كل من يعمل في السينما أن يحولها من صناعة إلى فن، وأصبحت بذلك الفن الذي يهدد المسرح(أبو الفنون) لما لها من إمكانيات يفتقر إليها المسرح، وقد عكست السينما كل وجوه الأدب من خلال منطق سينمائي بحت.

إن ظهور فن السينما نقل عين المشاهد البعيدة عن المسرح إلى العين السينمائية التي تستطيع أن تجسد أي مقطع درامي أو غير درامي أمام عين المشاهد، هذا الفن سرق المشاهدين من صالة المسرح إلى صالة السينما، وبدأت تقاليد مشاهدة من نوع مختلف، وبدلا من أن تكون المقاعد الأمامية في المسرح هي المقاعد المرموقة لكي يقترب المتلقي من الشخصية المسرحية، أصبحت المقاعد الخلفية في صالة السينما هي المرموقة بسبب حجم اللقطة الكبير على الشاشة السينمائية[2].

وإذا أردنا أن ندرك الفروق الجوهرية بين فن السينما وفن المسرح لابد أن نتأمل العلاقة بين المشاهد وخشبة المسرح، وبين المشاهد وشاشة السينما، ويمكن أن نوجز هذه العلاقة في النقاط الآتية:

- المشاهد في المسرح يرى العرض من زاوية واحدة وهي زاوية الرؤية الخاصة به من مكان جلوسه، أما في السينما فتتعدد زوايا الرؤية طبقا لتعدد زوايا التصوير.

[1] يوسف الشاروني، مرجع سبق ذكره، ص33.

[2] قاسم حلو، **في السينما والتلفزيون تأملات سينمائي**، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، 2008، ص31.

- المسافة بين مشاهد المسرح وبين خشبة المسرح ثابتة لا تتغير طوال العرض، أما في السينما فهذه المسافة لا تستقر على حال واحدة، فدائما تتغير المسافة تبعا لتغير أبعاد اللقطات.
- يتقيد المسرح بأزمنة محددة وأمكنة محددة إلى حد ما، وبالرغم من التقدم الهائل في التكنيك المسرحي من استخدام أجهزة الكومبيوتر في المسارح، سواء في الإضاءة أو أنواع خاصة من الديكورات لتسهيل عملية تعدد الأماكن مع استخدام نوعيات مختلفة من خشبات المسرح، كالمسرح الدوار والمسرح المنزلق، ومسرح الصاعد، وما إلى ذلك من نوعيات حديثة، ولكن بالرغم من كل هذا فالمسرح مقيد بالنسبة للزمان والمكان عكس السينما تماما التي يمكنها أن تصور أي حدث في أي زمان أو مكان وأن تتعدد المناظر إلى أي حد ممكن.
- نزول الستار في نهاية كل مشهد أو فصل، أو الإظلام التام في نهاية كل مشهد أو لوحة في المسرح، يقطع تتابع الحدث، أما السينما فيعتمد البناء فيها على ميزة التتابع المستمر للأحداث دفعة واحدة دون أي توقف.
- هناك علاقة حميمة بين الممثل والمشاهد في المسرح، ناتجة عن التواصل المباشر بين الاثنين، حيث المتفرج يشاهد الممثل شخصيا على المسرح، أما في السينما فهذه العلاقة غير موجودة، لأن المشاهد لا يرى سوى صور للممثل فقط، بالإضافة إلى أن الممثل في المسرح يراه المشاهد بحجم واحد لا يتغير، وهو الحجم الطبيعي للممثل، أما في السينما فالمشاهد يرى الممثل في أحجام مختلفة لأن السينما تمتاز بمناظرها المكبرة فيمكن تصوير وجه الممثل مثلا مكبرا ليحتل حجم الشاشة كلها من أجل توضيح أدق الخلجات للمشاهد.
- يعتمد المسرح اعتمادا كليا على الممثل، في حين أن السينما تعتمد بالإضافة إلى الممثل على عناصر أخرى كثيرة يمكن أن تؤدي أدوارا مشابهة للممثل، حيث أن السينما صورة قبل أي شيء، وكل الأشياء المرئية في الفيلم لها دورها، أي تمثل[1].

لقد استفاد المسرح من السينما في أن أعماله وروائعه ظلت خالدة بفضل الصورة التي تعتبر فتحا جاءت بها السينما لتجعل اللحظة الدرامية التي كانت مرتبطة بزمان ومكان محددين لحظة فائقة تتجاوز حدود الزمان والمكان بفضل آلة التصوير و الشاشة الكبيرة، وفي الجهة المقابلة ظلت السينما مدينة للمسرح ببعض المظاهر والعناصر التي استلفتها من العرض المسرحي ولا زالت، من خلال ذلك الاعتماد الجزئي المرحلي على العروض المسرحية لتشكيل بنيتها الخاصة ولغتها المتميزة، لتصنع لنفسها من بعد إطارا خاصا يمنحها هالة أكبر بكثير من المسرح فتنت الجمهور وأسرته داخل هذا الفن الجديد الذي استطاع أن يتجاوز بكثير درامية المسرح، لتكون السينما بداية عهد درامي جديد، وهنا يمكن التساؤل عن تلك اللحظة التي أدركت فيها السينما كفن بأنها تستطيع أن تكون فنا مستقلا له أدواته التي تمكنه من إنشاء فن جديد سمي فيما بعد بالفن السابع.

[1] عادل النادي، مرجع سبق ذكره، ص ص 106 109.

"هذه هي السينما الحقة ça, c'est du cinéma" هذه الجملة التي صرخ بها المخرج والناقد الفرنسي لويس دلوك في بداية العشرينات من هذا القرن[1]، حيث كان يرمي من وراء ذلك التعبير الفرنسي للفت انتباه الجميع إلى ضرورة استقلالية السينما بوضفها لغة متميزة عن وسائل التعبير الأخرى كالمسرح والأدب، كما أنه يرمي من خلال تلك الجملة إلى الدفاع عن الفن السينمائي(الذي عرف فيما بعد بالفن السابع) وبخاصة أنه كان فنا في مقتبل العمر عرضة للعديد من محاولات الاحتواء(من قبل الأوساط المسرحية من خلال ما كان يعرف بفرنسا، في سنة 1908، بالفيلم الفني le film d'art) أو خنق (من قبل الأوساط المالية)، وفضلا عن ذلك فإن السينما ليست فنا مستقلا ووسيلة تعبير متميزة، ولكنها أيضا وسيلة اتصال جماهيري مهمة[2].

لقد اخترقت السينما العديد من المجالات المختلفة في حياة الإنسان الغربي، والذي كان له أبلغ الأثر في تغيير إيقاع الحياة اليومية له، واتسع التأثير ليشمل حياة كل إنسان على وجه الأرض فيما بعد، سواء الاجتماعية أو النفسية أو حتى الغيبية منها، فلم تترك السينما أية ظاهرة مرتبطة أو متماسة مع حياة الإنسان إلا وتعرضت لها، وكانت قدرتها الفائقة على التلاعب بزمن الواقع الفيلمي، هي أهم ما يميزها، فهذا الزمن الذي يعرض على الشاشة يخضع في حقيقة الأمر لإرادة كتاب السيناريو والمخرجين بشكل تام.

"وإذا كانت السينما تقوم في أحيان كثيرة على تقنيات الخدع السينمائية، فإن أساسها يقوم على خدعة كبرى من أهم مميزاتها وسماتها، والتي لازمتها منذ بداياتها الأولى، ونعني بها خدعة توهم الحركة، أو خدع الرؤية، وهذا الخداع المشترك فيه ثلاث عناصر هي:الكاميرا أو آلة التصوير السينمائي وآلة العرض والعين البشرية ذاتها"[3]. فنظرية الفيلم السينمائي تعتمد على ظاهرة علمية تعرف باسم استدامة الرؤية، والتي جوهرها أن الصورة المتكونة على شبكية العين لأي جسم تبقى منطبعة على الشبكية لفترة1/12 من الثانية، بعد زوال الجسم المكون لهذه الصورة، وهذا ما يشعرنا باستمرار الحركة حين توالي هذه الصور، وهذا هو ما ينطبق على السينما وذلك أن شريط السينما أو الفيلم يحتوي على سلسة من الصور المتوالية الثابتة، التي تختلف كل واحدة منها عن سابقتها اختلافا طفيفا، ومن ثم تعرض هذه الصور عبر آلة عرض شاشة بيضاء، وهذه الآلة تعمل من خلال حركتها وعرضها للشريط على إبقاء كل صورة من صور الفيلم الثابتة على الشاشة فترة زمنية وجيزة، تتراوح بين1/16 من الثانية في الفيلم الصامت و1/24 من الثانية في الفيلم الناطق، وهكذا كلما دارت 24صورة أو إطار في الثانية خلقت لدى المشاهد وهما بأن هناك حركة، إن مهمة العين أو دورها في عملية الخداع هذه هي ملء المسافات البيضاء التي تقع بين أول صورة أو إطار، والصورة أو الإطار الذي بعدها،

[1] القرن العشرين.

[2] محمود إبراقن، **العناصر الدالة للغة السينمائية**، حوليات جامعة الجزائر، العدد10، 1997، ص183.

[3] عبدالحميد شكري، **الدراما المرئية**، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص18.

إذ أن العين كما أوضحنا تحتفظ على الشبكية بالمنظر لفترة وجيزة، قبل أن تعرض الصورة التالية فتسد الفراغ أو المسافة بين المنظرين وطولها جزء من الثانية[1].

وضمن هذا المحيط الغريب الذي يحيط بالمتفرج في ساحة العرض، هذا المحيط المتغير مابين الإضاءة والإعتام، وغزو الصور المتدفق، يجلس المتفرج ويترك نفسه لهذا الغزو الزاحف نحو حواسه وذهنه بعنف، لتأخذه بسهولة إلى الأهداف التي أبدعها وعالجها ببراعة مخرج-ساحر-يعرف جيدا كيف يتحكم في رؤيته ويوجهها التوجيه السليم[2].

لقد أدت السينما ولا زالت تؤدي إلى الآن دورا بالغ الخطورة على نطاق واسع، في نقل معطيات الفكر والحياة بلغة قوامها فهم مشترك، وبأدوات أكثر نفاذا وفاعلية في تشكيل فكر ووجدان الجماهير، لذلك أصبحت السينما أداة مؤثرة في إحداث التغيير الاجتماعي وفي التنمية الثقافية، والسينما أداة من أدوات الثقافة والمعرفة، ووسيلة من الوسائل التعليمية الفعالة التي تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع، كما تلعب دورا بارزا في تشكيل قيم المجتمع وعاداته وفنونه، علاوة على استخدامها كوسيلة للتوجيه والإرشاد والتنوير الثقافي، وإثارة الرغبة في تحسين المستوى الاجتماعي والتقدم المادي لدى المشاهد، وتحفيز القدرات الكامنة لدى المواطن، فالسينما تعطي المشاهد القدرة على التحرك من مكان إلى آخر عن طريق ما يشاهده ومقارنته بما هو عليه، الأمر الذي يثير الرغبة في تحسين مستواه، حيث يقرب الفيلم من المشاهد طرق حياة أخرى مختلفة فقد أصبحت السينما في الوقت الحاضر قوة تأثيرية لا يستهان بها، وقد صاحبت التقدم التقني في المجتمعات الإنسانية[3].

إن نجاح السينما في استيعاب الدراما وتقديمها بشكل أفضل من المسرح نابع أساسا من تلك الطاقة التي تستمدها من الصورة والتي تستثير أهم حواس الإنسان وهي حاسة البصر (العين)، وتأسره دخل إطار محدود في مساحته متسع في تأويلات مضامينه ومكوناته ونقصد به إطار الشاشة، كما أن قدرة السينما على ملامسة كل ما يدور في الواقع والحياة عن طريق معالجته تمثيليا مستعينة في ذلك بعين الكاميرا هي قدرة تمنحها الكثير من الصدق لدى المشاهد حتى أنه يرى نفسه فيها ويذوب في هذا العالم الجديد. ومن هذا المنطلق يمكننا طرح السؤال التالي: ما هي خصائص الدراما السينمائية والتي بفضلها تمكنت السينما من الوصول إلى مستوى عال من الدرامية؟ وسنحاول الإجابة عنه في المطلب التالي.

المطلب الثاني: خصائص الدراما السينمائية.

لاشك أن الدراما السينمائية تستند إلى الكثير من الخصائص التي منحتها الحق في أن تكون فنا قائما بذاته، والحديث عن خصائص الدراما السينمائية هو حديث عن تلك الميزات التي يصطبغ بها الفيلم السينمائي حيث يحاكي الواقع بطريقة درامية ومشوقة تجعل المشاهد أما عالم آخر، وعالم مواز

---

[1] المرجع السابق، ص19.

[2] أ.فرغل، **السينما التدميرية**، ترجمة أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت، 1995، ص11.

[3] رضوان بلخيري، **صورة المسلم في السينما الأمريكية**، مكتبة عراس، الجزائر، 2012، ص34.

لما يراه حقيقة، وهو حديث عن السينما بوصفها تكنولوجيا وتقنية استطاعت أن تمارس على حواس الإنسان ومن ثم عقله سلطة كبيرة وسنستعرض هذه الخصائص ضمنيا من خلال مقتطفات من بعض المراجع التي اعتمدنا عليها محاولين في ذلك إلقاء الضوء على الصورة السينمائية وعلى اللغة السينمائية بما أنهما المشكلين الرئيسيين لهاته الدراما الجديدة التي تتكئ على الصورة كناقل للأفكار ووسيط بين مخرج الفيلم ومتلقيه.

لقد أدرك صانعو السينما على مر الزمن كافة الإمكانيات التي تكسب وتمنح الفيلم تلك القدرة على طرح عالم مغاير عن ذلك الواقع الإنساني الذي نعيشه، بالرغم من التشابه الكبير فيما بينهما في الكثير من المكونات الشكلية، إلا أن العالم الفيلمي يختلف تماما عن الواقع، ويرجع هذا الاختلاف إلى طبيعة الإمكانيات الفنية الكامن والخاصة بالفيلم السينمائي كقالب فني والتي تنعكس في ذات الوقت على قدراته التعبيرية، فإمكانيات أي نوع من الفنون لابد أن تؤثر على صياغة الشكل النهائي للعمل الفني أيا كان[1].

يعتمد الفيلم السينمائي على الفكرة ، والتي تمكن أن تكون قصة، أو رواية، أو مسرحية، أو حتى موضوع علمي، أو ثقافي، ومن ثم صياغة هذه الفكرة بما يعرف بالسيناريو والذي لا يمكن البدء في تنفيذ الأفلام السينمائية–مهما كان نوعها– بدونه، والذي يقوم بعمله كاتب فنان متخصص، وقد يكون هو نفسه صاحب القصة، أو الفكرة، ويسمى بالسيناريست، أي كاتب السيناريو، أو مؤلف السرد الفيلمي، "وهو الفنان والأديب المتخصص الذي برع في كتابة القصة السينمائية، وتطوير نموها الدرامي، وإعداد المعالجة السينمائية الفنية، وذلك بوضع السياق المتتابع الذي يروي أحداث القصة أو الموضوع، في صورة مرئية بارعة التأثير، قوية التعبير أي يصوغ ذلك في شكل مناظر متتابعة صالحة للتصوير السينمائي"[2].

وقد ساهمت مرونة البنية الفيلمية في تحقيق العديد من السمات الجوهرية التي يمكن أن تنتجها من أشكال سردية في البدايات الأولى للسينما، ففي عام 1906 قال "إيلي فور Elie Fort" :"نحن لم نكن نعرف بعد سوى الجزئيات المتقاطعة من الصورة الحقيقية لعالمنا هذا، ذلك العالم الذي يشهد صيرورة لا تكل، وبالغة التعقيد، والذي يعيش في نفس الزمان والمكان اللذين نعيش فيهما، وها نحن الآن قادرون على التقاطه في واقعه الحقيقي، المتطور والمتحرك، وذلك عبر نظرة واحدة قادرة على نقله إلى الذهن، وعبر حدس تركيبي يشبه الضوء، ها نحن قادرون على التقاط تضافراته ومصائره الخالدة وتنويعاته الكونية التي ستموت في اللانهائية"، وبذلك أصبح الفيلم هو الوسيلة الفنية المثلى التي مكنت الإنسان من رصد معظم متغيرات ذلك الواقع المتحرك والسيال عبر الزمن، إذ أتاحت له

[1] علاء عبدالعزيز السيد، **ما بعد الحداثة والسينما إعادة قراءة**، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010، ص401.

[2] عبدالحميد شكري، مرجع سبق ذكره، ص16.

القدرة على تسجيل الزمن على الأشرطة الفيلمية، أي تصوير الفعل الإنساني وغير الإنساني أثناء حدوثه، فيمكن استرجاعه وإعادة مشاهدته عدة مرات فيما بعد[1].

انضوت السينما-باستمرار-في فضاء السرد والجماليات عبر حكايات كانت مكتملة لتمارس بذلك إحدى وظائفها الاجتماعية الكبرى، فهي تخلق وتغذي بنصوصها حاجة البشر لمكان آخر وروابط تجمعه، وتمارس خصوصيتها الأولى التي هي توحيد ناس مختلفة في نفس القاعة ببصرها نحو نفس الشاشة، وهذه الميزة تجعل منها نوعا من الموضوع المشترك الصالح للمشاركة، مكان ثقافي نأتي إليه للتواصل بنفس روح القبول والاقتناع، كاتدرائية القرن، شعائر حسبما يقولون، علبة سحرية على أية حال، تصنع الروابط الاجتماعية. ولاشك أن السينما-على هذا الصعيد-تنجح على نحو أفضل من الفنون الأخرى فلا يوجد أي فن آخر، تقليدي أو جديد، يملأ تماما وظيفة حكي الحكايات هذه إلى البشر، وتوليد انفعالاتهم ومناقشاتهم، ولا يوجد أي فن آخر يملك قوة اختراق مماثلة فمن بين كل آلات الأحلام التي اخترعتها العبقرية الإنسانية، ليست السينما أكثرها عبقرية فحسب بل ربما الأقوى، فلقد فتح رجال القرن العشرين بفضلها مجالات الخيالي على نحو غير مسبوق تماما، من خلال جهاز يمنح وهم الحياة في الحركة نفسها، فأحلامهم تم تصويرها ورؤيتها على نحو سحري على الشاشة، عالم كامل غير واقعي قدم أمام عيونهم المبهورة، في غموض القاعة المظلمة، حيث تتميز السينما بقوة خيالية استثنائية باعتبارها فن شامل يعمل على إظهار المكان والزمان، العين والعقل، الحركة والموسيقى، فطبيعتها كفن مركب يلتمس الصورة، القص، الموسيقى، ويصهر فنونا عدة، منحتها مقدرة لا نظير لها، وفي هذا السياق كل شيء يجعلنا نعتقد أن خصائص السينما نفسها وكينونتها هي التي قادتها إلى إثبات نفسها كفن غواية مباشر موجه إلينا[2].

وإذا كان التأثير الذي يحدثه الفيلم السينمائي في المتلقين ليس له مثيل في الفنون البصرية السابقة عليه، فإن صانعيه يمتلكون القدرة على الانتشار والتوغل في حياة الإنسان بشكل غير مسبوق من حيث ضخامة الكم العددي الذي يمكن أن يشاهد الفيلم، "إن المتفرج فيما يشتري تذكرته، يبدو كم لو كان يلتمس سد النقص، أو إكمال الفجوات في تجربته الخاصة، راميا نفسه في بحث عن زمن مفقود، بتعبير آخر، هو يسعى إلى ملء ذلك الخواء الروحي الذي تشكل نتيجة الشروط الخاصة لهذه الكينونة الحديثة: نشاط متواصل، تقليص للاتصال الإنساني، والنزعة المادية للتربية العنصرية"، فما ينشده المتلقي من عملية المشاهدة أثناء جلوسه في صالة العرض هو استدعائه لتلك الخبرات المفقودة لديه على مستوى الممارسة الفعلية، أي استدعاء تلك الخبرة التي يقدمها العالم الفيلمي بشكل أكثر مصداقية وأكثر تماسكا من باقي الفنون ومن العالم الواقعي الذي يعيشه الإنسان، فالعالم الفيلمي يقدم حالة زمنية تعبر عن الآن وها هنا، كما تحدث قوة حضور الصورة

[1] علاء عبدالعزيز السيد، مرجع سبق ذكره، ص402.

[2] جيل ليبوفتسكي، جان شيرو، **شاشة العالم ثقافة-وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة**، ترجمة: راوية صادق، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص320.

وكثافتها الزمنية حالة من تبادل الأدوار بين المتلقي وبين شخوص الصورة الفيلمية، فما يراه على الشاشة هو في حقيقة الأمر عالم شبيه بعالمه[1].

تستعمل السينما في خطابها عددا كبيرا من الدلائل التي تأخذها من الواقع، أي تستعمل أشكال خاصة بها ولا توجد عند غيرها، وتستعين بأصناف دلالية أخرى ومدونات ثقافية من الحياة الاجتماعية، وهذه الدلائل المستوردة إلى جانب الأشكال السينمائية الخاصة هي معاني فيلمية وهذه المعاني التي تشكل اللغة السينمائية وتميز بخصائص رئيسية وهي ملامح حسية نتعرف من خلالها على الصورة بمعناها الذي تحدده وظيفتها الدلالية والميكانيكية وتتمثل فيما يلي:

-الأيقونية: وتشير إلى علاقة دالة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاءا من غيرها.

-النسخ الميكانيكي: الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

-التعددية: اللغة السينمائية تتكون من عدة صور فوتوغرافية وهي متنوعة ومختلفة.

-الحركية: وهي ميزة أساسية ورئيسية للسينما وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر[2].

لقد مكنت القدرات التعبيرية للسينما صانعيها من تناول أية واقعة أو حادثة من زوايا رؤية عديدة لم تكن متاحة من قبل في الفنون الأخرى، وتمنح هذه الإمكانية المتفرج القدرة على رؤية ما قد يخفى عليه في حال تناولها هذه الواقعة من زاوية رؤية واحدة، وتعمل زوايا التصوير المتعددة، وبطء سرعة عرض الصورة على الشاشة، وحركات الكاميرا المتعددة، على تقديم ما قد يكون خافيا أو غير مرصود في حالة اقتصار المشاهدة على زاوية رؤية واحدة كما يحدث بالمسرح التقليدي، كما تقوم سرعة عرض الصورة بنفس الدور في الكشف عما هو خفي عن قدرة العين البشرية عن استيعابه حال اقتصار الرؤية على السرعة العادية والطبيعية لحركة الجسم المصور، فعرض الصورة الفيلمية بالحركة البطيئة على الشاشة يتيح للمتلقي رصد أدق التحولات والتغيرات الحادثة في الإنسان أو في الجسم المصور، مثل نمو بذرة نبات ما لتصبح شجرة، أو زهرة، أو رصد التغيرات التي تحدث في أي جماد ما نتيجة لحركته، وقد اعتبرت هذه الأساليب خاصة ومميزة، بل وقاصرة على الفيلم السينمائي، كما أن استيعاب هذه الأساليب التعبيرية البصرية التي تقدمها السينما عن العالم، كان يتم بشكل سريع وآني من قبل المتلقي حال حدوثها داخل البناء الفيلمي[3].

ونستطيع أن نخلص من خلال هذا المبحث إلى تحديد خصائص الدراما السينمائية من حيث اعتبارين هما:

---

[1] علاء عبدالعزيز السيد، مرجع سبق ذكره، ص ص 402 403.

[2] Roger Odin, **Cinéma et production de sens**, édition Armand colin, 1990, pp32 34.

[3] علاء عبدالعزيز ، مرجع سبق ذكره ، ص404.

الشكل: حيث تعتمد الدراما السينمائية على الصورة وشريط الصوت-مع إمكانية الاكتفاء بالصورة وحدها[1]- وكل ما يتعلق بهما من إطار ومونتاج وديكور ومؤثرات وغيرها.

المضمون: حيث تتناول السينما موضوعات الحياة كلها رغم تعددها وتشعبها واتساعها من خلال تعدد الأنماط الفيلمية التي يمكن عبرها صناعة قصة سينمائية استنادا إلى سيناريو مكتوب.

نستطيع القول بأن السينما شكلت منذ ظهورها طفرة نوعية وكبيرة في مسار الفن الدرامي ولا زالت إلى حد الآن تلعب دورا بالغ الأهمية في حياة الإنسان، بحيث يزداد هذا الدور في عمقه وتأثيره إلى درجة أصبحت السينما محركا فاعلا لحركة الإنسان في حاضره ونحو مستقبله صانعة بذلك مسارا مميزا في سيرورة الحضارة الفنية للإنسان، إلا أن ظهور التلفزيون كمنافس للسينما أدخل معطيات جديدة في الدراما ككل بحيث ارتبطت يوميات الأفراد بهذا الفن من خلال الشاشة الصغيرة التي يملكها الجميع في بيوتهم، وكأن التلفزيون اختصر الوقت الذي كان من أجله يجب على المشاهد أن يتنقل إلى صالة العرض السينمائي من أجل الاستمتاع بالدراما السنمائية فصار بإمكانه أن يشاهد الدراما عبر شاشة التلفزيون دون الحاجة إلى دفع تذكرة ولا مشقة الذهاب لصالة العرض، كما صار بإمكانه مشاهدة العروض الدرامية المقدمة عبر التلفزيون في كل وقت وهي التي زادت من حيث كثافة إنتاجها وطول مدة عرضها وضخامة تصويرها، لقد شكلت الدراما التلفزيونية الرافد الأخير للفن الدرامي وقمة التطور في هذا الفن وأصبحت في العصر الحالي جزءا لا يتجزأ من يومياتنا واختيارنا الأول.

وسنتناول في المبحث التالي الدراما التلفزيونية بشيء من التفصيل بما أنها محور بحثنا.

المبحث الثالث: الدراما التلفزيونية.

المطلب الأول: الدراما التلفزيونية(النشأة، الأهمية، البناء الفني، والأنواع).

إذا كانت هناك وسيلة تصلح لتكون العالم الحقيقي لثقافة ما بعد الحداثة، فإنها ستكون بلا ريب التلفزيون، وعلى حد تعبير بودريار، فالتلفزيون: هو وسيلة ما فوق واقعية(hyper-real) أي أنها واقعية أكثر من الواقع، أو بعبارات أخرى "نحن نستمد وعينا بالواقع من التلفزيون" فأي شيء لا يذاع في التلفزيون أقل واقعية، لأن منه تستمد القضايا السياسية أهميتها، وتكتسب السلع والخدمات جاذبيتها، وحتى الكتب تستحق أن تقرأ عندما تظهر في التلفزيون، والتلفزيون يمتلك كل ما يذكره إيهاب حسن من صفات ما بعد حداثية: الاحتفاء بالصور على حساب الكلمة، وإحلال الإشباع العاطفي محل العقل، والولع بالانطباع بدلا من الإقناع، والتخلي عن المعنى والتمسك باللعب والتسلية، إن قيم ما بعد الحداثة هي خبز التلفزيون اليومي[2].

---

[1] يقول عبدالإله بلقزيز"لا تحتاج الصورة . دائما إلى المصاحبة اللغوية كي تنفذ إلى إدراك المتلقي فهي بحد ذاتها خطاب ناجز مكتمل ويمتلك سائر مقومات التأثير الفعال في مستقبليه".

[2] محمد حسام الدين إسماعيل، **الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر**، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008، ص82 .

ومن بين أهم مضامين التلفزيون تبرز الدراما التلفزيونية لما تحظى به من اهتمام كبير لدى المتلقين، كما أنها تعد من البرامج الأكثر تأثيرا على الفرد والمجتمع لاتساع نطاق مشاهدتها داخل كل الفئات الاجتماعية باختلاف السن والمستوى التعليمي والاقتصادي، وسنعرض في هذا المبحث إلى نشأة الدراما التلفزيونية وخصوصياتها وكذلك بعض العناصر المتعلقة بها.

تكتسب الدراما التلفزيونية مكانة خاصة بالنسبة إلى باقي المواد التي يقدمها التلفزيون ذلك أن القيم الإعلامية للأعمال الدرامية تكمن في قدرتها على حمل الأفكار التي تعكس هذه المفاهيم وقدرتها على التأثير على الجمهور تأثيرا غير مباشر، وهذا الأسلوب يعتبر من أنجح أساليب التأثير، ذلك أن الموعظة أو التوجيه المباشر قد يأتي بردود فعل عكسية، فإذا أريد ترسيخ قيمة معينة أو معنى أو مفهوم فإن ذلك يتم بنجاح من خلال تمثيلية أو مسلسل تنتصر فيه هذه القيمة التي تشتمل عليها التمثيلية أو المسلسل، كما أنه يمكن تزويد الجماهير بالمعلومات العامة والإسهام في رفع مستواها الثقافي والعلمي والخلقي من خلال هذه التمثيليات والمسلسلات[1].

نشأة الدراما التلفزيونية:

يعتبر التلفزيون أحدث وسائل الاتصال الجماهيري التي قدمت فن الدراما، فقد جاء ميلاده بعد قرون طويلة من وجود المسرح في أنحاء مختلفة من العالم، وتلت السينما في أواخر القرن التاسع عشر، ثم الإذاعة في أوائل القرن العشرين، وكانت الدراما قد مثلت أهمية كبيرة في هذه الوسائل الاتصالية، إلا أن التلفزيون استطاع الجمع بين مميزات كل هذه الوسائل وتقديمها بأيسر السبل وأقل التكاليف، ليشكل بذلك تحولا كبيرا في علاقة الجمهور بالدراما[2].

وقد استطاع هذا الجهاز السحري (التلفزيون) أن يسحب البساط من تحت أقدام كل من السينما والإذاعة على الرغم من خصوصية كل منها، ومن وجهة النظر الجمالية احتل التلفزيون أيضا مكانا خاصا في منظومة الوسائل الإعلامية، فقد ظهر الراديو ولم يطرح أحد –عمليا– سؤالا جديا حول ولادة فن جديد هو فن الراديو، أما اليوم فإن الكثير من المنظرين يميلون إلى اعتبار التلفزيون فنا مستقلا جديدا، ويعتبر التلفزيون قفزة حضارية تكنولوجية ضخمة، وكان امتدادا لتلك الوسائل الثلاثة –المسرح والسينما والإذاعة– يشترك معها في بعض عناصرها ويختلف عنها بالضرورة في عناصر أخرى، وإذا كانت الفنون قد أثرت في التلفزيون، فإن التلفزيون قد أثر فيها تأثيرا بليغا، ولم يلبث أن تطور هذا الفن أيضا وأصبح له شخصيته المتميزة التي يؤكدها الكتاب المتخصصون والمخرجون والممثلون والمصورون ومهندسو الصوت والإضاءة والديكور، ويعتبر التلفزيون أخطر وسيلة

[1] مجموعة من الأساتذة، **الدراما التلفزيونية في مطلع الألفية الثالثة**، بدون طبعة، اتحاد إذاعات الدول العربية، بدون سنة، ص5.

[2] إسماعيل عبدالحافظ العبسي، **استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج(اليمن، الجزائر، مصر، سورية)دراسة تحليلية مقارنة**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر3، 2013، ص36.

في وسائل الاتصال الجماهيري، يؤكد وجودها تطور مذهل شمل الأقمار الصناعية، والبث المباشر، والحاسب الآلي، والليزر، والألياف الزجاجية وغيرها[1].

يؤرخ ظهور الدراما التلفزيونية إلى الخمسينات من القرن الماضي في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث أصبح التلفزيون وسيلة جماهيرية حقيقية، وتلقب هذه المرحلة من وجهة نظر الإنتاج الدرامي التلفزي (العصر الذهبي)، لان التلفزيون في الخمسينات كان يبث تمثيليات أصيلة عن طريق النقل المباشر للتمثيليات المسرحية ذات النوعية الجيدة، وتميزت هذه المرحلة بإبداع فني سواء من حيث مضمون التمثيليات أو الممثلين أو الكتاب، ويرى MERCLE KEBREL ميكرل كيربل في كتابه"العصر الذهبي للدراما التلفزيونية" أن الدراما التي كان يستغرق بثها ساعة من الزمن قد بدأ بثها عام 1947 عندما كان البث التلفزيوني الأمريكي لا يتجاوز10بالمئة، كما بقيت (ABC) تنتج 52مسرحية في العام إلى غاية 1958، ولقد انبثقت تمثيلية *(KRAT)* مثل باقي التمثيليات التلفزيونية من أفكار بسيطة كانت تبثها الإذاعة ثم تلتها مسلسلات أخرى[2].

لقد ظهرت الدراما التلفزيونية كنوع من الأنواع الفنية التي واكبت ظهور التلفزيون لتحكي رواية أو قصة ما، عبر تشخيصها على الشاشة، فالكتابة للتلفزيون هي قبل كل شيء عمل أدبي وشكلها الأمثل هو السيناريو...ومخطط السيناريو...ويعتبر السيناريو هو التعبير الكامل والشامل –إلى الحد الذي يكون ممكنا– عن فكرة المؤلف.

والقصص أو الحكايات هي العمود الفقري للدراما التلفزيونية فنحن عبر الشاشة نرى أمامنا عالما ينتظم بطريقة قصصية وكأن هذه القصة تحدث أمامنا الآن، فنحن على كل الاعتبارات نرى على الشاشة ونسمع ما يجري الآن بواسطة أشخاص وحيوانات وأشياء تقوم بالفعل أمامنا، وتعبر عن نفسها بنفسها (دون تدخل المؤلف) مهما تأرجح المشاهد بين التصديق والتكذيب، ومهما تأرجح العمل بين الواقعية والشكلية، وهي بذلك تعتبر لونا من ألوان الدراما والذي نسميه دراما الشاشة[3].

ومن ثم فلقد أثمرت وسائل الاتصال الجماهيرية قبل ظهور التلفزيون الأسس الفنية التي شكلت منطلقا للإنتاج التلفزيوني وأساسا لبناء الدراما التلفزيونية وكان ذلك واحد من الأسباب التي أدت إلى أن يحقق هذا النوع من الدراما حضورا جماهيريا واسعا وسريعا.

واستطاعت الدراما التلفزيونية في السنين الأخيرة أن تحتل مكانة مؤثرة وفاعلة، وساهمت في إعادة الاعتبار لثقافات إنسانية كانت إلى وقت قريب مجهولة ومنحصرة في دائرة الحسابات الضيقة لرجال السياسة والدين والمعتقد، فنجح التلفزيون إذن في سرقة —إذا صح التعبير– جزء كبير من الجمهور، الذي ظل لمدة طويلة وفيا للقاعة، سواء في المسرح بداية، أو في السينما فيما بعد.

---

[1] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص68.

[2] إسماعيل عبدالحافظ العبسي، مرجع سبق ذكره، ص39.

[3] حسين حلمي المهندس، **دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1990، ص ص 25 26.

أهمية الدراما التلفزيونية:

تكمن أهمية الدراما التلفزيونية في أنها تنفذ إلى جمهور واسع من خلال التلفزيون (الوسيلة الاتصالية الأكثر انتشارا واستعمالا) بالإضافة إلى أنها تختزل في مضامينها الواقع الثقافي، وتعمل على تنمية الثقافة، ذلك أنها ذات طبيعة سهلة وتصل للجميع فهي فن العامة كما يصفها بعض الباحثين، حيث يمكن أن تستغل في هذا الإطار للمشاركة في عملية التنمية والتطوير والبناء الثقافي والاجتماعي.

فأهمية الدراما التلفزيونية تتجسد من خلال تعدد الأدوار التي يمكن أن تقوم بها ومساحة التأثير التي يمكن أن تصل إليها داخل بنية المجتمع.

وللدراما عموما أهمية كبرى في الحياة العامة، كونها وسيلة من وسائل نقل التجارب الإنسانية وما جرى في القديم، والدراما مؤثرة في النفس وتخاطب المشاعر، وهو ما عبر عنه أرسطو بقوله بأن(الأشياء التي ننظر إليها بحد ذاتها بألم، نسر بتأملها عندما نراها تقلد بأمانة ودقة) وتأخذ البرامج الدرامية التلفزيونية من الحياة تجاربها ومواقفها وتقدمها كأفكار لتشكيل عمل تلفزيوني درامي وليس بالضرورة يجب أن تكون التجارب حقيقية وإنما يستغل الكاتب خياله لإثارة اهتمام المشاهدين وتحريك مشاعرهم وتبصير الفرد بكثير من المشكلات ومعالجة الكثير من القضايا التي يعاني منها المجتمع وبطريق جذابة ومشوقة لا تخلو من التوجيه الاجتماعي عن طريق الفعل والحوار اللذان يجسدان القصة، وتطور الحدث وخلق الأزمات الدرامية وتصاعدها إلى الذروة ثم تصل إلى الحل في النهاية، ويكون هذا بإطار زماني ومكاني معينين وبإطار فني متماسك ومنطقي من البداية إلى النهاية[1].

وفي إطار الاتصال الجماهيري العام، تتمتع الدراما التلفزيونية بقوة وفعالية في إيصال الثقافة الوافدة بما تحمله من قيم اجتماعية، ولها أهمية بالغة كونها تقدم للمجتمع مناقشات تربط الفرد الاجتماعي بالكل، كما تقدم أنماطا مرغوبة من السلوك بحيث يمكن القول إن الدراما التلفزيونية تساهم في الاتصال الاجتماعي وفي نقل الثقافة إلى مختلف قطاعات المجتمع بطريقة لا تحتاج إلى مهارة أو إعداد، فالأمي يستطيع أن يتابع التمثيلية التلفزيونية بدون جهد، لهذا تعد الدراما التلفزيونية من أهم الأشكال الدرامية في العصر الحاضر لتمتعها بخصائص وإمكانات تفيد من الانتشار الجماهيري للتلفزيون، الأمر الذي يجعل من الضروري في الدراسات الإعلامية الاهتمام بدراسة مضمون الدراما التلفزيونية لتشارك في تغيير العادات السلوكية وتعديل القيم الأخلاقية عبر تقديم القدوة والأنماط الإنسانية ومعالجة المشكلات المجتمعية من خلال الحوار والصورة المرئية[2].

---

[1] محمد معوض، **المدخل إلى فنون العمل التلفزيوني**، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002، ص ص 186 187.

[2] ميسر محمد يونس العبادي، **الدراما التلفزيونية ودورها في الدعوة إلى التسامح والتعايش السلمي**، مجلة الدراسات التاريخية والحضارية، الجامعة العراقية، كلية الإعلام، المجلد5، العدد17، 2013، ص6.

الشكل والمضمون في البناء الفني للدراما التلفزيونية:

إن محاولة تفكيك البناء الفني للدراما التلفزيونية تستوجب منا أن نخصص له بحثا منفردا عن ما نحن بصدده، ذلك أن الدراما التلفزيونية فن مركب وتدخل في تركيبه يوما بعد يوم عناصر جديدة، نظرا لإفادتها من الفنون الأخرى ومن تقنيات وتكنولوجيا الإعلام والاتصال، حيث استطاعت الدراما التلفزيونية بفضل مزجها لكثير من الفنون(من أهمها المسرح والسينما)أن تخرج نصوصا مرئية هي من التعقيد والتشابك إلى حد يجعل اللغة الدرامية التلفزيونية متعددة ومترابطة العناصر، ومن ثم فهذا يصعب مهمة الناقد الفني الذي يحاول أن يقدم رؤية فنية كاملة وشاملة عن النص الدرامي التلفزيوني.

وهذا لا يعني بأن الدراما التلفزيونية لا تنطلق أساسا من النص المكتوب –والمعبر عنه بالسيناريو –كغيرها من الفنون الأقرب إليها ونقصد هنا المسرح والسينما، بل هي مثل غيرها نص أدبي والفارق أنه مكتوب ليجسد على التلفزيون.

إن الكتابة للتلفزيون لا يحتفى فيها بالجهود الفردية، كما يحدث في الرواية والشعر والمسرحية، فكاتب السيناريو هو أحد أفراد مجموعة غير متجانسة من المبدعين التي تتضمن:المخرج، والمنتج والممثلين، وكتابا آخرين[1]، ويبدو دائما أن العمل كبير إلى الدرجة التي لا يتسطيع أن ينجزه عقل واحد، بل يحتاج إلى أكثر من عقل ورؤية[2]، والدراما التلفزيونية مثلها مثل سائر الآثار الفنية الأخرى من الواجب أن تكون هيكلا كاملا، تتسم بالوحدة، أي تحتوي على بداية ووسط ونهاية، أو بتعبير آخر تحتوي على العرض، والعقدة، والحل، فالدراما التلفزيونية باعتبارها قصة لحدث، لابد و أن يكون لها مظهر بقية أنواع الدراما الأخرى[3]، فهي تقوم على ذات العناصر أو المقومات التي تبنى عليها الدراما بالمفهوم الأرسطي التقليدي مع بعض التحديثات الشكلية التي تفرضها طبيعة الوسيلة الدرامية الحديثة، وهي العناصر ذاتها في أي مضامين للحبكة الدرامية، والمتمثلة بالفكرة، الشخصيات، الحوار، الصراع، الأزمة، الذروة والحل[4].

إذن فكاتب الدراما التلفزيونية عليه مراعاة طبيعة الوسيلة التي يقدم لها العمل وطبيعة عملية الاستقبال، وعليه أن يعرف كيف يستفيد بأكبر قدر ممكن من أدواته المتاحة أمامه من ديكورات وإضاءة وكاميرات وعدسات علاوة على أسلحته الرئيسية من شخصيات وحوار...الخ.

كل أساسيات البناء الدرامي في العمل المسرحي يمكن تطبيقها على الدراما التلفزيونية والدراما السينمائية، بيد أن هناك بعض الملاحظات التي يجب أن يهتم بها معدو الدراما التلفزيونية ومن أهمها:

---

[1] هذا بالإضافة إلى الطاقم التقني والفني الكبير الذي يسهم في صناعة الدراما التلفزيونية.

[2] محمد حسام الدين إسماعيل، مرجع سبق ذكره، ص90.

[3] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص133.

[4] إسماعيل عبدالحافظ العبسي، مرجع سبق ذكره، ص50.

– يجب أن يهتم البناء الدرامي للدراما التلفزيونية بالبساطة والقوة، وان يتناسب مع طبيعة الشكل الدرامي الخاص بالتلفزيون سواء كان تمثيلية قصيرة أو تمثيلية السهرة أو مسلسل.

– يجب أن يأخذ الصراع إيقاعا سريعا يتفق مع طبيعة التلفزيون، والطبيعة الاسترخائية للمشاهدين الذين لا يشدهم إلى العمل الدرامي سوى قدرته على جذبهم، خاصة بسرعة إيقاعه، وفي المسلسل التلفزيوني يجب أن تتضح عناصر الصراع في أول حلقة، ويجب أن تأتي النقطة الجوهرية سريعا حتى لا يشعر المشاهد بالملل، ويختلف ذلك إلى حد ما مع الدراما المسرحية والدراما السينمائية التي يحمل الجزء الأول منها رسم الشخصيات وتوضيح أبعاد العمل الدرامي.

– ويجب أن تنتهي كل حلقة من حلقات المسلسل بأزمة قوية تستطيع أن تشد المشاهد وتجبره على انتظار الموعد التالي للحلقة التالية من المسلسل بشغف واهتمام، كما يجب أن تثير هذه الأزمة نوعا من التوتر النفسي والانفعال العاطفي[1].

– وفي هذا الإطار يحدد الدكتور صلاح فضل أبرز الملامح الفنية للدراما التلفزيونية من خلال:

– الاستخدام المتراخي للزمان والمكان، بحيث تميل الأحداث إلى البساطة والتطويل، ولا تعمد إلى الكثافة والتركيز كما يحدث في الأنواع السردية الأخرى.

– تنموا الأحداث في الدراما التلفزيونية في شبكة ترتبط بجماعة متعددة الأفراد، كثيرا ما تكون الأسرة التي هي بؤرتها المفضلة، ولا يتوقف مصيرها على شخصية رئيسية كما نجد في أنواع السرد المغايرة، بل تتميز بالانتشار.

– ولأنها سردية تتوزع على حلقات فإنها تنقسم إلى تشكيلات منتظمة متساوية في درجة اعتمادها على الإثارة الفاصلة المتعددة، كي تنهي الحلقة أو تفسح المجال للإعلان المصاحب لها فيما يسمى بالتحليق.

– تقدم فرصة نصية كبيرة لإمكانية الاستمرار بلا نهاية، بحيث يصور كل فصل شبكة من العلاقات المتطورة بين أفراد الجماعة، يسلط فيها الضوء على بعض المواقف والعناصر المؤدية إلى ما نطلق عليه "المقطع الدلالي".

– وإذا كانت النهاية هي التي تحدد معنى النص الكلي من الوجهة النقدية، فإن الدراما التلفزيونية المفتوحة تظل دائما "مؤجلة الدلالة"، أو بالتعبير السيميولوجي تعتبر "ضجيجا بلا معنى"، وقد لفتت هذه الظاهرة نظر النقاد وعلماء الجمال في محاولتهم تحديد البؤرة الرئيسية للدراما التلفزيونية، فرأوا أن الإيقاع وما يعتمد عليه من بنيتين زمانية ومكانية ترتبطان بتطور الأحداث والشخصيات هو العنصر الجوهري فيها، يليه النسيج النصي للعمل ودرجة توظيفه للمشاهد البصرية والحركية، أما تأجيل المعنى وعدم حسمه في كل حلقة فهما تعبير عن غلبة الرؤية

[1] عادل النادي، مرجع سبق ذكره، ص222.

النسوية على عالمه. ولما كانت الأعمال الروائية-ذات النهايات المحسومة-تعد من عمل الرجال، لما تتضمن من معرفة وسلطة في الآن ذاته، فإن الدراما التلفزيونية المفتوحة تقدم النموذج المقابل لذلك، إذ يصبح الحوار الموصول والأحداث المتطاولة والمصائر المتحولة هي الترجمة الأنثوية لعالم مفتوح دائما على التقلبات ومشغول بجماليات الراهن عن اختراق جدار المستقبل المتحرك[1].

كما أن من الأمور المهمة في بناء الدراما التلفزيونية، هو شد اهتمام المتفرج وإثارته، وهذا يكون من خلال مجموعة من المركبات التي مهمتها إثارة المشاهد وشد انتباهه وتشويقه من خلال حبكة متينة ومميزة، تربط بين أحداثها وشخصياتها وبنائها الكلي ولعل من أهم نقاط البناء الفني للدراما في التلفزيون هي:

اختيار الموضوع: فلكل عمل درامي موضوع واختيار الموضوع المناسب هو عمل ليس بالسهل، فلو نجح الكاتب الدرامي في اختيار الموضوع، فتصبح بقية خطوات العمل أسهل، ومن واجبات كاتب الدراما التلفزيونية أن يدرس مشاكل الناس، وأن يكون متفهما للمناخ النفسي للعصر الذي يعيش فيه، حتى يستطيع أن يعبر عن الناس، لأن الكاتب هنا يخاطب جمهورا واسعا متناقضا فيما بينه، وعليه أن يبحث عن الفكرة التي تشد أكبر عدد من الجمهور الواسع، وأفضل المواضيع هي ما كانت قريبة من الناس، من عواطفهم، من مشاكلهم، ومن معتقداتهم، وتعبر عن آرائهم، ولا تتعارض مع ثقافتهم وعاداتهم الموروثة، وأن تحتوي على فكرة، والكاتب الكبير هو الذي يستطيع أن يطوع الأفكار المجردة إلى فكرة يدخل بها إلى الجمهور، بشرط أن يتفهم هذا الجمهور الذي سيعرض عليه الفكرة، يضاف إلى ذلك أن الدراما التلفزيونية يجب أن تعالج حياة الرجل البسيط وهذا لا يعني أن تعالج موضوعات قليلة الشأن، بل إنها قد تعالج جوانب على أبعاد كبيرة من القيم العاطفية والفكرية والفلسفية[2].

عناصر المضمون في العمل الدرامي التلفزيوني:

إن أي عمل درامي هو في البداية نص مكتوب وفي حالة الدراما التلفزيونية هو السيناريو، ولابد أن يحتوي هذا النص على العناصر المهمة لنجاح العمل الدرامي والتي بدونها قد يفقد الشكل النهائي للعمل الدرامي جماله وجودته، ولا تختلف هذه العناصر بين معظم الفنون الدرامية، وسيناريو الدراما التلفزيونية هو النص المعد للتلفزيون والمحتوي على كافة تفاصيل الفعل الدرامي، القصة بكل ما تحوي من عناصر الإثارة والشد، والشخصيات بمظهرها الخارجي المفسر لذاتها الداخلية وأبعادها الثقافية، من حيث الأزياء وطبيعة الأماكن والتصرفات التي تقوم بها في إطار الفعل الدرامي، والحوار المعبر عن جوهر الشخصيات، ويكتب السيناريو على أساس مشاهد ولقطات متوالية تتضمن وصفا للانفعالات والتفاعلات وطبيعة الأشياء، أحوالها ومآلها وطريقة الانتقال بين المشاهد داخل الحلقة الواحدة ومن حلقة إلى أخرى، وفقا لتصاعد درامي متماسك البناء ومحققا للأهداف، وهو بذلك

[1] صلاح فضل، **قراءة الصورة وصور القراءة**، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1997، ص ص 16 17.

[2] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص136.

يعد الركيزة الأساسية للدراما التلفزيونية، ولا يمكن أن تكون الدراما التلفزيونية بدون سيناريو تتم كتابته سلفا، ويحمل كل عناصر العمل الدرامي مفصلا[1]، وهي التي سنتكلم عنها فيما يلي:

1. الفكرة:

تمثل الفكرة بالنسبة للعمل الدرامي القاعدة التي تبنى عليها العناصر الأخرى نظرا لأهميتها، وتأثيرها على تشكيل لبنات العمل الدرامي ككل.

إن الفكرة كما يرى عبدالرحيم درويش"هي روح العمل الدرامي أو ما يمكن أن يستخلصه المتلقي من العمل الدرامي ككل بعد أن يتعرض له وهذه الفكرة يجب أن تكون واضحة في ذهن الكاتب كما يجب أن يحاول توضيحها للجمهور بشكل غير مباشر"[2].

أما عن مصادر الفكرة فهي متعددة، فقد يلجأ الكاتب إلى خبراته الشخصية وتجاربه والمواقف التي يتعرض لها ويستوحي فكرته من قراءة التاريخ وسير الشخصيات أو يستوحيها من خبر في جريدة[3].

وهذه الفكرة لابد أن تتوفر فيها مجموعة من الصفات الأساسية، يوردها الناقد عدلي سيد محمد رضا وهي:

- يجب أن تحمل الفكرة قيمة إنسانية تهم أكبر عدد ممكن من الناس.
- يجب أن تتعلق الفكرة بمشكلة أو قضية من القضايا التي تواجه الإنسان.
- يجب أن تكون الفكرة صادقة ولها حقيقة موضوعية بالنسبة لكل الناس.
- يجب أن تسعى الفكرة إلى إثارة العواطف، فالأفكار الجيدة فقط هي التي يمكنها أن تثير العواطف فتكون عملا دراميا ناجحا.
- يجب أن تكون الفكرة مركزة وواضحة بالنسبة للجمهور وعلى سبيل المثال الفكرة في ماكبث هي الطموح وفي عطيل هي الغيرة وفي هاملت هي الانتقام[4].

ومن ذلك يمكننا القول أن الفكرة الدرامية هي أصل الكينونة الحقيقية للعمل الدرامي، فهي السر الذي يتملكه الكاتب ويتميز به، ومن خلاله يستطيع التحكم بشخصياته وبأشكال تصرفاتها وأفعالها في خضم الأحداث والصراع، فهي منظاره الذي يرى من خلاله كل تفاصيل العمل الدرامي وتطوراته من أوله حتى نهايته، ومن خلالها يدرك أين وكيف سيصنع فكره وثقافته وقيمه المراد إيصالها إلى الجمهور بنجاح[5].

---

[1] إسماعيل عبدالحافظ العبسي، مرجع سبق ذكره، ص49.

[2] عبدالرحيم درويش، **الدراما في الراديو والتلفزيون المدخل الاجتماعي للدراما**، مكتبة نانسي، دمياط، مصر، 2005، ص36.

[3] سميرة بلغيثية، **الدراما التلفزيونية العربية وجمهور النساء الماكثات بالبيت دراسة في الاستعمالات والاشباعات بمنطقة مستغانم**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2011، ص27.

[4] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص141.

[5] إسماعيل عبدالحافظ العبسي، مرجع سبق ذكره، ص 52.

2. الحبكة:

هي الطريقة التي يسرد بها الكاتب قصته وكيف يؤثر حدث في الآخر وكيف تتفاعل الشخصيات ولماذا؟ فهي تتكون من مجموعة متوالية من الأحداث، تجيء بسبب حادث أولي، بالإضافة إلى ما يترتب عليها من رد فعل، وبصرف النظر عن تعدد المفاهيم بالنسبة لمدلول هذه الكلمة فإننا نعني بها المعمار أو البناء أو الهيكل البنائي الشامل للأحداث أو النسيج الذي تنتظم فيه الأحداث والكيفية التي تصاغ بها لتحقيق الأثر المطلوب[1].

وتتبع الدراما التلفزيونية نفس قواعد الحبكة في المسرحية، وتتأثر الحبكة في التلفزيون بمشكلتي الوقت والمساحة، وبالتالي يجب على كاتب الدراما التلفزيونية أن يراعي هاتين النقطتين في إعداد حبكة الرواية، ففي التمثيليات القصيرة يجب أن تدور الرواية حول عدد محدود من الشخصيات، وأن تعتمد على حبكة بسيطة وسهلة ومرنة حتى تتفق مع الوقت المخصص للتمثيلية، أما في التمثيليات الطويلة فيمكن أن تعتمد الرواية على حبكة قوية تساعدها حبكات فرعية تساعد على تصعيد الصراع الدرامي[2].

ولتصعيد الحبكة في العمل الدرامي يلجأ المؤلف إلى وسائل التأثيرات الدرامية وهي:

أ. **التشويق:** عنصر التشويق في العمل الدرامي يتفق عليه الجميع في أعمالهم، وقل أن يهمله أحد أو يرفضه، والذي يمكن تعريفه ببساطة أنه"انتظار مشوب بالتوتر أو القلق مع المتعة[3]".

ويتم التشويق بأن يعرف المشاهد كل المعلومات عن حركة الشخصيات وخططها ضد بعضها البعض ويظل مترقبا متشوقا تحت سؤال هل تنجح هذه الشخصية أم تلك في تنفيذ خطتها؟وهل تنجح تلك الشخصية في كشف أبعاد الخطة المحاكة ضدها أم لا؟ ونحن يمكننا أن نستجيب للتشويق إذا ما اندمجنا عاطفيا مع أبطال العمل الدرامي.

وللتشويق صور مختلفة ومن أشهرها:

- أن يكون المشاهد على علم بشيء، ولكن الشخصية الدرامية في العمل لا يعلمه، كأن يكون هناك كمين بانتظار الشخصية وهو لا يعلم، ولكن المشاهد يعلم ذلك، ويزيد قلقه كلما اقترب البطل من الكمين، المشاهد متوتر والبطل متفاجئ.
- أن يكون البطل والمشاهد على علم بما يجري، ولكن يصبح التوتر والقلق بسبب التساؤل كيف سيتصرف البطل؟ وماذا ستكون النتيجة؟

---

[1] حسين حلمي المهندس، مرجع سبق ذكره، ص 39.

[2] عبير ارشيد الخالدي، **اتجاهات المرأة الكويتية نحو المسلسلات التركية دراسة ميدانية**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2013، ص 33.

[3] حسين حلمي المهندس، مرجع سبق ذكره، ص101.

ب. **المفاجأة:** إذا كان التشويق يقوم على إثارة حاسة التوقع لدى المتلقي فإن المفاجأة تعمل على صدمه ويتم ذلك بحجب بعض المعلومات عنه ثم مفاجأته بها، فالمفاجأة ترتبط بإثارة شعور الدهشة والتعجب أو الفزع أحيانا عند المتلقي[1].

فالفاجأة هي حدوث ما لم يكن منتظرا أو متوقعا، فقد تحدث المفاجأة بقوتها وتأثيرها تحولا جذريا في مسار الحدث الدرامي، تسمى حينها (الانقلاب الدرامي)، فأن تفقد إحدى النساء زوجها في الحرب، وتتزوج من بعده وتصبح لها حياة جديدة، وفجأة يظهر هذا الزوج الغائب ويحدث الانقلاب الجذري في مسار العمل كله، بل إن العمل الدرامي كله يبنى في بعض الأحيان على مثل هذه المفاجأة.

ت. **الفارقة الدرامية:** تكمن في الاختلاف البسيط بين المعنى الظاهر للفعل والمعنى الحقيقي أو الباطن الذي يعرفه المشاهد وقد تعرفه أيضا بعض الشخصيات ويمكن أن نسميها مفارقة سوء التفاهم[2].

والمفارقة من أهم العناصر التي يتولد منها الصراع وهي أن يعلم كل من الشخصيات المشاركة في العمل الدرامي بعض المعلومات عن زميله بينما لا يعلم جزءا آخر أما المتلقي فهو يعلم الكل، فالمفارقة كقاعدة هي"ضع جمهورك في الموقع الأفضل"[3].

ث. **التباين:** ويعرف بأنه"تجاور العناصر غير المتشابهة في العمل، بحيث يبرز كل منها دلالة الآخر لتمايز الشيء بضده، وقد يأتي عدم التشابه أو التضاد في قيمة واحدة أو عنصر واحد فقط"[4]. وتكمن أهمية التباين في أنه يساعد على إظهار وتجلية وتمييز لكل طرف عن الآخر، ويسهم في سرعة الاستيعاب، ويساعد على حيوية العرض من خلال التنويع ويعمل على تجديد نشاط المشاهد وإمتاعه، وإخراجه من حالة الشعور بالرتابة والملل ولعل أهمية التباين تكمن ضمن العبارة المشهورة(وبالضد تتميز الأشياء)[5].

وللتباين أنواع عديدة نذكر منها على سبيل المثال:

- تباين صفات: في سمات الشخصية ودوافعها وأهدافها.
- تباين فكري: بتجاور مظاهر الغنى مع مظاهر الفقر أو تعاقبهما.
- تباين بيئي: بين الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة، الصاخبة والهادئة.
- تباين مكاني: وهو تباين وتنويع بين نوعين من المكان من حيث الاستخدام، المكتب، النوم، الاستقبال.

---

[1] سميرة بلغيثية، مرجع سبق ذكره، ص30.

[2] حسين حلمي المهندس، مرجع سبق ذكره، ص107.

[3] سميرة بلغيثية، مرجع سبق ذكره، ص 30.

[4] حسين حلمي المهندس، مرجع سبق ذكره، ص108.

[5] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص 170.

- تباين زماني: وليس المقصود اختلاف الليل والنهار فقط، ولكن وقت الحدث وتأثيره من حيث الفصل والسنة والساعة من اليوم، ونوعية الحدث وتوافقه أو تناقضه مع الوقت المحدد بما يعطيه من دلالات.

3. **الشخصية:** تعد الشخصية طبقا لنظرية الدراما الحديثة المحرك الأول للفعل ومن خلالها يتحدد الحوار ومن مواقفها وأفعالها تتطور الدراما، والشخصية كما يعرفها صاحب معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية بأنها"هي النماذج البشرية التي تقوم بتنفيذ الأحداث الدرامية ويدور على ألسنتها الحوار الذي يكشف عن طبيعتها، وقد تكون هناك شخصيات معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر على المسرح، وقد تكون الشخصية رمزا مجسدا يلعب دورا مثل منزل أو بستان أو بلد".

ومن ذلك يتبين لنا بجلاء أن الشخصية هي المكون الفاعل في الدراما وهي الأصل في مجمل أي عمل درامي، وجوهر الشخصية هو الفعل، فالشخصية هي التي تقوم بالفعل، وهذا الفعل هو الذي يكشف عنها وعن خصائصها، فالشخصيات مرتكز الحبكة الدرامية، ولا يمكن أن تكون حبكة بدون شخصيات باعتبارها أصل الفعل الدرامي الذي لا يقوم بدونها وهناك نوعين من الشخصيات[1]:

أ. الشخصية الرئيسية: هي الشخصية الأساسية التي تخدم أهدافها العمل الدرامي وهي العنصر الرئيسي المحرك للأحداث وعادة ما يطلق عليها الشخصية المحورية فهي تدفع العمل الدرامي إلى الأمام وتؤثر في كل من حولها من شخصيات وعادة ما يسند إليها دور البطولة.

ب. الشخصية الثانوية: فهي تساعد على إظهار شخصية البطل وتساعد الجمهور على معرفة الكثير من تفاصيل الصراع.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الدراما التلفزيونية تتميز بكثرة الشخصيات واختلافها وتعدد أدوارها وهذا الشيء قد يجعل في العمل الدرامي التلفزيونية أكثر من بطل ومن شخصية رئيسية وهذا ما هو ملاحظ حينما يتقاسم البطولة في الدراما التلفزيونية أكثر من ممثل، بالإضافة إلى كثرة الشخصيات الثانوية التي تسهم في مساعدة الشخصيات الرئيسة أو تخالفها.

كما فرق الباحثون بين الشخصية الدرامية والشخصية اللادرامية أي بين الأفراد الذين نراهم في الأعمال الدرامية والأفراد الذي نلقاهم في الحياة اليومية، فالشخصية الدرامية بوجه عام هي شخصية فيها مزيد من التوتر فقد تكون أكثر حساسية أو أكثر جاذبية أو أكثر لفتا للانتباه وهي تنسج شبكة من العلاقات تقوي الحبكة وتصنع إيقاع العمل الدرامي وتتوافق مع أحداثه، ومن هذه العلاقات نذكر:

[1] سميرة بلغيثية، مرجع سبق ذكره، ص 33.

- علاقة الشخصية مع نفسها.
- علاقة الشخصية مع الشخصيات الأخرى.
- علاقة الشخصية مع المكان.
- علاقة الشخصية مع الزمان.
- علاقة الشخصية مع الحدث وهذه العلاقة بالتحديد هي أساس النسيج الخاص بالعمل الدرامي لأنه ما من حدث يقع بالطريقة التي وقع بها إلا وكان نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين.

وللشخصيات الدرامية أبعاد محددة من حيث الهيئة والتكوين العام، تعطي تبريرا منطقيا لتصرفاتها في ظل الأحداث التي تمر بها، وتتضح ملامح الشخصية من خلال أبعاد ثلاثة وهي:

1. البعد الجسماني: ويقصد به تحديد العناصر الجسمية والمادية الظاهرية والسمات التي تتميز بها كل شخصية مثل: السن، القامة، الوجه، الشعر والعينين، المهارات الجسمانية أو الحركية، المظهر العام، أي أمراض عضوية، أو عاهات جسمانية.
2. البعد الاجتماعي: ويقصد به تحديد مواصفات البيئة التي نشأت فيها الشخصية أو البيئة التي تعيش فيها وقت أحداث الرواية بالإضافة إلى كافة الظروف الاجتماعية المحيطة بها مثل: مكان الميلاد والأبوين والإخوة، ومستوى المعيشة وطبيعة العمل، أو الوظيفة والثقافة العامة وعلاقاته ونشاطه واهتماماته الاجتماعية.
3. البعد النفسي: وهو محصلة البعدين الجسمي والاجتماعي ويقصد به تحديد المميزات النفسية للشخصية مثل:ما يحبه ما يكرهه، انطوائي أو انبساطي، قيادي أو تابع، خيالي أو واقعي،...الخ.

ويختلف عدد الشخصيات في الأعمال الدرامية وفقا لحجم العمل الدرامي ونوعه، فالشخصيات في الفيلم السينمائي تختلف عن الشخصيات في المسرحية أو التمثيلية التلفزيونية عنها في دراما المسلسلات التلفزيونية، حيث تتميز المسلسلات التلفزيونية بعدد شخصياتها كما يرى حسين حلمي المهندس"بأن المسلسلات طويلة مقارنة بغيرها من أنواع الدراما، وتستلزم عدد كبير من الشخصيات تغطي مساحة أكبر للتعامل مع القصص الفرعية التي تعتمد عليها، وقد يكبر حجم القصص الفرعية بما تقترب فيه من حجم القصة الأساسية حتى يصعب عندئذ تحديد البطل أو القصة الأساسية"[1].

فكثافة شخصيات دراما المسلسلات التلفزيونية تضفي عليها تفردا من حيث تعدد القصص الفرعية ويؤكد ذلك حسين حلمي المهندس بقوله"إن هذا التعدد يزيد من جاذبية المسسلات التلفزيونية، نظرا لتنوع جمهورها وتنوع مستوياتهم الثقافية، كما أن أهمية التنويع من القصص

[1] حسين حلمي المهندس، مرجع سبق ذكره، ص 161.

الفرعية يكسر حاجز الملل الذي قد يتسرب للمشاهدين، إذا استمر عرض الصراع على وتيرة واحدة في القصة الرئيسية، إلا أن هذا التنوع في القصص الفرعية وشخصياتها له شروط يجب الالتزام بها للحيلولة دون تشتت البناء الدرامي أو الإخلال في الترابط المنطقي للأحداث"[1].

نستطيع كذلك أن نتكلم عن تقسيمات أخرى للشخصية الدرامية بحسب عوامل خارجية كعلاقتها بالتاريخ والمجتمع، وكذلك تقسيم الشخصيات بحسب صفاتها السائدة وسلوكاتها، إلا أن هذا قد يجر هذا المبحث في اتجاه التركيز على عنصر واحد من عناصر البناء الدرامي رغم أنه لا أحد يستطيع أن ينكر أن عنصر الشخصية مركزي ولا يمكن بأي حال من الأحوال تجاوزه أو إسقاطه.

4. **الحوار**: اللغة وسيلة حيوية من وسائل التعبير الإنساني إلى جانب الأصوات المطلقة والإيماءات والحركات وتعبيرات الوجه والعينين واليدين والرجلين، فهي وسيلة للتعبير عما يجيش بداخل الإنسان من أفكار وعواطف.

إن الحوار عنصر مهم وأساسي في الدراما التلفزيونية، حيث ينحوا منحى بالغ التأثير في سياقات الأحداث، قائما في ذلك على إبراز حقيقة المشاعر ووصف المكان والزمان، خالقا الجو العام الذي يمنح المشاهد شعور بالحميمية والانسجام مع ما يسمعه ويشاهده من صور مصاحبة خالقة لجو الحدث، تبرز أهمية الحوار في الدراما التلفزيونية من خلال تصعيد الصراع وإيصال المعلومة التي لا تستطيع الصورة إيصالها، للوصول إلى الذروة، وكذلك إبراز الشخصيات فضلا عن وظائفه العديدة فهو يكشف عن دواخل الشخصية ويدفع العقدة إلى الأمام ويساهم في خلق الجو العام[2].

وللغة الحوار في الدراما التلفزيونية شروط لابد من الأخذ بها، ونوردها على النحو الآتي:

- أن تكون سهلة ويصف حسين حلمي المهندس هذه اللغة"باختيار المألوف منها والابتعاد عن الغريبّ أو الوحشي، وهو أمر تستلزمه الفصاحة وحسن البيان، والمألوف ليس معناه المبتذل، فالكلمة المبتذلة الواسعة الانتشار تفقد كثيرا من تأثيرها بكثرة ترديدها، وعلى الكاتب استخدام الألفاظ والتراكيب المفهومة والموحية بصدق البيئة واللهجة في نفس الوقت"[3].
- أن تكون لغة الحوار متناسقة مع طبيعة الشخصية ومبرزة لهويتها، فلا يجب أن يسمح الكاتب للشخصية بأن تقول شيئا لا يتناسب مع طبيعتها كما صورها للجمهور، فالشيء الهام في جعل الكلام مناسبا هو إبراز الدخيلة النفسية لهذه الشخصية، وعواطفها بدقة، ووصف ظروف حياتها وصفا صادقا، انطلاقا من كشف حالتها الفكرية أساسا. إن الكلام المنفصل عن الطبائع والحياة ليس بكلام يتفوه به إنسان حي، وبالتالي فهو لا يقنع أحدا،

[1] نفس المرجع، ص 161.

[2] صلاح محمد طه، **المقاطع السردية في بنية المسلسل التلفزيونية**، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد98، ص490.

[3] حسين حلمي المهندس، مرجع سبق ذكره، ص 198.

ولا خير في لهجة صادقة في حد ذاتها، لكنها تعجز عن توصيل المعنى أو المعلومة أو الإحساس إلى المشاهد ومن ثم قد تهدم العمل كله.

والحوار في الدراما التلفزيونية يجب أن يؤدي وظائفه بالتعاون، والتكامل مع باقي مفردات اللغة التلفزيونية كمعطيات الصورة والموسيقى التصويرية وأصوات الطبيعة والمكان[1].

5. **الصراع:** يتشكل الصراع من تصادم رغبتين متعارضتين يؤدي إلى توتر الأحداث نحو ذروتها وتأزمها إلى الأمام، والصراع الدرامي كما يراه عبدالعزيز حمودة هو"ذلك العنصر الذي يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض، فالعرض المسرحي بصفة عامة يقدم صراعا عاما"[2].

إن الصراع من الأساسيات التي تقوم عليها الدراما منذ الوهلة الأولى، أي من بداية الفكرة الأولية لأي عمل درامي، لأن الفكرة لا يمكن أن تحمل قيمة درامية فنية ما لم نتصور نوع الصراع الذي يجب أن يدور بين قطبين متضادين، ثم يلي ذلك التصور رسم لأشكال الشخصيات والأحداث، مع توظيف الأدوار الإضافية للشخصيات المساندة، والمتوزعة مع طرفي الصراع، ليكون ذلك من الدواعي المؤدية إلى الانتقال المثير والمشوق في مسار العمل الدرامي أيا كان.

إن قيمة الأعمال الدرامية تكمن وراء الصراع الذي تحمله وقوته حيث أن أقطاب الصراع في العمل الدرامي تشكل دورا أساسيا لبناء تلك الدراما، لذلك كان للصراع دور أساسي في عملية تأسيس الدراما، وطبيعة الصراع في أي عمل إنما هي تشكيل واضح لصدام إرادتين، ولغرض تحقيق الصراع ينشأ الموقف الدرامي إرادتين متعارضتين تمثل الأولى على سبيل المثال الخير والثانية تمثل الشر حيث تتضارب هاتين الإرادتين وينشأ الصراع[3].

وحتى يصبح الصراع مقبولا ومؤثرا فإنه يجب أن تتوفر فيه مجموعة من العناصر ومنها:

- أن يكون هذا الصراع مقنعا صادرا عن إرادة واعية، وأن يكون ما يترتب عليه من نتائج يهم كل الناس.
- ولا يكون الصراع كاملا ما لم ينتج عنه كذلك تغير في العلاقات.
- ولا يمكن للصراع أن يكون مشوقا ومؤثرا وحقيقيا ما لم يكن الخصوم متساوون في القوة تساويا عادلا.
- أن ينشأ هذا الصراع عن شخصيات متناسقة ومتوازنة تتسم بسمات أصيلة، ولها هدف واضح ومحدد تسعى إليه الشخصية بإصرار وإيجابية لتحقيقه، وتواجه في سبيله الصعاب والعقبات.

---

[1] إسماعيل عبدالحافظ العبسي، مرجع سبق ذكره، ص 61.

[2] عبد العزيز حمودة، مرجع سبق ذكره، ص 114.

[3] عبدالباسط سلمان، **عولمة القنوات الفضائية**، كتاب إلكتروني، موقع كتب عربية، ص152.

- كما يجب أن نمهد للصراع، وأن تتعدد الأسباب وتتعقد بما يجعله محتوما، وأن يلعب الزمان والمكان دورا مهما فيه ويزداد الصراع عمقا إذا تدخلت فيه الإيديولوجية السائدة أي أن تلعب فيه الظروف التاريخية دورا بارزا[1].
- كما يجب مراعاة التدرج في الصراع بما يتفق وسمات الشخصية مع مراعاة خصائص الفن التلفزيوني.

عناصر الشكل في العمل الدرامي التلفزيوني:

لا يزال الشكل والمضمون يشكلان قضية مهمة عند كثير من المنظرين والفلاسفة لاختلاف وجهات نظرهم في تحديد معايير ثابتة وواحدة للشكل والمضمون، حيث اختلف كثير من المنظرين حول أهمية الشكل بالموازنة مع المضمون، فهناك من يرى بأن الشكل أهم من المضمون وهناك من يرى أن المضمون أهم من الشكل وهناك من يرى أن الشكل والمضمون عنصرين متلازمين يكمل أحدهما الآخر ولا يمكن أن يحمل أحدهما أهمية أكثر من الآخر[2].

وتعد بنية العمل الدرامي المرئي(الفيلم أو المسلسل...) بنية معقدة البناء حيث تتشابك فيها الرموز والإشارات، سواء سمعية أو بصرية، وتتكون الإشارات من مفردات، لغات متعددة كلغة الموسيقى والغناء، ولغة الكلام المنطوقة(فصحى،عامية)، بالإضافة إلى لغة المؤثرات الصوتية، أما الإشارات البصرية فإنها تحوي العديد من النظم التعبيرية والفنية الأكثر تطورا، كالتصوير والديكور، وفنون التمثيل والإيقاع والألوان والتشكيل، وهي رموز مكانية ممتزجة بالرموز التكنولوجية[3].

ولهذا يرى عبدالباسط سلمان في كتابه"عولمة القنوات الفضائية"بأن"عناصر الشكل في العمل الدرامي هي ما يقوم بها المخرج والتي يشاهدها المتلقي أثناء العرض، أما المضمون فهي القصة وما تهدف إليه، حيث أن القصة لا يمكن أن تبدو كما يدركها المتلقي في الفيلم لولا تدخل المخرج ذلك أن إدراك أي قصة يختلف من مخرج لآخر، أي أن كل مخرج له رؤيته الخاصة ويخرج القصة بشكل مغاير ومختلف عما يخرجها مخرج غيره"[4].

ومثلما عرضنا لبعض عناصر المضمون في العمل الدرامي، فسنعرض كذلك بعض عناصر الشكل على سبيل المثال لا الحصر.

1. **الميزانسين:** مصطلح الميزانسين MISE EN SCENE هو في الأصل مصطلح مسرحي ويقصد به التشكيل الحركي في المسرح.

فالميزانسين هو عبارة عن التعبير عن فكرة درامية، من خلال تنسيق العناصر المرئية الداخلة في إنتاج العمل الفني(مسرحي أو سينمائي أو تلفزيوني) والتي يتم ترتيبها في الفراغ الحقيقي للمشهد، ولا

[1] حسين حلمي المهندس، مرجع سبق ذكره، ص 51.

[2] عبدالباسط سلمان، مرجع سبق ذكره، ص 133.

[3] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص 259.

[4] عبدالباسط سلمان، مرجع سبق ذكره، ص 137.

يقتصر استخدامه على حركة الممثل، ودخوله وخروجه، بالإضافة إلى حركة الأشياء كالسيارات والحيوانات، وهو في السينما والتلفزيون أكثر تعقيدا منه في المسرح حيث يشمل إلى جانب التشكيل الحركي كل ما يتعلق بتكوينات الصورة المرئية من إضاءة وألوان وزوايا تصوير، وحتى مونتاج بحسب رأي بعض النقاد[1].

إن أي عنصر من تلك العناصر يمتلك قدرة في بذر مضامين مهمة في شكل العمل الدرامي حيث يظهر كل عنصر من تلك العناصر العديد من الأمور التي قد تحمل قصدا في إفشاء ظاهرة أو إعلان حقيقة لصالح غرض أو هدف من الأهداف التي يخطط لها في أفكار العمل الدرامي[2].

إن كل ما يدخل في العملية الإخراجية يدخل ضمن مسؤولية الميزانسين وخصوصا الحركة، وتتمثل بتحريك الممثل والموجودات بالإضافة إلى حركة آلة التصوير وترتيب تلك الحركات للتعبير عن أفكار ومضامين وإعطاء العمل قيم تعبيرية وجمالية في حالة الاستخدام الأمثل والمدروس من قبل المخرج في الدراما التلفزيونية، وعليه فالميزانسين هو لغة المخرج والتي يعبر من خلالها عن مغزى ومحتوى المشهد وتركيز اهتمام المتلقي على الأهم من خلال تنسيق جميع عناصر اللغة التلفزيونية الداخلة ضمن تكوين إطار الصورة لغرض الحصول على صورة معبرة وتتمتع بقيم جمالية[3].

ويعتمد فن الإخراج على العديد من العناصر الفنية الخلاقة ويحتل المخرج المكانة المميزة في إبداع العمل الفني رغم أنه يتعامل مع عدد كبير من العناصر المعقدة أثناء صناعة الفيلم، وهذه العناصر الفنية هي التي تحدد أسلوب المخرج وقد فصلها الكاتب علي أبو شادي صاحب "سحر السينما" نذكر منها:

- اختيار مادة الموضوع.
- بناء السيناريو.
- الصورة(التكوين، الإضاءة، حركة الكاميرا...)
- أداء وتوجيه الممثلين.
- المونتاج(التقطيع والوصل، سرعة الإيقاع، التواصل...)
- استعمال العناصر الأخرى(الموسيقى،المؤثرات الصوتية، المؤثرات البصرية...وغيرها)[4].

ولكي يحقق المخرج لنفسه أسلوبا مميزا وبصمة واضحة في مجال العمل الفني فلابد أن يكون له ثقافته الأدبية والفنية الخاصة، وأن تكون له رؤيته الفكرية والسياسية للكون والحياة والمجتمع لتصبح لرؤيته معنى ولأفلامه رسالة وهدف خاص وواضح.

---

[1] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص 320.

[2] عبدالباسط سلمان، مرجع سبق ذكره، ص 147.

[3] رضوان مكي عبدالله، **الوظيفة التعبيرية للميزانسين في الدراما التلفزيونية مسلسل الضائعون أنموذجا**، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العدد75، 2012، ص ص 551 552.

[4] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص 341.

2. **الديكور**: للديكور قدرة في إبراز مظاهر مؤثرة في نفسية المتلقي لما يتضمن الديكور من عناصر كثيرة ومفردات عدة في تعزيز الموقف وفق المضمون، حيث أنه غالبا ما يعمل على خلق عنصر الإبهار والتشويق عند المتلقي.

ومن أهم وظائف الديكور:

- الإيحاء بالمكان والزمان: هل هو قصر أم سجن أم شارع، والزمان مساء أو صباح، شتاء أو ربيع، وكذلك العصر.
- الإيحاء بالحالة النفسية: وهي الحالة التي يكون عليها المنظر ليهيئ المشاهد نفسيا لمعايشة أحداث العمل طبقا لزمانها ومكان وقوعها.
- الإيحاء بالجو العام: جو كوميدي أو تراجيدي وغيره.
- إضافة إلى العنصر الجمالي: وذلك ليضفي على مكان الحدث حيوية وبهجة، وإخفاء تشوهات المكان.
- تحديد المساحة: حيث يحدد المنظر والمساحة التي سيدور فيها التمثيل، سواء أكانت كبيرة أم صغيرة.
- يساعد على الحركة: فهو يهيء الجو العام للنص، ويساعد الممثل على الحركة في مكان الحدث، ويحدد له أماكن الدخول والخروج والتوقف والمشي[1].

3. **الإضاءة**: بدون إضاءة لا توجد رؤية وبدون إضاءة لا توجد صورة، وفي العمل الدرامي فإننا ننظر إلى الإضاءة بمنظورين هما:

الأول: أنها وسيلة لإظهار الأشياء، وتمكين الكاميرا من رؤيتها دون توظيفها لأي غرض آخر.

الثاني: أنها وسيلة تأثير درامي بحيث يتم تنظيمها، والتحكم بها لخلق تأثيرات جمالية ونفسية درامية لخدمة المعنى في العمل الدرامي المرئي[2].

وهناك فرق بين الإنارة والإضاءة، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمرا ممكنا بينما الإضاءة هي لغة فنية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها.

4. **الماكياج**: يعرف الماكياج بأنه"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 للتنكر أو تغيير العمر"[3].

ونظرا لاعتماد السينما والتلفزيون على اللقطات القريبة والقريبة جدا، نجد أن الماكياج قد يلعب دورا كبيرا ومهما، وأكبر بكثير منه في المسرح، والذي يبدو فيه الممثل بحجم صغير جدا، ولا يمكن

[1] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص460.

[2] المرجع نفسه، ص463.

[3] المرجع نفسه، ص 491.

إدراك ملامحه لغالبية المشاهدين، ويعتبر الهدف الأساسي للماكياج هو التصحيح بالدرجة الأولى وليس التجميل، فهو يسعى إلى تقديم وجه سينمائي أو تلفزيوني نظيف، يساير الإضاءة، ويتكامل مع الشكل واللباس، ويمنح الفنان نظرة واضحة وثقة بالنفس، ويقلل من التجاعيد، وتعب العينين، وفي الأعمال الدرامية التلفزيونية فإن الماكياج ينحصر حسب الشخصيات، وحسب سيناريو الفيلم وطبيعة الأحداث الدرامية، هل هناك جروح أو لكمات أو تشوهات...وغيرها، وهو يخضع للحالة النفسية ولطبيعة الشخصية وخصوصيتها[1].

5. **الملابس والأزياء:** إن كثيرا من الأزياء التي تظهر في الأعمال التلفزيونية أثرت في المجتمعات وخلقت في نفس الوقت ظاهرة في شرائح الناس، فالزي يمتلك من الجمالية ما يجعل من المتلقين فريسة للتعلق به، فهناك كثير من الناس ينقادون وراء شخصيات التلفزيون والسينما.

والملابس في السينما والتلفزيون تعتبر عنصرا مهما من عناصر زخرفة الفيلم، وواقعيته، حيث يتم اختيارها بما يتناسب والفترة التاريخية التي تدور فيها أحداث القصة، وطبيعة الشخصية ومستواها الاجتماعي، وهي كبقية عناصر الصورة لها لغتها، وتعبيرها الخاص[2].

نستطيع أن نقول في محاولة لتلخيص هذا المبحث بأن هذه العناصر المكونة للبناء الفني الدرامي لأي نص، لا يمكننا فصل بعضها عن بعض، وما تفصيلنا لها كل واحدة على حدة إلا للمقارنة والدراسة، ولكن في الواقع هي ليست عناصر مستقلة، بل هي عبارة عن نسيج متلاحم، لو انفصل منه عنصر تداعى البناء، وفقد فاعليته، وترتيبنا لها لا يحمل أي معنى من التفضيل لأحدها عن الآخر، ولا السابق على اللاحق، ولكن حاولنا في هذا الترتيب أن نحقق التالي: أن العمل الدرامي يبدأ بفكرة، هذه الفكرة تحمل أفكارا ولها معنى، والفكرة تعتمد على حدث، هذا الحدث يتصاعد في حبكة درامية محكمة، تكون قصة، تعمل على نسجها الشخصيات الدرامية من خلال الصراع القائم، وفق تتابع منتظم داخل مكان وفي زمان معين، ويتم تجسيده على يد مجموعة من الفنانين المختصين(ممثلين، ومخرجين،..وغيرهم)، فالعناصر المكونة للنص الدرامي عديدة ومتنوعة، وبل وتختلف أحيانا من عصر إلى آخر، فتنقص أحيانا وتزيد أحيانا أخرى، ويقدم بعضها حينا ويؤخر أحيانا[3].

أنواع الدراما التلفزيونية:

الدراما التلفزيونية هي آخر منتج في عالم الفنون الدرامية، يقبل عليها الناس بشكل منقطع النظير وانتشارها في ازدياد كبير، خاصة في عصر الأقمار الصناعية، التي وسعت من دائرة البث والاستقبال وزادت من عدد القنوات المتاحة، ويكفي أن هذا النوع من الدراما يقتحم على الناس

[1] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص ص 491 492.

[2] المرجع نفسه، ص 490.

[3] المرجع نفسه، ص 139.

بيوتهم ويطبع أفكارهم وعواطفهم بطابعه، كما أنه عمادهم الرئيسي في التسلية والمتعة خاصة في المجتمعات النامية.

وتأخذ الأعمال الدرامية الممثلة في التلفزيون أشكالا متعددة وقوالب ثابتة تعتمد عليها في طبيعة البناء الدرامي وفي طريقة العرض ومدته، ويمكن أن نوجز أنواع الدراما التلفزيونية فيما يلي:

1. التمثيلية:

هي قصة يتم معالجتها تلفزيونيا، وتروى بواسطة أشخاص شبيهة بشخصيات الحياة، ويتوفر في هذه الشخصيات ما يجعلها مثيرة للاهتمام، ويجري على ألسنة هذه الشخصيات حوار واضح فيه سمات الحقيقة، وفي هذا النوع يتصاعد الحدث إلى أن يصل إلى الذروة الرئيسية كما هو الحال في المسرحية تماما، ولا تختلف التمثيلية التلفزيونية عن المسرح كثيرا، سوى في تقنية العرض وطريقة المعالجة، ويتراوح طول التمثيلية عادة بين نصف الساعة إلى الساعة والنصف وقد يزيد عن ذلك أو قد تكون في جزئين إذا زاد الطول عن ذلك أو في ثلاثة أجزاء وهو أمر قليل الحدوث.

ويفضل أن تتميز كتابة التمثيلية بالبساطة والوضوح، وأن يكون موضوعها مألوفا للمشاهد، والحوار فيها سهل وسلس، يناسب ثقافة وطبيعة الشخصيات التي تكون قريبة للمشاهد ومألوفة له، يحس حين رؤيته لها كأنه يرى فيها صورة نفسه[1].

2. المسلسل:

يعتبر المسلسل إنتاجا تلفزيونيا خالصا، وقد تميز به عن المسرح والسينما كنوع من أنواع الكتابة الدرامية، وهو تمثيلية طويلة تذاع على حلقات والأساس الفني الذي يقوم عليه هو احتواؤه على مجموعة من المواقف التي توتر الأعصاب والتي تعد بمثابة أزمات أو عقد صغيرة تدفع بأحداث المسلسل إلى الأمام حتى تصل إلى ذروة المسلسل أو أزمته الكبرى، التي يتم تقسيمها إلى عقد وأزمات فرعية بعدد حلقات المسلسل بحيث تنتهي كل حلقة بعقدة من العقد الفرعية حتى يتم عنصر التشويق والإثارة بالنسبة للمشاهد، لكن هناك بعض المسلسلات بلغت آلاف الحلقات حيث تلجأ عادة شركات الإنتاج إلى مد هذه المسلسلات إذا لاقت في بداية عرضها نجاحات جماهيرية، وهناك مسلسلات عديدة تأخذ سمة الأجزاء كما في المسلسل المصري(ليالي الحلمية) والمسلسل السوري(باب الحارة)[2].

3. السلسلة:

هذا النوع من الدراما التلفزيونية لها ما يميزها عن التمثيلية والمسلسل، من حيث الفكرة الرئيسية وأهدافها، وطبيعة البناء الدرامي، وطريقة العرض على الجمهور ويعرفها عبدالرحيم درويش

[1] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص 115.

[2] نفس المرجع، ص116.

بأنها"سلسلة تنقسم إلى حلقات، وبنهاية كل حلقة تبدأ حلقة جديدة وتعرض لمواقف وشخصيات جديدة، قد تكون مختلفة تماما عن الأحداث والشخصيات في الحلقات السابقة والتالية"[1].

والسلسلة يمكن وضعها تحت عنوان واحد أو في إطار واحد، وهي ترتبط بالفكرة الواحدة التي تعالجها حيث يكون لها معنى درامي متكامل ومستقل له بداية ووسط ونهاية، وليس هناك ضرورة لتتابع الحلقات بانتظام كما في المسلسل وإنما يمكن عرض أية حلقة وبدون أي ترتيب ذلك لأن كل حلقة فيها تعالج قصة محكمة كاملة الأحداث[2].

ولعل أبرز ما يميز السلسلة التلفزيونية هو نوع مضامين حلقاتها مما يتيح للجمهور الاكتفاء بمتابعة حلقة أو بعض الحلقات دون الأخرى، أما طول الحلقة فمعلوم أنه لا يختلف عن طول التمثيلية.

نشير في إطار أنواع الدراما التلفزيونية أنه توجد تقسيمات أخرى حسب مضمون العمل الدرامي سواء كان اجتماعيا أو تاريخيا أو دينيا أو غيره، بالإضافة إلى تقسيم يمس أصالة العمل هل هو مترجم أو مدبلج.

المطلب الثاني: خصائص الدراما التلفزيونية.

توصف الدراما التلفزيونية:"على أنها مرآة الحياة، وتعد انعكاسا للاهتمامات الخاصة للبشر، كما أنها قادرة على ربط خبرات الأفراد بالبناء الأخلاقي والقيمي، وتكون قادرة على توسيع تعاطف المشاهدين، وجذبهم بعيدا عن قيود الواقع، لتقودهم إلى رؤية متعمقة أعظم في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من التشويق والتعاطف والإثارة"[3].

يمكن القول بأن الدراما التلفزيونية على الرغم من عمرها الذي لم يتجاوز عشرات السنين، إلا أنها استطاعت أن تنجح في انتزاع مكانتها من بين غالبية وسائل التعبير الفنية الأخرى، أضف إلى ذلك استفادتها منها جميعا، فهي قد ضمت في جوانبها مجمل خصائص ومميزات هذه الوسائل، فالربع الأخير من القرن العشرين طرح–على حد تعبير المخرج السوري نجدت أنزور–"مؤشرات قوية لولادة فن ثامن هو فن الدراما التلفزيونية، والآن هذه الدراما ككل الفنون التي سبقتها تصنع لنفسها وجها واضحا وملامح راسخة، وهذا مسار ولادة طبيعية، وكما أخذت السينما من صفات المسرح وبقية الفنون التي سبقتها، تأخذ الآن الدراما التلفزيونية بعض صفاتها من السينما ومن بقية الفنون، وهي تستخدم الكلمة والصورة والفعل الدرامي والموسيقى والإضاءة ضمن خصوصية معينة"[4].

---

[1] إسماعيل عبدالحافظ العبسي، مرجع سبق ذكره، ص41.

[2] مساعد بن عبدالله المحيا، مرجع سبق ذكره، ص 112.

[3] Sun thom han, Tomy purvis, **television drama theories and identies**, new York, palgravemacmillan, 2005, p21.

[4] عزالدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص 4.

وبالرغم من أن مسيرة الفنون هي مسيرة تواصل لا انقطاع إلى أن كل فن له خصائصه ومميزاته التي تجعله متميزا عن كل ما يشبهه، ومن هذا المنطلق فإن الدراما التلفزيونية لها خصائصها الخاصة بها والتي تنبع أساسا من ارتباطها بوسيلة الاتصال الأكثر انتشارا وجماهيرية وهي التلفزيون وكذا من أهمية الدور الفعال الذي تؤديه داخل المجتمع.

فالدراما التلفزيونية تؤدي إلى جانب البرامج المختلفة أدوارا مهمة في توفير المعلومات الثقافية والاجتماعية، ومناقشة القضايا والموضوعات التي تهم المجتمع وتحليلها ووضع الحلول لها بأسلوب غير مباشر، أسلوب محبب للمشاهدين هو الأسلوب الدرامي بأشكاله المنوعة: التمثيلية، والمسلسل، والسلسلة، حيث تنتهج الكثير من محطات التلفزيون الأسلوب الدرامي لعرض قضايا المجتمع ومناقشتها وتحليلها ويخصص بعضها نسبة تزيد عن25 بالمئة من مجمل برامجها للدراما، وذلك للمعرفة التامة بأن أسلوب الدراما في عرض الموضوعات هو الأسلوب المفضل لدى معظم المشاهدين، من بين الأشكال البرامجية الأخرى[1].

إذن فالدراما التلفزيونية من حيث الشكل تستمد خصائصها من طبيعة الوسيلة المستعملة وهي التلفزيون والذي يعكس خصائصه الخاصة على الدراما التلفزيونية وأنواعها التي تعرض على شاشته ومن هذه الخصائص:

- الدراما التلفزيونية مركب يستمد عناصره من كل الفنون الأخرى، فهو يستمد من الرسم(الصورة) عناصر التأثير البصري، ويستمد من الموسيقى إحساس الانسجام والإيقاع في عالم الصوت، ومن الأدب إمكانية التعامل مع المواضيع الحياتية.
- المكان عنصر أساسي في العمل الدرامي التلفزيوني، وفي التجسيد الدرامي وقد أثرت التكنولوجيا في قيمة المكان في العمل الدرامي.
- لقد عمقت الميزات السابقة من المقدرة الإقناعية للمادة الدرامية المتلفزة وقللت من اختلافها[2].

هذه الخصائص المتصلة بالتلفزيون كآلة ونظام للبث تنعكس على خصائص الدراما التلفزيونية:

- فنتيجة لصغر حجم الشاشة النسبي فإن التمثيليات التلفزيونية التي تصلح للعرض يفضل ألا تزيد شخصياتها عن أربع في وقت واحد إذا كان المخرج يريد أن تكون المناظر واضحة مريحة للعين، والتمثيلية التلفزيونية هنا شبيهة بالتمثيلية الإذاعية بينما تتسع شاشة السينما لظهور جماهير غفيرة على شاشتها، لهذا فعلى المؤلف التلفزيوني أن يعرف دائما عدد المناظر المطلوبة وعدد الشخصيات وطول الفيلم.

[1] عبد المعز عبدالغني، **أسس ومبادئ كتابة السيناريو**، ط1، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، عدن، اليمن، 2012، ص11.

[2] محمد العمر، مرجع سبق ذكره، ص 141.

- يستطيع التلفزيون أن ينتقل من منظر إلى منظر ومن ممثل إلى آخر بأسرع وأخف مما يتسنى للمسرح، كما أنه لا يفرض على المؤلف تدبير حيل بارعة لدخول الشخصيات وخروجها كما هو الحال في المسرح، وأهم مميزاته أن كاميراته تستطيع أن تؤكد في لقطاتها الكبيرة لحظات درامية معينة في الحدث بأسهل مما يمكن في المسرح، والصورة الواحدة في التلفزيون تعبر عن معنى لا يمكن التوصل إليه في المسرح إلا بسلسلة من المحاورات ولهذا فالحوار في التمثيليات التلفزيونية أقل مما هو في المسرحية وإن كان أكثر مما هو في الفيلم.
- قوة التلفزيون عظيمة كوسيلة درامية تصور الأفكار والأحاسيس والعواطف الخاصة بالناس سواءا كأفراد أو كمجموعات صغيرة، ويمكن بطبيعة الحال أن ينقل أيضا المناظر والمشاهد وجميع النواحي الجمالية في العالم المنظور، ولكنه أكثر اهتماما بالناس منه بالأشياء، وعندما يهتم بالأشياء فإن ذلك يكون عادة من حيث علاقتها بالناس[1].

إن التلفزيون بوصفه وسيلة جماهيرية وشعبية هو الذي أعاد للفنون الدرامية مكانتها وهنا تكمن خصوصية الدراما التلفزيونية في حجم انتشارها واتساعها مثلما يؤكد ذلك مؤلفي كتاب" الدراما التاريخية السورية حلم نهاية قرن" بقولهما:" لم تتسع دائرة الاهتمام إلا مع انتشار التلفزيون الذي فرض هذا الشكل الثقافي، وهذا الانتشار كان نتيجة الأداة أو التقنية التي وفرت حالة شعبية لهذا الفن، لكن السرعة التي اقتحم بها التلفزيون الساحة الاجتماعية كانت قياسية بالنسبة للمسرح أو السينما، وهو ما مثل الراديو لم يجد نفسه أمام أزمة حقيقية في التعامل مع كافة الناس، ولا يعني هذا الأمر أن المجتمع لم يحاول البحث عن شرعية لهذا اللون الثقافي، لكن ما حصل هو ارتباط التلفزيون –ومن قبله الراديو- بمؤسسة الدولة بمعنى أنه قادر على الاستمرار رغم كافة الظروف ومن جهة أخرى فإن ظهروه كان في زمن استثنائي بدأت فيه الإيديولوجيات تستقطب شرائح واسعة من المجتمع، وأخيرا فإن التلفزيون والراديو يمتلكان تقنية متفوقة على الأشكال الثقافية السائدة، إضافة لطبيعتهما حيث يمكن جلبهما للمنزل وبالتالي لا يشكلان خرقا لخصوصية العائلة، وعلى العكس من المسرح أو السينما يعطي التلفزيون حرية داخلية تنسجم مع التقاليد الاجتماعية، لذلك فإن مقاومته كانت صعبة نظرا لقدرته على الانتشار السريع ولطبيعة الإغراء الذي يحمله الفن البصري التلفزيوني، وهذا يفسر تقبل الناس للتقنية مع عدم قدرتهم على تحمل القيم الجديدة المرافقة له، بحيث بقي العاملون في التمثيل التلفزيوني قلة حتى السبعينات، ومع نهاية القرن فإن الدراما التلفزيونية غدت أمرا واقعا داخل مجتمعاتنا لكنها تأقلمت مع اللون الاجتماعي الخاص بنا، وذلك عبر المواضيع المقدمة أو مسار القيم والنظام الفكري الذي يتجلى في البناء الدرامي وخصوصا داخل الأعمال التاريخية"[2].

[1] يوسف الشاروني، مرجع سبق ذكره، ص ص 39 41.

[2] مازن بلال، نجيب نصر، **الدراما التاريخية السورية حلم نهاية قرن**، ط1، دار الشام للطباعة، دمشق، 1999، ص 27 .

ملخص:

رافقت الدراما الإنسان منذ محاولاته الأولى في استكشاف محيطه ومغامراته البدائية مع عناصر الطبيعة، ذلك أن الدراما مثلت تلك الفطرة المنغرزة في داخله والتي تتوق إلى محاكاة كل ما يراه بغية تحقيق ميزته الإنسانية عن غيره من الكائنات الأخرى. وتطورت الدراما بتطور الحضارة البشرية انطلاقا من ارتباطها بالطقوس الدينية وصولا إلى جعلها وسيلة للتعلم والتفاهم والتواصل بين الأفراد ومن ثم اعتبارها وسيلة مهمة في حياة المجتمعات بوصفها أداة لتحقيق الكثير من الغايات والحاجات إلى أن أصبحت فنا قائما بذاته يغذي جانبا مهما في شخصية الأفراد استنادا لعلاقتهم الوطيدة بالزمان والمكان كعنصرين يشكلان سيرورة التطور البشري.

لقد استطاع الإغريق أن يؤسسوا لفن الدراما واضعين بذلك اللبنة الأولى في مسار الفن الدرامي تنظيرا وتطبيقا، واستمرت الجهود إلى أن أصبح المسرح هو المعبر الشرعي عن الفن الدرامي لمدة طويلة صاحبت الكثير من المجتمعات ولا تزال.

ومع ازدهار الحياة وتعدد الفنون وظهور اكتشافات جديدة في مجال وسائل الاتصال كالراديو والسينما والتلفزيون فإن الدراما استطاعت أن تصطبغ بهذه الوسائل وتعيد تشكيل نفسها حسب معطيات وخصائص كل وسيلة من هاته الوسائل وبالخصوص السينما والتلفزيون واللذين تميزا باستخدام الصورة الملتقطة ومن ثم صرنا نتكلم عن دراما الشاشة والتي تعتبر الدراما التلفزيونية أول المعبرين عنها في الوقت الحالي لما لها من انتشار واسع في أوساط فئات المجتمع باختلاف تركيباتها وتنوع اهتماماتها وتعدد احتياجاتها.

لقد استفادت الدراما التلفزيونية من كل ما سبقها من فنون خصوصا تلك الدرامية منها وطورت بنيتها الخاصة وشكلها المتفرد لتكون فنا جديدا يضاف إلى قائمة الفنون الأخرى والذي يشهد يوما بعد يوما تغلغلا كبيرا في حياة الناس وتأثيرا متزايدا في أفكارهم وآرائهم واتجاهاتهم نحو مختلف القضايا والمشكلات الحياتية.

لمحة عن القضية الفلسطينية:

لم يبدأ الصراع العربي-الصهيوني مع تأسيس دولة الكيان الصهيوني على أرض فلسطين العربية في عام1948، بل في مرحلة مبكرة مع المحاولات الأولى للحركة الصهيونية لنقل اليهود إلى فلسطين من أجل تحقيق وطن قومي لهم على أرضها، والتي لم تتوقف منذ نشوء الحركة الصهيونية في نهاية القرن التاسع عشر حتى الإعلان عن قيام دولة الكيان الصهيوني فيها[1]، وتعرف الموسوعة البريطانية فلسطين بأنها"الأراضي التي وضعت تحت الانتداب البريطاني من عام 1923إلى1948" وتوافقها في هذا الموسوعة العالمية[2].

وتعد القضية الفلسطينية من أكثر القضايا السياسية والحضارية والتاريخية أهمية وخطورة، بل إنها كما يسميها بعض الباحثين (صراع القرن) بجذورها التاريخية وانعكاساتها الحضارية وتبعاتها الاقتصادية والأمنية، فمنذ بدايات هذه القضية وانعقاد مؤتمر بازل بسويسرا سنة 1897، أخذت القضية تتطور لتصل إلى ما هي عليه اليوم[3]، حيث تعتبر القضية الفلسطينية جوهر الصراع العربي الفلسطيني-الإسرائيلي وما نتج عنه من أحداث وحروب في منطقة الشرق الأوسط، وهي القضية العادلة لحق الشعب الفلسطيني المرابط، في الوجود والعيش بأمان وسلام في وطنه وأرضه المغتصبة من قبل الكيان الصهيوني، كما تعيش شعوب العالم أجمع، فالقضية في المقام الأول قضية سياسية، كانت وليدة عصر الاستعمار والحركات القومية، ونشأت عن الصراع الذي دار على الأراضي الفلسطينية اعتبارا من مطلع العشرينيات من القرن العشرين، بين ثلاث قوى هي: الاستعمار البريطاني والحركة الصهيونية والحركة الوطنية التحررية للشعب الفلسطيني، فمنذ البدايات الأولى لنشوء الحركة الصهيونية العالمية، تبنت تلك الحركة مشروع إقامة الوطن القومي اليهودي على أرض فلسطين، ولم يكن متاحا لتلك الحركة تحقيق ذلك المشروع إلا عبر ثلاث وسائل أساسية، أو ثلاث ركائز محورية استندت إليها الإستراتيجية الصهيونية/الإسرائيلية في المراحل المختلفة وهي:

- حركة الهجرة والتهجير اليهودية المستمرة المتدافعة إلى أرض فلسطين.
- الاستيلاء على أكبر مساحات ممكنة من الأراضي العربية الفلسطينية.
- إجبار السكان الفلسطينيين على مغادرة أراضيهم وبيوتهم بشتى الطرق والوسائل[4].

وتهتم الدراسات العربية الحديثة في معالجتها للجذور التاريخية للقضية الفلسطينية بظهور الحركة الصهيونية في نهاية القرن التاسع عشر، تعبيرا عن اتجاه قومي يهودي في عصر حافل بالروح القومية

---

[1] عبير الشيخ حيدر، **السياسة الألمانية تجاه القضية الفلسطينية وتطورها 1949-2008**، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2012، ص15.

[2] رجاء غارودي، **فلسطين أرض الرسالات الإلهية**، تر: عبدالصبور شاهين، دار التراث، القاهرة، 1986، ص35.

[3] علاء الدين عياش، **ملامح الأفلام التسجيلية الفلسطينية دراسة تحليلية**، دار العين، ط1، القاهرة، 2011، ص128.

[4] حاتم علي مصطفى العسولي، **دور الصحافة الإلكترونية العربية في التسويق للقضية الفلسطينية**، رسالة ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2013، ص63.

الأوروبية، ومن ثم تحالفها مع الاستعمار البريطاني لإنجاز مشروعها الاستيطاني على الأراضي العربية الإسلامية في فلسطين، لكن شواهد التاريخ الغربي الحديثة تشير بوضوح كبير إلى أن المشروع اليهودي الاستيطاني كان يتبلور في أوساط المؤسسة الدينية السياسية البريطانية قبل عقود من ولادة الحركة الصهيونية[1].

إن مشكلة فلسطين التي استنفدت أعواما طوالا ولم تحل، ليست تشاحنا محليا وقوميا فقط، بين العرب واليهود، بل إن بعض الدول الكبرى إن لم يكن كلها لها مصالح في فلسطين، فهي ذات أهمية من الناحية الاقتصادية باعتبارها ملتقى قارات ثلاث-إفريقيا وآسيا وأوروبا-[2]، وخير وصف لقضية فلسطين توصف به في إيجاز، أنها مأساة، يتناسى أهل الرأي في سياسة العالم كيف نشأت، فيتعذر عليهم أن يهتدوا إلى حل لها، والجمهور في غير الشرق، لا يدري عن قضية فلسطين إلا أن هناك شعبا أصيلا، هو الشعب الفلسطيني العربي، يعلن أنه ظلم ولا يزال يظلم، وفي كل يوم يأتي له ظالمه بمضاعفات جديدة، يصفها بأنها مسكنات مؤقتة لمعضلة مستعصية الحل[3]، إلا أن القضية الفلسطينية قد شهدت تطورا جوهريا ملموسا خلال السنوات الأخيرة، خصوصا مع تتابع وتواصل الانتصارات السياسية المتعددة التي حققها الفلسطينيون في معركتهم مع العدو الصهيوني الغاشم، تجسد أولها في حصول فلسطين على العضوية الكاملة في منظمة اليونسكو التابع للأمم المتحدة، إضافة إلى النصر المعنوي الذي حققته فصائل المقاومة الفلسطينية في قطاع غزة والذي تمثل في ثبات وصمود المقاومة وقدرتها على تحقيق قوة الردع للكيان الصهيوني خلال حرب الأيام الثمانية التي شنها على المواطنين في غزة أواخر العام2012، والتي تبعها الانتصار الكبير الذي حققته السلطة الفلسطينية في معركة الدولة بحصول فلسطين على صفة دولة مراقب في الأمم المتحدة، إذ صوتت الجمعية العامة للأمم المتحدة بالأغلبية، 138دولة لصالح قرار حصول دولة فلسطين على صفة دولة مراقب في الأمم المتحدة[4]، بالإضافة إلى أن القضية الفلسطينية تحظى باهتمام متفاوت من وسائل الإعلام على المستويين المحلي والدولي، وذلك بعد أن تجاوزت الأمور كل الحدود الإنسانية والشرعية، وبعد أن اختلطت الأوراق، وتحولت مفاوضات السلام بين طرفي الصراع الفلسطيني والإسرائيلي إلى مذابح وحشية تمارسها قوات الاحتلال الإسرائيلي في الأراضي الفلسطينية المحتلة، غير مهتمة بنداءات المجتمع الدولي، كما تغيرت المفاهيم وظهرت مصطلحات مثل ازدواجية المعايير[5].

إن غايتنا من بسط هذه اللمحة الخاطفة والسريعة عن القضية الفلسطينية دون مراعاة لاعتبارات المراحل والأحداث والتطورات التي مرت بها القضية، قبل الدخول في محور هذا الفصل المتعلق

---

[1] علاء الدين عياش، مرجع سبق ذكره، ص128.

[2] صلاح محمد نصر، كمال الدين الحناوي، **الشرق الأوسط في مهب الريح**، ط1، مكتبة النهضة المصرية، 1949، ص264.

[3] عمر الصالح البرغوثي، خليل طوطح، **تاريخ فلسطين**، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، مصر، 2001، ص3.

[4] حاتم علي مصطفى العسولي، مرجع سبق ذكره، ص77.

[5] علاء الدين عياش، مرجع سبق ذكره، ص128.

بالدراما العربية واهتمامها بالقضية الفلسطينية، ليس الغرض منه تتبع المراحل التاريخية لتطورات القضية ولا إبراز أهم مراحلها لأن ذلك يحتاج إلى بحث مستقل قائم بذاته لكثرة الأحداث والوقائع وتشعب المشكلات والقضايا التي طرحتها ولا تزال تطرحها القضية الفلسطينية إلى يومنا هذا، وإنما الغاية هي إبراز أهم ملمح في القضية وهو ملمح معاناة الإنسان الفلسطيني داخل وطنه تحت قيد الاحتلال الإسرائيلي، وكلاجئ في المنافي التي تغرب فيها بعد أن هجر من أرضه ظلما وعدوانا، فالجانب الإنساني للقضية هو الذي يهمنا وهو الأقرب إلى مباحث هذا الفصل والتي تحاول أن تلقي الضوء على مسألة اشتغال الفن الدرامي العربي-المسرحي والسينمائي والتلفزيوني-على القضية الفلسطينية بوصفها صراعا يعبر عن أزمة الأمة العربية ومشكلاتها الحديثة وبوصفها قضية عادلة يمكن توظيف الأعمال الدرامية لخدمتها والتسويق لها، ومن هنا تبرز ضرورة استغناؤنا عن التوصيف التاريخي والسياسي الكبير للقضية بمراحلها التي لا تزال مستمرة حتى وقتنا الحالي، حيث تشهد تجاذبات وصراعات بين الأطراف الفاعلة في القضية سواء على مستوى الداخل الفلسطيني أو على المستوى الدولي بين الدول وفي إطار المنظمات الدولية.

لقد شكلت القضية الفلسطينية منذ بداياتها الأولى باعتبارها قضية مركزية لكل عربي محورا مهما في الاشتغال الدرامي العربي، وتبينت شيئا فشيئا أهمية زيادة اهتمام الفنون الدرامية بهاته القضية مع تطور أحداث ووقائع القضية واشتداد الصراع العربي-الإسرائيلي وتوسع الإشكالات والقضايا التي تطرحها القضية في أبعاد مختلفة، فتأكد الاعتماد على الفنون الدرامية لما لها من دور بالغ التأثير في النفوس والعقول للتسويق وجلب الدعم للقضية، بالإضافة إلى حاجة العرب والفلسطينيين بالخصوص إلى وسيلة تعبر عن واقع وتاريخ المأساة التي يعايشونها يوميا تحت وطأة الاحتلال الإسرائيلي، وبما أن الضمير العربي ارتبط ارتباطا وثيقا بالقضية الفلسطينية، فلقد انبرى الكثير من المبدعين في مختلف مجالات الفنون الدرامية في طريق نقل وتصوير هاته القضية عبر أعمالهم الدرامية من مسرح وسينما وأعمال درامية تلفزيونية، في سيرورة تتابع وتناقش وتعالج القضية في أبعادها المختلفة باعتبارها صراعا فاعلا في تشكيل وجه الأمة العربية، ومحاولة منا لاستقصاء مسار الاهتمام بالقضية الفلسطينية من خلال الفنون الدرامية العربية، خصصنا هذا الفصل تحت عنوان"الدراما العربية والقضية الفلسطينية"، وقسمنا هذا الفصل إلى مباحث ومطالب على النحو التالي:

المبحث الأول: المسرح العربي.

المطلب الأول: أصول المسرح العربي وتطوره.

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية من خلال المسرح العربي.

المبحث الثاني: السينما العربية.

المطلب الأول: تاريخ السينما العربية وتطورها.

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية من خلال السينما العربية.

المبحث الثالث: الدراما التلفزيونية العربية.

المطلب الأول: ظهور الدراما التلفزيونية العربية وتطورها.

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية من خلال الدراما التلفزيونية العربية.

المبحث الأول: المسرح العربي.

المطلب الأول: أصول المسرح العربي وتطوره.

أولا: العرب والمسرح(بحث في العلاقة تاريخيا).

ينبع المسرح باعتباره فنا من الفنون الجميلة، من الحياة ويصب فيها ومهما اختلفت التفسيرات فإن دافع الفن هو محاكاة الحياة بهذا الشكل أو بذاك. وقد تكون المحاكاة غريزية، أو قد تكون قصدية، وفي كلتا الحالتين فإن حاجة الإنسان إليها هي التي تدعوه إلى القيام بنشاط محاكاتي. والعربي كإنسان مثل باقي البشر لابد أن يكون قد مارس المحاكاة في حياته بصورة من الصور أي لابد أن يكون قد مارس فنا من الفنون. إن أية محاكاة لا تأخذ الشكل الفني المؤثر في الآخرين وبداعي المشاركة والتجارب إلا إذا صيغت بصيغ يتفق عليها من قبل مجموعة من بني البشر، فهل وضع العربي القديم صيغا ونظما لفن محاكاة البشر، فن المسرح؟ وهل عرف العرب القدماء فن المسرح بصيغته المعروفة لدى العالم الآخر؟ وهل بنت تلك الصيغ على حالها من قديم الزمان وحتى اليوم؟[1].

إن المسرحية من الأجناس الأدبية القديمة التي مضت عليها أدوار مختلفة منذ نشأتها إلى يومنا الحاضر، وهذه الأدوار المختلفة التي تطور فيها هذا الفن الإنساني الجميل، وخطا خطوات واسعة نحو التقدم والرقي، هي اليونانية، والرومانية، والقروسطية، والكلاسيكية، والرومانتيكية والواقعية. فإن المسرحية ابتدأت بالرقص البدائي المصحوب بالموسيقى والاحتفالات الدينية، وانتهت إلى ما نراه اليوم من الدراما الحديثة والأفلام السينمائية التي تلعب دورا عظيما في حياة الإنسان الجديد، وفي توجيه مشاعر الناس، ونرى أنه لا يخلو اليوم أدب أمة منها، إلا أن الأدب العربي لم يمارسه إلا في عصر النهضة الأدبية الحديثة، إذ خلا الأدب العربي القديم من هذا الفن الإنساني لعوامل فنية واجتماعية ودينية[2]، يعتبر هذا الرأي رأيا يتفق عليه الكثير من الدراسين والباحثين في مجال المسرح بشأن علاقة العرب بالمسرح كفن إلا أن هناك رأيا آخر يناقض بكثير هذا الرأي ويخالفه ويقدم تصورا وتنظيرا مقارباتيا لبعض المظاهر التي تجسد فيها الفن المسرحي والتي عرفها العرب خاصة في مرحلة الخلافة العباسية.

حيث يؤكد على ذلك علي الراعي بقوله:"يمكن القول –بكثير من الوثوق– إن العرب والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح والنشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر، وإذا مررنا على الطقوس الدينية والاجتماعية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء من الأرض،

---

[1] سامي عبد الحميد، **المسرح البديل بحث في الذروات التاريخية للمسرح العربي**، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد55، 2010، ص182.

[2] علي صابري، **المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها**، جامعة آزاد الإسلامية، مجلة التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس، ص99.

فسنجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو: مسرح خيال الظل[1]. كما يقد علي الراعي فرضيتين للإجابة عن أسئلة الفقرة الأولى في هذا المطلب وهما: الأولى أن العرب القدامى لم يقرؤوا نصوصا مسرحية قط لا عن اليونان ولا عن فنون الشرق الأقصى فكان المسرح بهذا-كفكرة وفن معا- غير وارد عليهم، الثانية أن العرب كانوا يمارسون المسرح من دون أن يعرفوا أنه مسرح وكانوا يشتغلون به في السر والعلن، ويناقش سامي عبدالحميد هاتين الفرضيتين بقوله:" لم يقدم على الراعي دليلا على أن العرب لم يقرؤوا النصوص التراجيدية والكوميدية الإغريقية طالما أنهم قرؤوا عنهم العلوم والآداب، كما أن الإغريق أنفسهم لم يقرؤوا شيئا سبق لما أوجدوه، هذا إضافة إلى أن اليونانيين قد طوروا الطقوس الدينية إلى فن مسرحي، وأن العرب قد مارسوا الطقوس الدينية وحاكوا الآلة كما فعل أولئك، ولكنهم لم يطورا محاكاتهم تلك إلى فن دنيوي، وبالنسبة للفرضية الثانية فقد أثبتت الدراسات قيام العرب القدماء بنشاطات قريبة الشبه من النشاط المسرحي، إذن لماذا لم تتطور هي الأخرى إلى فن مسرحي متداول ومتواصل عبر العصور، كما حصل مع الإغريق ولدى الصينيين؟ هذا ولم يستطع أحد أن يجزم بأن الدين الإسلامي الحنيف قد حرم التشبيه-التمثيل-طالما أن الحضارة الإسلامية عرفت فن الرسم وعرفت فن الحكواتي وخيال الظل وغيرها من الممارسات الشبيهة بفن التمثيل"[2].

ثانيا: ولادة المسرح العربي وبداياته.

يشير أغلب دارسي المسرح العربي ومؤرخيه إلى بدايته الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر، وهذه البداية تعني بالضرورة المسرح، حسب تعريف الدراما الغربية، وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، حيث شهدت دور العرض نشاطا ملحوظا للفرق الفنية التي كان المسرح بعض برامجها حين يضاف إلى مجموع فقرات العرض، ويكون اقتباسا أو إحياء لحكايات التراث العربي، بمرافقة الموسيقى والغناء والرقص، أما الكاتب المسرحي والذي تنتعش به الحركة المسرحية فكان نادرا، ومع مطلع الخمسينات أنجبت الحركة المسرحية كتابا ومخرجين وممثلين وفنيين، وكان لرعاية الدولة في الأقطار العربية مكانة كبيرة في تشجيعها كي تصبح معبرة حقا عن الواقع العربي الحديث[3]، ويتفق كثير من الدارسين في جعل عام1847 تاريخا لميلاد المسرح العربي، وهو العام الذي قدم فيه مارون النقاش اللبناني أول عرض مسرحي عربي بعنوان *"البخيل"* المأخوذ عن مسرحية *"البخيل"* للكاتب المسرحي الفرنسي موليير، وجاء ميلاد هذه المسرحية نتيجة اتصال النقاش بالثقافة الغربية، حيث زار روما وباريس عدة مرات بحكم عمله في التجارة فشغف بالمسرح وعمل على نقله إلى بلاده[4]، إذن فقد برق الشعاع

---

[1] علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1980، ص29.

[2] سامي عبدالحميد، مرجع سبق ذكره، ص183.

[3] عبدالله أبو هيف، **المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص14.

[4] حميد علاوي، **نظرية المسرح عند توفيق الحكيم**، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص13.

الأول في تاريخ تأسيس المسرح العربي في بلاد الشام،وذلك في منتصف القرن الثامن عشر، ومن ثم تفجر الضياء وانتشر في أنحاء الوطن العربي، وقد وضع اللبنة الأولى في هذا الأساس المبدع مارون النقاش، وعد تاريخ 1847 هو تاريخ ولادة المسرح العربي، وذلك عندما عرض مسرحيته الأولى"البخيل" في منزله وهي أول رواية تمثيلية ألفت في اللغة العربية، وكانت مصر قد شهدت مطلع القرن الثامن عشر عروضا مسرحية بالفرنسية والإيطالية قدمتها فرق جاءت من فرنسا وإيطاليا للجنود والضباط المقيمين بالقاهرة والإسكندرية، كما استقدم نابليون في حملته الشهيرة على مصر عام 1798، فرقا مسرحية قدمت عروضا بالقاهرة أمام الضباط الفرنسيين وبعض العرب المثقفين بالفرنسية، وشيد الضباط الفرنسيون عدة مسارح في عهد محمد علي لتقديم العروض المسرحية وتوالي من بعد ذلك الحين قدوم فرق مسرحية فرنسية وإيطالية على مصر لتقديم المسرحيات للأوروبيين وللنخبة من المجتمع المصري، وكان الجمهور العربي بشرائحه المختلفة قد حرم من مشاهدة تلك المسرحيات لكن ما كان يجري حولها من أحاديث هيأ الأجواء ومهد النفوس لتقبل هذا الفن الجديد حينما أخذ رواد المسرح العربي في تجسيده ميدانيا[1]، إلا أن هذا المسرح الذي تمت ولادته في تلك الفترة على يد بعض المبدعين العرب كان أسير المسرح الغربي، وعلى الرغم من جهود مارون النقاش التأسيسية إلا أنه كان سلبي التلقي، ذلك أنه لم يحاول أن يستنبت المسرح من البيئة العربية–ولو أنه زرع البذرة الأولى–وإنما جلب المسرح جلبا من خارج بيئته، غير أن رواد المسرح العربي الحديث:مارون النقاش، وأحمد أبو خليل القباني، ويعقوب صنوع، كانوا في وضع لا يسمح لهم بأن يعمقوا النظر إلى التراث ووسائل استخدامه في مسارحهم الناشئة، فلقد سيطرت عليهم فكرة واضحة قوية هي أن الفن الذي ينقلونه إلى بلادهم العربية هو الشكل المسرحي الوحيد الذي عرفته البشرية، وهو إلى هذا شكل راق، وباعث على التمدن والإصلاح، وهو كذلك ممارس ومعترف به في أوروبا، التي كانت آنذاك تبهر أنظار المثقفين العرب بما تقدمه من مظاهر الحضارة المختلفة[2]، ويقر يعقوب صنوع أنه تأثر بالفرق المسرحية الغربية في إنشاء فرقته المسرحية حيث يقول:"وإن كان لابد لي أن أعترف فالأقل إذن إن الهزليات les fares والملاهي les comédies والغنائيات les opérettes والمسرحيات العصرية les drames التي قدمت على ذلك المسرح–مسرح حديقة الأزبكية–هي التي أوحت لي بإنشاء مسرح عربي"[3].

لم يدر في خلد الرواد الأوائل للمسرح العربي أن هناك شكلا آخر للمسرح غير الشكل الغربي يمكن أن يستخدموه، وأن هذا الشكل موجود بينهم قابل للتطور وقادر على الخدمة، ومن التعسف أن نطالبهم طبعا بذلك، إنما نحن نسجل فقط أن المسرح الذي تمت ولادته على أيديهم كان مسرحا مستوردا منذ البداية، وأن الضغوط التي أدت إلى ولادته هي أولا:شعور هؤلاء الرواد بشيء من العار

[1] المرجع السابق، ص13.

[2] علي الراعي، مرجع سبق ذكره، ص66.

[3] حميد علاوي، مرجع سبق ذكره، ص14.

إذ وجدوا المسرح في أوروبا مزدهرا وزاهيا بينما أمتهم العربية لا تعرف عنه شيئا، إلا ما تراه القلة من خاصة المثقفين قادما مع الفرق الأجنبية، ثم حماس هؤلاء الرواد الشديد لاستقدام الفن الباهر واستنباته في التربة العربية، رفعا للأمة العربية وتهذيبا لها وإمتاعا، ودفعا لها على الطريق الذي كان يخايل كثيرا من المثقفين الذين نهلوا من فن أوروبا في القرن الماضي وهو أن يصبح الشرق قطعة من الغرب المتمدن[1]، لكن المسرح العربي حينما ولد ونشأ وترعرع، كان المجتمع العربي ينقسم حوله إلى قسمين، قسم مؤيد مشجع لأنه يرى فيه وجها حضاريا تحتاجه الأمة العربية في نهضتها الجديدة، وقسم معارض مثبط لأنه يرى فيه وجها من وجوه الفسق والفجور، وقد شعر المثقفون المتنورون بالخطر المحدق بهذا الفن من المعارضين له، فانبروا للدفاع عنه[2]، ومن غير الطبيعي أن يولد جمهور المسرح بين عشية وضحاها، فقد جلب الفضول الناس في البداية إلى معرفة الفن الجديد الذي نشأ أرستقراطيا من حيث أنه استهدف سراة المجتمع والضباط الأجانب، لكنه لما أخذ ينفتح على الجماهير الواسعة بدأ يعرف بعض الفتور الأمر الذي أقلق رواد المسرح العربي حيث كان أكبر تحد أمامهم هو نقل الجمهور من جمهور ذواق لفن تجريدي يتمثل أساسا في الشعر والنوادر إلى جمهور ذواق لفن تجسيدي أو أدائي يتمثل في العروض المسرحية[3].

ولقد ظل المسرح العربي يقدم ثلاث أنماط في تلك الفترة وهي: المسرحية الجادة التي تعتمد على النص الأدبي وتتجه إلى محاولة رفع شأن الناس وتبصيرهم، والمسرحية الكوميدية الانتقادية ذات الأساس الشعبي التي تحمل ما سبق وصفه من تفرعات متفاوتة على فن الكوميديا والأوبريت، أو المسرحية الغنائية التي تتخذ من حوادث قصة مسرحية–واهية البناء في الغالب–مناسبة لغناء فردي وجماعي ورقص ومناظر أخرى مدهشة مثل المفاجآت البصرية كظهور عفريت أو اندلاع نار أو قيام نضال بالسلاح، وقدمت هذه الأنماط الثلاثة مقتبسة أو مؤلفة تأليفا متهافتا حتى بدأ يحدث شيء مهم لأي حركة مسرحية، وهو ظهور المؤلف المحلي[4].

ثالثا: تطور المسرح العربي.

البداية المعاصرة للمسرح العربي، كانت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وقد كانت نقلا واضحا عن الحضارة الأوروبية والتأثر بها، فقد انتعشت في ظل الاستعمار الذي حكم الوطن العربي، فتراوحت البداية بين الأعوام1847و1970 والثابت أن المسرح العربي المعاصر بدأ في لبنان وسوريا وهذه البداية يمكن تلخيصها بأربعة مراحل منذ العام1847حتى1917:[5]

---

[1] علي الراعي، مرجع سبق ذكره، ص66.

[2] فرحان بلبل، **مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة إلى اليوم**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص45.

[3] حميد علاوي، مرجع سبق ذكره، ص17.

[4] علي الراعي، مرجع سبق ذكره، ص69.

[5] معاذ الخطيب، **الأدب المسرحي في فلسطين سميع القاسم ومسرحية قرقاش نموذجا**، بحث في إطار حلقة دراسية، جامعة حيفا، 2008، ص ص 11 12.

المرحلة الأولى: محاولات مارون النقاش منذ عام1847 حين اقتبس *"البخيل"* عن موليير وقدمها عام1848 بنفس الاسم.

المرحلة الثانية: الترجمات، حيث نقل شلبي ملاط مسرحية *"الذخيرة"* عن الفرنسية ومسرحية *"شرق العواطف"* وكذلك ترجم أديب إسحاق مسرحية راسين*"أندرو ماك"* .

المرحلة الثالثة: هي مرحلة بعث التأريخ الوطني العربي التي خلالها كتب نجيب الحداد مسرحية *"حمدان"* والتي استمدها من حياة عبد الرحمان الداخل.

المرحلة الرابعة: مرحلة الواقعية الاجتماعية وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية *"إرم ذات عماد"* ومسرحية *"الآباء والبنون"* التي كتبها ميخائيل نعيمة سنة 1917 وهذه المرحلة دخلت لبنان عن طريق حركة أدباء المهجر.

أما بقية البلدان العربية، فقد شهد الربع الأول من القرن العشرين نهضة مسرحية واضحة كما يلي:السودان1902، تونس1908، البحرين1919، الجزائر1921، المغرب1923، ليبيا1925، الكويت1938، أما في قطر والأردن فتأسس المسرح لديهم في بداية السبعينات.

في حين يقسم مفيد حوامدة مراحل مسيرة المسرح العربي إلى ثلاث:أ-الولادة والنشوء في دائرة التبعية. ب—تحسس الذات القومية والقلق بإزاء تولد القوة الحيوية لثقافة التبعية. ج-مجابهة التبعية والسعي نحو التحرر والإفلات من أطرها، فالمرحلة الأولى امتدت قرابة قرن كامل منذ عام 1847، في حين أن المرحلة الثانية بدأت في الستينات عندما ظهرت الدعوة لإيجاد شكل مسرحي عربي مستقل عن الشكل الغربي، أما المرحلة الثالثة فقد بدأت في السبعينات على يد الجماعات المسرحية الحديثة مثل جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب وجماعة مسرح السرادق في مصر وجماعة مسرح الحكواتي في لبنان وغيرها، تلك التي راحت تبلور أشكالا مسرحية ذات خصوصية عربية[1].

وهكذا فالبداية الجادة والمستمرة للمسرح العربي كانت منذ الثلث الأخير للقرن التاسع عشر، وكما قلنا سابقا كانت نقلا عن الحضارة الأوروبية أو متأثرة بها بدرجة كبيرة وعلى الرغم من ذلك فلا ضير من الاستفادة من التطور الذي وصل إليه المسرح الأوروبي شرط أن تكون المواضيع والأفكار التي يتناولها الفنان العربي مأخوذة من تاريخه وتراثه وأصوله العربية، لكن المؤسف في نظر فاضل خليل هو أن التأثيرات الأجنبية ظلت ملازمة لتطور مسرحنا العربي حتى يومنا هذا، عدا بعض المحاولات التي أرادت أن تتخلص بشكل أو بآخر من هذه التأثيرات مثل محاولات (إبراهيم جلال-قاسم محمد-يوسف العاني في العراق) (الطيب الصديقي في المغرب) (سعدالله ونوس-ممدوح عدوان-فواز ساجر من سوريا) (عبد الرحمان ولد كاكي من الجزائر) (المنصف السويسي من تونس) (عبد الرحمان الشرقاوي-ألفريد فرج من مصر) وغيرهم من دول عربية أخرى[2].

[1] سامي عبدالحميد، مرجع سبق ذكره، ص ص184 185.

[2] معاذ الخطيب، مرجع سبق ذكره، ص 11.

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية من خلال المسرح العربي.

تنبه المسرحيون العرب، ومنذ فترة طويلة إلى أن المسرح يمكن أن يتخذ وسيلة من وسائل بث الوعي القومي والوطني في نفوس الجماهير وتأجيج الحماسة فيها ضد المحتلين والمستعمرين والمغتصبين لأرض العرب، ومن ثم تحفيزهم على لم الشمل والتأكيد على أهمية الوحدة بين بلدانهم، ولقد كان ذلك التنبه قد بدأ منذ البدايات الأولى لنشأة المسرح الحديث حتى أنهم استغلوا بعض المسرحيات المترجمة لهذا الغرض إضافة إلى ما كتبوه من مسرحيات تدخل في هذا المضمار، وظهر هذا الرافد القومي والوطني على مستويات نذكر منها:

1. مستوى الصراع القديم ضد الطامعين كما في *(كسرى والعرب)* لأنطوان الجميل و*(الثورة العربية)* و*(القادسية)* ليحي قاف.
2. مستوى الفتح الإسلامي كما في *(فتح بيت المقدس)* لمصطفى كامل و*(طارق ابن زياد)* لعبد الحق حامد.
3. مستوى الصراع الحديث ضد المستعمرين كما في *(الثورة العربية الكبرى)* لعبد الحميد راضي و*(وحيدة)* لموسى الشابندر و*(الفتى مهران)* لعبد الرحمان الشرقاوي و*(الجثة المطوقة)* لكاتب ياسين و*(المقاتلون)* لجيان وغيرها.
4. مستوى النضال ضد الصهيونية كما في *(النار والزيتون)* لألفريد فرج و(بطاقة دخول إلى الخيمة)لعبد الأمير معلة و*(جد عنوانا لهذه التمثيلية)* لجليل القيسي و*(حفلةسمر في خمسة حزيران)* لسعد الله ونوس و*(الخرابة)* ليوسف العاني و*(زهرة من دم)* لسهيل إدريس و*(الطريق)* لنصر الدين شمة[1].

منذ الوهلة الأولى لقيام حرب 1948 وحدوث القضية الفلسطينية بدأ الكثير من الأدباء والمفكرين وكتاب المسرح العربي في محاولة التعبير عن تلك الأزمة التي تمس الكيان والوطن العربي من خلال أعمالهم الأدبية محاولين طرح بعض الحلول لتلك القضية التي هزت كيان الدول العربية، حيث حاول الكثير من كتاب المسرح منذ عام 1948 وحتى الآن أن يعالجوا تلك القضية التي استمرت أكثر من خمسين عام حاملين في اعتبارهم أنها ليست قضية احتلال دولة لدولة بل إنها قضية أمة عربية إسلامية بأكملها، من جاءت أعمالهم المسرحية لتعكس محاولات مختلفة لحل تلك القضية ومن هؤلاء الكتاب محمود دياب وألفريد فرج على مستوى مصر وحديثا لينين الرملي وعلى مستوى الوطن العربي سعدالله ونوس ومعين بسيسو وغيرهم.

ولما كان المسرح مرآة المجتمع الذي يعيش فيه وهو انعكاس عن الأرض التي ينبت فيها ويترعرع عليها، لذا لابد من أن تكون له سماته الخاصة وملامحه الفريدة التي تميزه من باقي الكائنات العضوية الأخرى، ولما كان للإنسان العربي طريقته في التفكير وطريقته في معالجة الأمور وأسلوبه في النظر إلى

[1] سامي عبد الحميد، مرجع سبق ذكره، ص 189.

الأحداث والوقائع والشخصيات طبقا لطبيعة تكوينه وبيئته وظروفه، إذن لابد أن تكون المضامين التي يتناولها الكاتب المسرحي العربي خاصة بمجتمعه، وهي قد تختلف أو تتشابه في كليتها أو في أجزاء منها عن تلك التي تفرزها المجتمعات الأخرى والمشاهد العربي يريد أن يرى نفسه في المرآة فإذا قدم له المسرح مشكلات تهمه وبأسلوب يمتعه ويغريه عند ذلك نكون قد خطونا خطوة البداية في تأصيل المسرح العربي، وبناءا عليه يمكن تصنيف الموضوعات التي تتصف بالتفرد ومن أهمها الموضوعات التي تهم المواطن العربي في أي بلد من بلدان الوطن، وعلى رأس قائمة تلك الموضوعات قضية الشعب الفلسطيني وحقوقه المغتصبة وأرضه المستلبة ونضاله في سبيل استردادها، وتكمن حيوية تلك الموضوعات في محليتها وشموليتها أيضا، فإذا كانت هي قضية العرب في هذه الفترة من الزمن فقد تجد لها صدى لدى الشعوب الأخرى[1].

وقد حظيت القضية الفلسطينية باهتمام الأدباء بشكل عام، كما أن المسرحيين العرب عدوا هاته القضية أكثر القضايا المحورية التي عمقت الشرخ في قلب الوطن العربي بقيام دولة صهيونية داخله، فاستمد المسرحيون العرب مواضيع كثيرة حول الصراع العربي الإسرائيلي، ففلسطين تعد النقطة المركزية في المعركة القومية الشاملة التي تخوضها الأمة العربية من أجل التحرير، فكتب العراقي ميرزه حمزة مسرحية *(مأساة أخوين من اللاجئين)* وكتب حسن الأسدي مسرحية *(لبيك فلسطين)* ومسرحية *(الأسوار)* التي كتبها خالد الشواف، فالقضية وجدت لها أهمية كبيرة في الأدب العربي وكانت محورا أساسيا لتأسيس أدب سياسي، يدفع الناس ويحثهم نحو المطالبة بتحقيق الوحدة العربية بشكل مباشر وفي الستينات وبعد ظهور العمل الفدائي لاقى صدى واسعا في الأدب العربي آنذاك، وقد كتبت عنه مسرحيات عربية، منها *(حدث في رفح)* لمحمد هداية كما كتب أحمد علي باكثير مسرحية *(شايلوك)*، وبدأ الصراع العربي الإسرائيلي يأخذ شكلا جديدا ومتغيرا عما سبق ينم عن فهم جديد للمسرح العربي ضمن تطور وضعه الفكري والسياسي، وخصوصا بعد الثورات التي قامت في بعض البلدان العربية، وفي هذه الأثناء كتب الجزائري مسرحية *(أفكار الزيتون)* يقدم فيها طبيعة الصراع مع العدو الصهيوني، كما كتب اللبناني حنا راشد مسرحية(فلسطين على المسرح) وكتب السوري جان ألكسان مسرحية *(قراءة على شاهدة مقبرة كفر القاسم)* وكتب أيضا من سوريا زهير الشوا مسرحية *(فلسطين الثائرة)* وبدأت عجلة الصراع مع الصهيونية تتسارع، وتتخذ أشكالا ورؤى جديدة[2]

وسنحاول في هذا المطلب أن نلقي الضوء على ثلاث تجارب مسرحية عربية اهتمت بموضوع القضية الفلسطينية وهي:المسرح السوري والمسرح المصري والمسرح الجزائري، ووقع الاختيار عليها للاعتبارات التالية: وهي أن المسرح السوري هو رائد المسرح العربي، والمسرح المصري هو أكثر

[1] المرجع السابق، ص191.

[2] دانية علي حسن، **الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر سعد الله ونوس نموذجا**، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سوريا، 2010، ص35.

المسارح العربية اشتغالا على القضية الفلسطينية، أما المسرح الجزائري فوقع الاختيار عليه لأسباب ذاتية تتعلق بمناصرة الشعب الجزائري لهاته القضية وتأصلها في وجدان الإنسان الجزائري ولأسباب موضوعية تتعلق بتشابه نضال الجزائر في نيل استقلالها عن الاحتلال الفرنسي بحالة الشعب الفلسطيني الذي يناضل لأجل نيل استقلاله والاعتراف بدولته، مع العلم أنه تقريبا كل المسارح العربية لديها نصيب من الاشتغال على هاته القضية، وغايتنا هي إبراز جانب من هذا الاشتغال وليس حصره كله، ذلك أن التطرق لهذا الموضوع يحتاج بحثا منفردا لأنه ليس بالأمر الهين لكثرة الأعمال والكتاب المسرحيين العرب الذين حملوا هم القضية.

أولا: المسرح السوري والقضية الفلسطينية.

1. مدخل:

لقد ولد المسرح العربي منذ النسائم الأولى ليقظة العرب في متصف القرن التاسع عشر، ثم تحول إلى ريح عاصفة، فخاض جميع المعارك العربية الفكرية والسياسية منذ ولادته واستمر في هذه المهمة مع الانقلابات الاجتماعية الكبيرة التي عصفت بالوطن العربي، وكلما كان ينغمس في هذه المهمة كان يصعد، وكلما كان يتخلى عنها كان يهبط، وبذلك كان المسرح العربي-من دون مسارح الأمم-مرتبطا في الذاكرة العربية بأنه سلاح فكري اجتماعي يتخذ الفن لبوسا له، فلم يكن فنا محضا على الإطلاق على عكس المسرح عند بقية الأمم[1].

إن تاريخ المسرحية في سوريا يمتد على مدى قرن ونصف القرن من الزمن، وهو تاريخ حافل كانت فيه مراحل، وانقطاعات، وصعوبات، وضاع بعض من تفاصيل هذه المراحل إلى ما قبل العقدين الأخيرين من هذا القرن، ولا سيما مراحل التأسيس وبواكير التأليف على مدى مائة وخمسين عاما تجعله يحتل تاريخيا موقعا ريياديا في الوطن العربي.

تضافرت منذ منتصف القرن التاسع عشر جهود كل من مارون النقاش وسليم خليل النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع ونجيب حداد ثم عبد الوهاب أبو السعود لتشكل بداية رائدة للمسرح السوري.

بدأت نهضة المسرح الحديث في سوريا في الستينات على يد كل من رفيق الصبان وشريف خزندار بعد أن عادا من فرنسا حيث تلقيا التدريب ليقدما نماذج من المسرح العالمي كما خبراه في الخارج على خشبة مسارحنا، محاولين وضع أسس لثقافة مسرحية واعية، تضمن في الوقت نفسه إقبال الجماهير، وأسس الدكتور رفيق الصبان في هذه الفترة أيضا نواة فرقة مسرحية كان لها الفضل في دعم مسيرة المسرح في سوريا وأطلق على طاقمه الفني هذا، اسم: "ندوة الفكر والفن"ولم تلبث الدولة أن تقدمت لمساعدة هذا الطاقم الفني الصغير فأسست المسرح القومي عام 1959، مستعينة بطاقم الصبان وجهود مخرج شاب درس المسرح في أمريكا واسمه هاني صنوبر، وسرعان ما انضم إلى

[1] فرحان بلبل، مرجع سبق ذكره، ص71.

الفرقة مخرجون عادوا إلى بلادهم بعد أن درسوا المسرح في المعهد العالي بالقاهرة، وهذا أخذ يتكون للمسرح السوري على المدى، الطاقم الفني اللازم لقيام حركة مسرحية وأصبح ينتظر المؤلف المحلي الواعي القادر على أن يكتب نصا مسرحيا قابلا للتمثيل[1].

ترافق تأسيس المسرح القومي مع قيام الوحدة بين سوريا ومصر في أواخر الخمسينات، ويمكن أن نعتبر تأسيس المسرح القومي وبداية عروضه في مطلع الستينات بمثابة الولادة الثانية للمسرح في سوريا، ومرحلة نوعية في مسيرة وتاريخ هذا المسرح، ولا شك أن المسرح القومي منذ تأسيسه ساهم مساهمة كبيرة في استنباط تقاليد مسرحية نشهد ثمارها اليوم"رجال المسرح-الإنشاءات والأبنية-التأليف المسرحي-المهرجانات-الثقافة المسرحية-الانتشار المسرحي-التجارب المسرحية...الخ"، وهكذا نجد أن المسرح في سوريا تستند إلى تاريخ عريق من التعامل مع هذا الفن الذي كان حتى في ولادته الأولى على يد القباني والنقاش وأتراهما تجربة ناجحة إلى حد كبير، مما يؤكد أن هذا المسرح لم يولد في الفراغ، ولم يكن مجرد تقليد للمسرح الأوروبي[2].

2. القضية الفلسطينية ومعالجة المسرح السوري لها: "جهود سعد الله ونوس نموذجا".

كان الكتاب المسرحيون في سوريا يندمجون ضمن التيار السياسي للمسرح العربي، لكن ومع إطلالة الستينات أخذت الصورة في التبدل شيئا فشيئا، فقد أخذت تتكون ملامح جديدة للنص المسرحي السوري أهمها استيعابه العميق لتجارب العقود المنصرمة من عمره والاستفادة منها للانطلاق نحو المستقبل، وقد عمد كتاب الستينات والسبعينات على النهوض بسوية النص المسرحي كي يواكب أكثر فأكثر الحياة السياسية والاجتماعية، ومما يلاحظ في هذا الصدد أن السياسة بشقيها نصرة السواد الأعظم ضد الظلم والاستبداد والدفاع عن الوطن ضد الأخطار الخارجية كانت سمة ملازمة لمعظم النصوص المسرحية السورية منذ تلك الفترة وحتى الآن، وبدأ النص العربي بشكل عام والسوري بشكل خاص يأخذ خصوصية ربطته بالقضايا السياسية من جهة والبعد التاريخي من جهة أخرى، وأصبحت التجارب المسرحية تأخذ بعد طليعيا، وكانت خلاقة لأنها لم تستسلم للمألوف والشكل السائد، ولأنها أقامت جسورا من نوع خاص مع المتفرج العربي، ويمكن لنا أن نشير هنا إلى سعد الله ونوس، وقاسم محمد، وعز الدين المدني، والطيب الصديقي، ومحمود دياب[3].

مما لا شك فيه أن سعد الله ونوس يعد من أبرز وأهم الكتاب المسرحيين العرب والذي طالما أمتعنا بفكرة المبدع من خلال تلك الأعمال المسرحية والتي حاول من خلالها أن يطرح بعض القضايا الملحة في مجتمعنا العربي، وكان على رأس تلك القضايا التي أولاها اهتمامه من خلال أعماله القضية الفلسطينية.

---

[1] علي الراعي، مرجع سبق ذكره، ص175.

[2] جان ألكسان، **المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري1959-1989**، ط2، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سوريا، 2012، ص25.

[3] دانية علي حسن، مرجع سبق ذكره، ص37.

فقد كتب سعد الله ونوس عام 1968 مسرحيته الشهيرة *(حفلة سمر من أجل خمسة حزيران)* هذه المسرحية التي أسهمت في وضع مسار جديد للمسرح السياسي العربي من حيث الشكل والمضمون وأدوات الكتابة المسرحية، المستمدة من الرؤية الواقعية لما حصل قبل الهزيمة وبعدها، فكانت هذه المسرحية أول مسرحية طويلة، ولهذا لا يمكن دراسة المسرح العربي المعاصر من دون التصدي لتراث سعد الله ونوس المسرحي الذي يعد علامة بارزة في تاريخ المسرح العربي، لما تمتع به من موضوعية وصدق ومن اهتمامه بقضايا الإنسان العربي وهمومه، فارتبط ونوس وثيق جدا بالواقع، ويبدو ذلك من تشخيصه لأزمات الواقع العربي المعيش، وسعيه الكبير لتغيير هذا الواقع عبر تكريس الحالة المدنية والتعددية السياسية والتي يعدها مسارا مهما في تطوير حركة التاريخ العربي[1].

تعد مسرحية *(حفلة سمر من أجل خمسة حزيران)*1968، الخطوة الأولى التي خطاها ونوس نحو المسرح التسييسي، فقد قدم شكلا جديدا يتلاءم مع ما طرحه من أفكار، وقدم مضمونا ينطلق من واقع الأمة والشعب، وتجدر الإشارة إلى أن هاته المسرحية صدرت قبل إصدار البيانات التي حاول فيها ونوس أن ينظر للمسرح العربي، وهذا يؤكد أن الممارسة التنظيرية عند ونوس قد نبعت من الممارسة العملية، يقول ونوس:"لكي يستوعب المسرح هزيمة تاريخية لابد أن يتم ذلك قبل وقوعها، أي يجب أن يكون قادرا على التنبؤ بها وكشف التربة التي تعشش فيها" وانطلاقا من هاته الرؤية، وتعبيرا عن واقع الهزيمة كتب *(حفلة سمر)*، صحيح أنه لم يتنبأ في هذا العمل المسرحي بالهزيمة قبل وقوعها، لكنه أوحى إلى مقدمات استدعت النتيجة، لقد داست المسرحية في الواقع العربي، واتهمته شعبا وحكومة وذلك عندما تحرت عن أسباب الهزيمة وربطتها بالنتائج[2].

(حفلة سمر) هي عمل يستفيد بآن واحد من أسلوب لويجي بيراندييللو (المسرح داخل المسرح) وعلى وجه التحديد من مسرحيته *(الليلة نرتجل)*و*(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)* ومن المسرح التسجيلي الذي يتزعمه اليوم في العالم بيتر فايس مؤلف *(مارا-صادا)* ليعبر فيها ونوس عن هموم الهزيمة ويجيب على جميع الأسئلة التي تتبادر إلى ذهننا حول أسبابها من محاور شتى، فكيف صنع ونوس ذلك؟ المسألة لها بعدان:واقعي ورمزي. نحن في مسرح يقدم عملا مسرحيا عن حزيران1967 ويحضر العرض عدد من الرسميين، فوق المسرح-الذي يشير إلى أبعاد أكثر من حجمه-نرى قضية مصيرية تتعرى، نراها ككرة الثلج وهي تنحدر فتزداد تضخما وكبرا، يريد المخرج أن يقدم قصة الهزيمة كمهزلة تعتمد التزييف، وعندما يثور المتفرجون ويطردونه ليقولوا كلمتهم هم ويناقشوا من هزيمتهم الأسباب والنتائج الحقيقية، نرى فجأة-وفي اللحظة الحاسمة-كيف تقفز قوى القمع فتمنعهم كما منعتهم من قبل عندما أتت لحظة الفعل، من ممارسة حقهم في التعبير والفهم، ومن ثم المشاركة في النضال، (حفلة سمر) أراد لها كاتبها أن تكون صرخة سياسية جريئة، ساخرة ومتوجعة بقدر ما هي

[1] المرجع السابق، ص38.

[2] حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص ص 219 220.

مفجعة، أهم ما فيها يظل الإخلاص، فهي مسرحية تتشبث بموقف واضح حر أمام ضغوط الأحداث العامة والبناء السياسي القائم على الإحباط والقمع في عديد من الأقطار العربية، إنها بداية واعية وواعدة لمسرح اليسار السياسي[1].

لقد أعطى سعد الله ونوس جل أعماله للقضية الفلسطينية، فإن قضية فلسطين هي انعكاس للواقع المتردي عبر التاريخ الحديث للأمة العربية، وهي أداة الكشف الدقيقة التي من خلالها تقاس قدرة السلطات لتبني مقولة المقاومة بأشكالها كلها والدفاع عن مستقبل القضية الفلسطينية الذي يتردى يوما بعد يوم وهزيمة بعد هزيمة، فسعد الله ونوس أولى هذه القضية اهتماما كبيرا وتناول معطياتها منذ بداياته المسرحية، (*فصد الدم*) التي كتبها في مرحلة المسرح الذهني، تناول هذا النص عبر المنظور الرمزي في معالجته للقضية الفلسطينية بينما الأنظمة العربية تكيل على بعضها حروبا من الشتائم والاتهامات، فقد كان الجسد العربي منقسما بشدة وقسوة لذا قدم ونوس أنموذجا للشخصية الفلسطينية المنقسمة على نفسها، وتنتابها الصراعات، قدم ونوس في هذا النص الصراع الداخلي لشخصية انقسمت إلى شخصيتين، يتناوب الصراع بينهما عبر الذاتي والموضوعي[2].

والجدير بالذكر أن ونوس كانت له وجهتين مختلفتين تماما كل منهما عن الأخرى بشأن القضية الفلسطينية ففي (*حفلة سمر*) نجده يطرح القضية من وجه نظر فردية تماما وهي وجه النظر العربية الفلسطينية ثم يأتي متناقضا مع نفسه عندما غير وجهة نظره حين شرع في كتابة مسرحيته (*الاغتصاب*)1990 فحاول طرح القضية فيها والصراع العربي الإسرائيلي من وجهتي نظر حيث نجد في هاته المسرحية مساحتان متصارعتان، مساحة للفلسطينيين وأخرى للإسرائيليين والصراع بينهما هو جوهر المسرحية ورسالتها، وأعتقد أن السبب في اختلاف وجهات النظر وتناقض رأيه الذي طرحه بشأن مأساة القضية هو المساحة الزمنية من تغيرات وتطورات على الصعيد العربي والإسرائيلي وبما نتج عن هذه التطورات السياسية من اختلافات في علاقة وطبيعة الصراع الفلسطيني الإسرائيلي من أجل هذا كان ونوس مسايرا للأحداث السياسية راصدا لحركة التطور في تلك العلاقة المريرة التي ما زالت قائمة حتى الآن[3].

تعد مسرحية (*الاغتصاب*) واحدة من الأعمال الفنية الإبداعية التي حاول كاتبها أن يثير ما هو جديد في قضية الصراع العربي الإسرائيلي، فإلهام المسرح الحقيقي كما يرى ونوس لم يكن الحكاية بحد ذاتها وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي، وقد سببت هذه المسرحية أزمة فكرية حادة، وأثارت جدلا واسعا، ولعل هذا ما توقعه الكاتب فاستبق ذلك عندما

---

[1] رياض عصمت، **بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي**، ط2، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سوريا، 2011، ص ص 95 .96

[2] دانية علي حسن، مرجع سبق ذكره، ص121.

[3] أحمد صقر، **القضية الفلسطينية في المسرح المصري والعربي قراءة في نصوص مصرية وعربية**، موقع الدكتور أحمد صقر على الإنترنت، http://drahmedsaker.com/ تاريخ الزيارة: 16-02-2016

قدم تبريرا، لأنه جعل إحدى شخصيات المسرحية اليهودية شخصية إيجابية بعيدة عن العنصرية، تؤيد حق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم، وتدين الاغتصاب، وتدعوا إلى الحوار الحر المثمر[1]، إذن فمسرحية *(الاغتصاب)* هي رصد لمساحتين وفضاءين فلسطيني وإسرائيلي وجعل هذين الفضاءين يتداخلان ويتبادلان النمو في أداء يميز الحكاية الإسرائلية ضمن شرطها الواقعي، والحكاية الفلسطينية ضمن شرطها التاريخي، وجعل مشاهد المسرحية ضمن حوار لا يقدم الإسرائليين بشكل كاريكاتيري كما يفعل بعضهم، ولا الفلسطينيين بشكل بطولي خرافي، فقد توخى الموضوعية ضمن بنية إنسانية ترتقي لماهية الصراع التاريخي الذي يلح عليه ونوس دائما، حيث أراد ونوس في *(الاغتصاب)* أن يؤسس لمفهوم جديد في طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، وأن يشير إلى مكامن الضعف والقوة عند الصهاينة من جهة، وعند العرب من جهة أخرى، وأن يتعامل مع هذا الصراع لا كمنفعل وإنما كفاعل، وهنا تكمن أهمية *(الاغتصاب)* في كسر الحاجز الصهيوني والدخول إلى فضاءات هذا العدو، ومعرفة تفاصيله من الداخل، لا الأمنية والعسكرية فقط، وإنما الاجتماعية والدينية والسياسية، هو كشف كلي حتى في التعامل الإنساني لبعض اليهود الذين غرر بهم واكتشفوا أخيرا بأنهم لقنوا العداء، مع أن نفوسهم نفوس إنسانية قد تصل إلى حد الجمال[2].

ومن وحي الهزائم المتكررة التي ألمت بالأمة العربية بشكل عام، والقضية الفلسطينية بشكل خاص جاءت مسرحية *(منمنمات تاريخية)* قراءة دقيقة للواقع العربي الذي أدى بالشعب الفلسطيني لهذا المآل، كاشفا الطبائع والنفوس المتردية لكل شرائح المجتمع العربي الذين أسهموا بما حصل من خسران القضية وهزيمتها التي هي جزء من الهزيمة العربية، فقد ترجم ونوس ما قاله في بعض بياناته في مسرحية *(منمنمات تاريخية)* والتي كانت شاملة جامعة للواقع العربي المتردي، وقد ركز بشكل واضح على ما حل بالقضية قبل الاجتياح عام1982وفي أثنائه وبعده.

هكذا عالج سعد الله ونوس القضية الفلسطينية ولكنه اختلف عن سائر الكتاب العرب في تلك المعالجة التي وضع لها مستويين فكريين هما المستوى اليهودي الصهيوني والمستوى العربي الإسرائيلي وقد ربط في بر اعة متناهية بين كل منهما لكي يتم الصراع في مسرحياته.

ثانيا: المسرح المصري والقضية الفلسطينية:

علاقة المسرح المصري بفلسطين علاقة وطيدة ومديدة، فقد عرفت فلسطين عروض المسرح من خلال الفرق المصرية منذ عام1913، عندما زارت فرقة جورج أبيض وسلامة حجازي مدينتي يافا والقدس ومثلت فيهما ثلاث مسرحيات هي *(لويس الحادي عشر)* و*(أوديب)* و*(صلاح الدين الأيوبي)*، وهذه العروض تعد أول عروض مسرحية عربية في المدن الفلسطينية ومسرحية *(صلاح الدين الأيوبي)* لها دلالتها عندما عرضت في القدس، حيث إنها تذكر الأهالي بأمجاد وبطولة صلاح

[1] حورية محمد حمو، **الشخصية اليهودية بين التقابل والتضاد في مسرحية الاغتصاب**، مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، العدد54، 2011، ص80.

[2] دانية علي حسن، مرجع سبق ذكره، ص ص 87 93.

الدين في استرداده لمدينة القدس، وفي عام 1920 زارت فرقة فوزي منيب فلسطين وعرضت في مدنها عدة مسرحيات، بعد هاتين الرحلتين واظبت أغلب الفرق المسرحية المصرية على زيارة فلسطين وعرضت مسرحياتها على مسارح مدنها ضمن رحلات فنية سنوية إلى الأقطار الشامية[1].

1. مدخل:

سبق ظهور الكاتب المحلي في مصر إرهاصات كثيرة تكاتفت كلها وعملت على ظهوره ففي ميدان التأليف خرجت للناس في عام 1894 أول مسرحية مصرية تتخذ شكل الميلودراما الاجتماعية وتتوسل بقناع رقيق من التاريخ المتخيل للإشارة إلى أوضاع كانت تسود مصر إبان كتابة المسرحية وكان اسم المسرحية هو(*صدق الإخاء*) واسم مؤلفها هو إسماعيل عاصم، وهي تسعى إلى تبصير الأغنياء بمضار الترف وتبديد الثروات، وتناقش في فصلها الرابع أمور مملكة ما-واضح تماما أنها مصر-مناقشة عصرية جريئة تتصدى للحرية والتعليم، وحق تكوين الأحزاب، كما تشير المسرحية في موضع آخر منها إلى حقيقة أن تفرق المصريين عن حقهم قد أطمع فيهم الغريب وسهل احتلال أرضهم، ثم توالى ظهور المسرحيات الاجتماعية في مصر من بعد، فقدم فرح أنطوان مسرحيته المعروفة (*مصر الجديدة ومصر القديمة*) عام 1913، وفيها استخدم شكلا مسرحيا يرواح بين الرواية والمسرحي ليعرض تطلعات مصر وآمالها في أوائل القرن من قيام طبقة منتخبة، تقوم بكل ما من شأنه رفعة الوطن، فتنفذ مشروعات وتقيم الصناعات وتبني مجد الوطن، وما لبث الكاتب المسرحي المصري الخالص من كل أثر اقتباس أو تمصير أو أي اعتماد آخر على النصوص المسرحية الغربية أن ظهر في شخص إبراهيم رمزي[2].

إن المسرح العربي تمركز في مصر وتحديدا منذ بداية ثمانينات القرن التاسع عشر واستمر على قوته ونشاطه حتى العرب العالمية الأولى، ففي هذه المرحلة كان النشاط المسرحي في مصر قد اتخذ مدى واسعا جعل الفرق المسرحية تتوالد بسرعة عجيبة وتسوح أرجاء مصر المحروسة شمالا وجنوبا، وكانت الصحافة تلاحق هذه الفرق بأخبارها والترويج لها، وقد انفردت مصر في هذه المرحلة بالمسرح أو تكاد، ومع أنها لم تكن الرائد الأول فيه فقد صارت موئلا للمسرح العربي ومقرا يحميه كما كانت ملاذ المفكرين العرب وحاضنة النهضة، ولأن المسرح ابن النهضة وراعيها فقد كان طبيعيا أن تنفرد به مصر وأن تمنحه صفاته الأولى، وأن تكون المصدرة الأولى له في المرحلة التالية وخالقته في عدد من الأقطار العربية ومؤثرة في مكان ولادته سوريا ولبنان[3].

---

[1] سيد علي إسماعيل، **القضية الفلسطينية في المسرح المصري**،

تاريخ الزيارة: 16-02-2016 http://kenanaonline.com/users/sayed-esmail/posts/1191511

[2] علي الراعي، مرجع سبق ذكره، ص ص 69 70.

[3] فرحان بلبل، مرجع سبق ذكره، ص84.

2. معالجة المسرح المصري للقضية الفلسطينية:

لم يكتف المسرح المصري بتناول القضية الفلسطينية عن طريق النص أو العرض صراحة أو رمزا فقط، بل احتضن نصوص القضية وعروضها عربيا أيضا، فمسرحية *(زهرة من دم)* لسهيل إدريس نشرت في مصر عام ضمن سلسلة مسرحيات عربية وعرضت في العام نفسه على مسرح توفيق الحكيم في مايو، من إخراج كمال ياسين، ومسرحية *(ثورة الزنج)* لمعين بسيسو عرضت بالقاهرة في فبراير 1970 من إخراج نبيل الألفي وكذلك مسرحيته *(شمشون ودليلة)* عرضت في العام التالي بمسرح الحكيم من إخراج نبيل الألفي أيضا[1].

ما يطبع التجربة المسرحية في مصر، وما يعطيها حضورها القوي وهي تسمع صوتها إلى الوطن العربي، هي رهاناتها إبداعيا على العديد من القضايا الفكرية والاجتماعية التي ترتبط أساسا بما هو واقعي يوجد ضمن مخاضات المجتمع المصري وتحولاته، ويوجد ضمن الأهمية التي تحتلها مصر في قلب الوطن العربي، ودورها السياسي العالمي، وبقدر ما كانت هذه التجربة تراهن على معنى الالتزام بما هو قومي وتستجيب لكل الاختيارات الرسمية للنظام الناصري، وتتفاعل مع الاختيارات القومية التي تسكن الوجدان الشعبي المصري وتحركه، فقد ظلت الكتابة الدرامية موصولة إلى كل الإمكانات التي تشكل وعي الكتابة الدرامية بهذا الواقع، والسير بهذه التجارب نحو أفقها العربي، والسير بهذا الأفق نحو عمقه الإبداعي وإعطاء هذا الأفق رحابته الممكنة في رصد التغيرات الدرامية، كلها خاصيات ميزت النتاجات المسرحية المصرية التي صارت سياسية في كتابة الدراما وهي تقارب ما هو سياسي، وتفكك بنيات ما هو اجتماعي، وتعرف بمستويات ما هو صدامي وصراعي، التزاما بما التزمت به الكثير من الكتابات الإبداعية الأخرى التي اختارت القضية الفلسطينية موضوعا قوميا منفتحا على كل ما هو مغلق في الشكل والمعنى اللذين توجد عليهما القضية الفلسطينية، لتصبح رموزا واحدة هي فلسطين التي تنتمي إلى قيمة واحدة، هي القيمة التاريخية لشعب عربي واحد، يواجه واقعا مرا، وعنيدا ومأساويا، ويواجه ممارسات إحتلالية إسرائيلية منظمة تنظيما عسكريا يقوم على أساس عنصريات مختلفة توحد بينها عنصرية واحدة هي عنصرية دولة أساسها العنصرية الدينية والإثنية والفاشية والأخلاقية، لخلق ما يسمى بشعب الله المختار، وتكوين ما يسمى بأرض الميعاد، وتبرير عمليات التهويد وتبرير عمليات الهدم الثقافي، فتركز في هذا الهدم وفي محو الذاكرة على أهم العناصر الثقافية والحضارية العربية في فلسطين ذات الدلالات الدينية واللغوية والتاريخية والعمرانية والفنية[2].

ومن الكتاب المصريين الذين حملوا لواء هذه التجربة وساروا بها نحو اكتمال المعنى، وتمام الرؤية الدرامية بالسياسة، لطفي الخولي، محمود دياب، ألفريد فرج، يسري الجندي، محمد أبو العلاء السلاموني، علي أحمد باكثير، عبد الرحمان الشرقاوي، شوقي عبد الحكيم، نجيب سرور، ورشاد

---

[1] سيد علي إسماعيل، مرجع سبق ذكره.

[2] عبد الرحمان بن زيدان، **مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية**، ط1، الهيئة العربية للمسرح، سلسلة دراسات 10، الشارقة، 2010، ص ص 54 55.

رشدي، وشريف الشوباشي، ولنين الرملي، والسيد حافظ، كل هؤلاء الكتاب جعلوا من القضايا العربية الكبرى المصيرية ملهماتهم لكتابة واقع ومتخيل الكتابة الدرامية، وجعلوا من التراث قناعا يخبئ بالمجاز الواقع المادي المباشر، فمزجوا بين ما هو معاصر وما هو تراثي، ولم يتخلوا عن معنى القضية الفلسطينية ورمز القدس في مسرحهم، فكانوا بهذا الانصهار الفني، والدلالي بين المكونات التراثية، والمعطيات التاريخية المعاصرة، يجعلون المسرح المصري يتكلم لغة السياسة، وصارت السياسة فيه محركا قويا للطاقة الإبداعية عند الكاتب المسرحي.

وضمن البحث عن هذه القيم كتب الكتاب المصريون عن القضية الفلسطينية، وقدموا مأساة القدس كمدينة تتعرض يوميا لكل أنواع الهدم، ضمن برنامج صهيوني مدروس يرمي إلى تغيير معالمها، وقدموا مسرحيات عديدة، وكتبوا عن مآسي المدينة الفلسطينية، وكتبوا عن المجازر حتى أضحت كل هذه الكتابات مؤشرا واضحا يرسم التموجات الطارئة على الشبكة الدلالية للوجود السياسي للوطن العربي في الأعمال المسرحية بحوارات تتخطى السرد إلى الاختزال، والوصف إلى ما وراء الوصف، لتكوين صوت عربي يكون مشحونا بحقيقة زمن مليء بالتوترات، وبالقلق في حاضر منكسر مهزوم يسقط على المستقبل جهامة الحاضر بعد محاسبة الماضي بكل إحباطاته وهزائمه، كما حدث بعد نكسة حزيران، وما تمخض عن ذلك من آثار في النفس والسياسة وفي الواقع العسكري، والواقع الجماهيري[1].

يعتبر ألفريد فرج من أهم كتاب المسرح المصري الذين تناولوا في مسرحياتهم قضايا الوطن العربي ومشكلاته مع الاحتلال والاستعمار، ومن أهم تلك المسرحيات مسرحية *(سليمان الحلبي)* ومسرحية *(النار والزيتون)*1970 والتي يتعرض فيها للقضية الفلسطينية محاولا وضع المبادئ ووجهات النظر لمعالجتها والوصول إلى حل قاطع لها، إن ألفريد فرج يعرض لنا مسرحيته *(النار والزيتون)* من خلال شكل وإطار المسرح الوثائقي أو التسجيلي والذي يميل تجاه القضايا السياسية، فهو يبدأ المسرحية من نقطة الواقع الذي لمسه بالفعل، واقع المقاومة، فهو يعرض لنا تلك المسرحية بشكل يفرض نفسه بشرعية وبسالة[2].

لقد فتحت هذه المسرحية مجال الكتابة الدرامية حول فلسطين والقدس على مصراعيه، ووسعت من دائرة الاهتمام بتجديد البنية النصية فيها وخلصت موضوعها السياسي من الرموز الغامضة، ووضعت الحقيقة التاريخية أمام امتحانها التاريخي، وهو ما منحت به العديد من التجارب المسرحية العربية قوة دلالية للمدلول المسرحي، ودفعت بالكتابة المسرحية إلى بلوغ أهدافها أثناء تدوين القضية بما تنطق به الصراعات حول المدينة المقدسة والقدس[3]، فظهرت مسرحيات أخرى مثل *(اليهودي التائه)*1972 ليسري الجندي، و*(فلسطين عيزاك)* لحسنين أمين 1974، ومسرحية *(الإصرار)* لعبد

[1] المرجع السابق، ص57.

[2] أحمد صقر، مرجع سبق ذكره.

[3] عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سبق ذكره، ص72.

الرحمان فهمي 1977، ومسرحية *(الأرض الثائرة)* لطارق محمد1987، ومسرحية *(الحمل الفلسطيني)* لفؤاد حداد1987، ومسرحية *(القدس في عيون مصرية)* لطلعت الدمرداش1989[1].

3. المسرح الجزائري والقضية الفلسطينية:

لم يتخلف المسرح الجزائري كثيرا عن ركب المسارح العربية في تناول القضية الفلسطينية ومساندتها بأعماله، لارتباط الوجدان الشعبي للمواطن الجزائري بهاته القضية منذ بداياتها الأولى رغم وجود الجزائر تحت نير الاحتلال الفرنسي، إلا أن استرجاع الاستقلال وتحرر الإرادات الإبداعية للكتاب المسرحيين الجزائريين من ربقة الاحتلال الغاشم منحتهم أفقا رحبا ومساحة كبيرة للاشتغال على القضية الفلسطينية تماهيا مع الوجدان العربي العام ومع توجهات السلطة السياسية للبلاد بعد الاستقلال والتي ساندت ودعمت هاته القضية بالكثير مما يعلمه الخاص والعام والذي لا يزال مستمرا حتى الآن رغم ما تشهده القضية من تطورات وتحولات أضعفت الموقف الداخلي للجزائر من اتخاذ قرارات فاعلة أو مواقف لها تأثير تجاه هاته القضية التي كانت أولوية الأولويات في وقت مضى.

1. مدخل:

لقد نشأ المسرح الجزائري في العشرينيات من القرن الماضي في ظلال الحركة الوطنية فتشرب من ينابيعها وامتزج بتطلعاتها المقاومة للاستعمار، فكانت منذ البداية مسرحا مناهضا لكل أشكال الاستعباد والإستغلال، إن المسرح الجزائري قد تأثر تأثرا كبيرا بتجربة المقاومة والثورة على الاستعمار فكان مسرحا ثوريا تحرريا مناصرا لقضايا التحرر في العالم، وإن هذا النزوع التحرري نجده حتى في بواكير النصوص المسرحية الجزائرية، التي تستثمر كل سانحة للإشارة إلى القضية الفلسطينية مثلما نجد ذلك في مسرحية *(حنبعل)* للكاتب أحمد توفيق المدني[2].

ومن هذه المرجعية السياسية التي اهتمت بقضايا العمل الثقافي والإبداعي المسيس اكتسبت التجربة المسرحية في الجزائر مهارات فنية في تمتين العلاقة بين الأدب والواقع السياسي، انعكس ذلك في المسرحيات التي تناولت قضية فلسطين والقدس، وفي هذا السياق يقول الناقد المسرحي بعلي حفناوي عن نوع المشاركة المغاربية في تناول قضية فلسطين في الأعمال المسرحية:"إن عدد المسرحيات التي كتبت في دول المغرب العربي (الجزائر-تونس-المغرب-ليبيا) يبدو قليلا إذا ما قورن بما أنتج في المشرق العربي لمعالجة القضية الفلسطينية، باستثناء الجزائر التي ضجت خشبتها المسرحية بالعديد من المسرحيات التي تناولت القضية"[3].

---

[1] سيد علي إسماعيل، مرجع سبق ذكره.

[2] أحسن ثليلاني، **القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري دراسة تطبيقية**، مجلة الأبحاث والدراسات في العلوم الإنسانية، جامعة سكيكدة، العدد05، ماي2010، ص170.

[3] عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سبق ذكره، ص201.

ومهما اختلفت المنطلقات الإيديولوجية في النظر إلى القضية الفلسطينية، باعتبارها قضية قومية أو إسلامية أو إنسانية، فإن الإبداعات الجزائرية جميعها قد راهنت على مناصرتها ودعمها، وذلك من خلال السعي إلى تشخيص جوهر الصراع فيها بتوتراته وتجلياته المختلفة[1].

2. القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري:

يمكن تقديم عناوين بعض المسرحيات الجزائرية التي أبانت عن قدرتها في تناول موضوع فلسطين والقدس، والسير بخطابها نحو البوح بمدى تعلق الجزائريين بالقضية العربية، ومن بين هذه المسرحيات المنشورة أو المعروضة على الأركاح في المدن الجزائرية والتي كتبها جزائريون هنالك[2]:

- مسرحية *(فلسطين المغدورة)* لكاتب ياسين، منشورات الوطني الجزائري، 1977، أخرجها للمسرح الجهوي بسيدي بلعباس المؤلف سنة 1983.
- مسرحية *(الرجل صاحب النعل المطاطي)* لكاتب ياسين.
- مسرحية *(الشهداء يعودون)* عن قصة الطاهر وطار، إعداد محمد بن قطاف إخراج زياني الشريف عياد، قدمتها فرقة المسرح الوطني عام 1988.
- مسرحية *(البحث عن الشمس)* لعز الدين جلاوجي، مطبعة دار هومه، 2003.
- مسرحية *(دم الأحرار)* لصالح لمباركية، الشروق شركة باتنيت باتنة الجزائر، 2006.
- مونودراما *(فدوى صرخة القدس)* لفرقة الكواكب الفني لسوق أهراس.
- مسرحية *(عيون الكلام)* لفرقة النشاط عمل ثقافة لمدينةقسنطينة.
- مسرحية *(قالوا العرب قالوا)* عن *(المهرج)* لمحمد الماغوط، إعداد محمد بن قطاف، إخراج زياني الشريف عياد.
- مسرحية *(الليلة الأخيرة في القدس)* ومسرحية *(تل الزعتر يموت وقت المساء)* لنور الدين عبة
- مسرحية *(الصدمة)* لياسمينة خضرا، إنتاج مسرح وهران، اقتباس مراد سنوسي، إخراج أحمد خودي.
- مسرحية *(الولادات)* مواليد الزيتونة ترمز إلى فلسطين/القدس، تأليف محمد بوديا.
- مسرحية *(أرض كنعان)* لفرقة الأصالة بمدينة سطيف.
- مسرحية *(مجلس العدل)* لفرقة مسرح اليوم بعنابة.
- مسرحية *(فلسطين)* للمسرح الوطني الجزائري وهي تركيب شعري من تأليف توفيق زياد.
- مسرحية *(مسرى)* لمحمد مأمون حمداوي، إخراج فاضل عباس آل يحيى، إنتاج المسرح الوطني الجزائري.

---

[1] أحسن ثليلاني، مرجع سبق ذكره، ص171.

[2] عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سبق ذكره، ص ص 202 203.

إن الخطاب المسرحي في المسرح الجزائري العاكس للقضية الفلسطينية متباين من مسرحية إلى أخرى، فهناك الخطاب الرمزي الهادف إلى إقناع المتلقي بعدالة القضية من خلال تشخيصها بطريقة رمزية ضمن إطار شكل العلبة مثلما فعل عز الدين جلاوجي في *(البحث عن الشمس)*، وهناك الخطاب المباشر الهادف إلى التأثير في المتلقي من خلال تحريك مشاعره وإثارة وجدانه ضمن إطار شكل اللعبة، والملاحظ أن بعض الرموز بعينها تتكرر كثيرا على غرار رمزية الشمس عند كل من جلاوجي ولمباركية الذي يبدو متأثرا بمسرحية *(نحو النور)* لمصطفى كاتب، حيث تذكرنا لوحة منظر الشروق في مسرحية *(الشروق)* بمنظر لوحة غرنيكا لبيكاسو في مسرحية *(نحو النور)*، وهذا يدل على أن رؤية المسرح الجزائري للقضية الفلسطينية هي نفسها رؤيته للقضية الجزائرية عندما كانت الجزائر تحت نير الاحتلال الفرنسي، إن الصراع الدرامي في المسرح الجزائري العاكس للقضية الفلسطينية يتسم بالواقعية ويشمل مختلف القوى المتصارعة والتي تجسدها الشخصيات المسرحية ممثلة في الشعب الفلسطيني من جهة والاحتلال الإسرائيلي من جهة ثانية مدعوما بالقوى الغربية العظمى وعلى رأسها أمريكا، وهذا في ظل صمت الأنظمة العربية المستسلمة أو المتواطئة، والملاحظ أن النزعة التفاؤلية تطغى على طريقة الكاتب في تحريكه للصراع، فنجده يمتلأ بالحماس القومي الفياض فيبادر إلى حسم الصراع مبشر بانتصار فلسطين وتحريرها فتبرز النبرة الخطابية في المشاهد، ولعل لهذا النزوع التفاؤلي ما يبرره على مستوى الوظيفة السياسية لهذا المسرح ممثلة في الدعاية للقضية الفلسطينية وتمجيدها ومناصرتها[1].

المبحث الثاني: السينما العربية.

المطلب الأول: تاريخ السينما العربية وتطورها.

من بين الكتب المنشورة حول السينما في الوطن العربي خلال ما يقارب85 عاما (من 1926إلى2011)، التي يتجاوز عددها 1600كتاب، لا تتعدى المؤلفات التي يرد بعنوانها"تاريخ السينما"19كتابا، أي قرابة 1بالمئة من مجموع تلك الكتب، سبعة منها مترجمة عن الفرنسية والإنكليزية. بينما تتناول ثلاثة من الكتب المتبقية تاريخ السينما في كل من سوريا ولبنان والبحرين، وتهتم خمسة منها بالسينما المصرية، وتتضمن أربعة منها عنوان"تاريخ السينما العربية"[2].

ولا ندعي في هذا المقام بأننا سنقوم بشيء كبير لإثراء هذا العنوان المتعلق بتاريخ السينما العربية وتطورها، ولكننا سنحاول أن نضع بعض النقاط المستلهمة من بعض المراجع التي اهتمت بعنوان مطلبنا هذا، لأجل إضاءة مسيرة السينما العربية تاريخيا، ذلك أن البحث في موضوع كهذا يحتاج الكثير من الوقت والجهد والتفرغ، نظرا لتناثر الوثائق اللازمة لأجل هذا البحث في الأقطار العربية

[1] أحسن ثليلاني، مرجع سبق ذكره، ص ص 179 180.

[2] مجموعة من الكتاب، **السينما العربية تاريخها وتطورها ومستقبلها ودورها النهضوي**، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها المركز بالتعاون مع المعهد السويدي بالإسكندرية، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2014، ص131.

وصعوبة تتبعها رغم مرور وقت طويل عن بدايات السينما العربية، بالإضافة إلى قلة الجهود التي حاولت أن تضع بصمتها في هذا الموضوع.

من نافل القول أن السينما ولدت بعيدا عن الوطن العربي، إنها إبداع أوروبي حديث وخالص، تجلى أخيرا على أيدي الأخوين لوميير، اللذين أمكنهما إقامة أول عرض سينمائي في فرنسا يوم28كانون الأول/ديسمبر1895، وسرعان ما عرف الوطن العربي سلسلة من العروض الأولى، أخذت تتناثر على مدى العقود التالية، في تباين واضح لدى الكثير من الأقطار العربية، فإذا ما انتبهنا إلى أول عرض سينمائي جرى في الإسكندرية يوم5تشرين الثاني/نوفمبر1896، وأول عرض سينمائي جرى في القاهرةيوم28تشرين الثاني/نوفمبر1896، وهو العام ذاته الذي شهد أول عرض سينمائي في كل من فلسطين وتونس، بفارق يتقدم أكثر من عقد من السنوات إذ انتظرت سوريا حتى عام 1908 لتشهد العرض السينمائي الأول، فيما انتظرت العراق حتى عام 1909، بينما انتظرت أقطار عربية أخرى حتى منتصف الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين لتشهد أولى العروض السينمائية[1].

بدأت السينما العربية في إنتاج الأفلام منذ بدايات القرن العشرين، وتعاقبت عليها العصور والعقود، فكانت تتأثر وتؤثر فيها بشكل عميق، إلى درجة ساد اتفاق بين النقاد على الربط بين العقود الزمنية المتعاقبة وبين السينما، فعندما يستخدم الناقد مصطلح سينما الستينات تقفز إلى ذهن القارئ سمات محددة، هي غير تلك التي يثيرها مصطلح سينما السبعينات وسينما الثمانينات والتسعينات، وهكذا أصبح من الطبيعي توقع وجود قدر كبير من التأثير والتأثر بين السينما والعقود الزمنية في عالمنا العربي[2].

مهما يكن، فإن مسيرة السينما منظورا إليها من ناحية العروض، تشي بأنها كانت مقترنة بتطورات الواقع السياسي، الذي امتلك على الدوام القدرة على رسم الوقائع الاجتماعية الثقافية والفكرية بميسمه، فمع نهوض حركة الاستقلال الوطني، والمشروع القومي العربي، عقب الحرب العالمية الثانية بداية، وثورة تموز/يوليو1952 تاليا، بدا أن حراكا ظهر على السطح وأخذت دوائره بالاتساع، لتشمل الكثير من البلدان العربية، لترسم وقائع ولادة السينما فيها. حينذاك، ما بين الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، كان على عدد من البلدان العربية أن تسجل في تاريخها أول عرض سينمائي، وربما إنتاج أول فيلم، في حين كانت السينما المصرية، قد أصبحت مؤسسة راسخة البنايات متحققة إلى حد كبير، لها منجزها وتراثها وأعلامها، ومؤسساتها وسوقها وحضورها. يعيدنا هذا إلى البدايات مجددا، لذا لوحظ أن دخول البلدان العربية عالم السينما جاء متلكئا أيضا من ناحية الإنتاج السينمائي، الذي بات من الثابت أنه تأخر حتى مطلع العقد الثاني من القرن العشرين، لنشهد تباشيره بفارق ربع قرن تقريبا عن ولادة السينما العالمية، سواء توقفنا في عام1921

[1] المرجع السابق، ص92.

[2] مجموعة من الكتاب، **قضايا السينما العربية**، ط1، سلسلة كتاب مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتية، 2013، ص5.

عندما حقق التونسي شمامة شكلي فيلمه *(الزهراء)*، أو عندما قدم المصري محمد بيومي فيلمه *(برسوم يبحث عن وظيفة)* وهما فيلمان قصيران، قبل أن نصل إلى عام1927حيث ستنطلق السينما المصرية لتليها السينما السورية في عام1928، واللبنانية عام1929، والعراقية عام1930، والفلسطينية عام1935، وتتناثر الوقائع والأحداث والتواريخ على مدى العقود التالية من القرن العشرين معلنة ولادة الفيلم الأول في هذا البلد أو ذاك، مع الإدراك التام أن ثمة العديد من الأفلام التي صورت وتحققت في هذه البلدان، على أيدي سينمائيين أجانب، أو شركات نفط، أو مؤسسات تابعة لسلطات الاستعمار، الذي لم يكنس تماما من البلدان العربية[1].

على أن تلك البدايات وعلى الرغم من تقارب أكثرها زمنيا وموضوعيا، أصبحت فيما بعد اتجاهات متباينة، وبصورة خاصة في مصر التي كانت أم السينما العربية، فبعد أن كانت البدايات الأولى لهذه السينما الرائدة في الوطن العربي تبشر بأنها سينما في الكثير من الجدية في محاولة تناول قصص من الواقع ومعاناة الإنسان العربي في مصر آنذاك، بدأت تتحول على أيدي من تجار الخردة وأثريا الحرب إلى سلعة تجارية من نوع جديد، فتحولت القصص الجادة التي كان يختارها بعض المخرجين الجريئين والمخلصين إلى نوع من القصص الاستعراضية المحشوة بتابلوهات مفتعلة من استعراض الرقص الشرقي والغناء المتهافت في مشاهد هي أقرب إلى الأوبرتات المبسترة تدس في الفيلم بمناسبة وبغير مناسبة، وتحقق للجمهور نوعا من التسلية ونوعا من الانشغال عن الهموم الحقيقية، ومنها مآسي الحرب والاحتلال، ووجود الاستعمار، والأزمات الاقتصادية إلى آخر هذه القضايا التي كانت تنخر في عظام الناس والوطن[2].

لم يطل المقام بالسينما المصرية في مجال المغامرات الفردية، إذ في وقت بدأ بعض السينمائيين المصريين بتأسيس شركاتهم الإنتاجية جاء إنشاء (أستوديو مصر) عام 1935، على يدي الاقتصادي طلعت حرب ليكون بداية فعلية لمأسسة السينما المصرية ووضعها في سياق صحيح، قادها على دروب الاستمرارية والتواصل والريادة والتميز، والثبات والحضور والتقدم، على رغم كل التقلبات التي شهدها الواقع المصري، واستغرق الأمر أقل من عقد من السنوات في مصر، ولكنه احتاج عقودا في غيرها، ففي لبنان كانت البداية مع مغامرات الرائد السينمائي علي العريس عام 1932، ومضت السينما اللبنانية على هذا الدرب حتى عام 1952، عندما تأسست استوديوهات سينمائية خاصة، من طراز(أستوديو هارون) و(أستوديو الأرز) اللذين أمكن لهما أن يساهما في وضع حجر الأساس لمأسسة السينما اللبنانية وانتقالها من مرحلة البدايات المغامرة إلى مرحلة السينما التجارية، وعرفت سوريا أولى محاولات مأسسة السينما عام 1958 إبان عهد الوحدة بعد شوط مغامرات سينمائية متقطعة استغرقت ثلاثة عقود، والعراق وصل إلى المأسسة عام 1959، وليبيا عام 1973، مع الانتباه إلى أن هذه جميعها مؤسسات وطنية نشأت في مرحلة ما بعد الاستقلال الوطني، في حين شهدت

[1] مركز دراسات الوحدة العربية، مرجع سبق ذكره، ص93.

[2] جان ألكسان، **السينما في الوطن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1982، ص11.

بلدان عربية أخرى كانت خاضعة لأشكال متعددة من الاحتلال الغربي، أنواعا مبكرة من إنشاء مؤسسات ذات علاقة بالإنتاج السينمائي، فقد شهدت بلدان المغرب العربي إنشاء مؤسسات سينمائية بإرادة المحتل الفرنسي، كما في المملكة المغربية التي شهدت إنشاء المركز السينمائي المغربي عام 1944، وتونس عام 1946، والجزائر عام 1947، وأنشأ المحتل البريطاني أول وحدة لإنتاج الأفلام في السودان عام1949، في حين عرفت الكويت أول قسم سينمائي حكومي عام 1950، لتنشط الحركة السينمائية فيها على مدى عقدين تاليين، ريثما تعود إلى الجمهور في منتصف السبعينات من القرن العشرين[1].

لقد كان قيام مؤسسات السينما في بعض الأقطار العربية مرحلة انعطاف في تاريخ السينما (الجزائر–مصر–سوريا–فلسطين–العراق) وترافق ذلك مع ظاهرة أخرى لا تقل عنها أهمية بدأت مع عودة مجموعة من السينمائيين الشبان الجدد الذين درسوا السينما في الخارج، وجاءوا يحملون شهادات اختصاص ويحملون معها أحلاما وطموحات كبيرة كانت كثيرا ما تصطدم بالواقع التقليدي للسينما والعقبات الأخرى الروتينية، وبالآراء التي يحملها حتى السينمائيون الذين كانوا من أسباب الهزيمة، ومن مصلحتهم ألا يفسحوا المجال أمام هؤلاء الين جاءوا يحملون وعد السينما البديلة التي قد تستطيع أن تتجاوز واقع الاتجاهات المتباينة للسينما العربية[2].

بين هذه وتلك يبقى أن فلسطين شهدت محاولات سينمائية بدأت منذ عام 1935، وبلغت ذروتها بمحاولة غير متحققة لتأسيس شركة إنتاج أفلام عام 1945، لتعصف النكبة عام 1948 بكل شيء، فتتمازج مع الأردن في محاولته السينمائية الأولى عام 1957، قبل أن تعود إلى النهوض مجددا مع انطلاقة الثورة الفلسطينية عام 1965، لتعلن عن أول أفلامها عام 1968، وتنشئ العديد من وحدات وأقسام الإنتاج السينمائي التابعة لفصائل ومؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية خلال السبعينات والثمانينات من القرن العشرين، ريثما تتسلم السينما الفلسطينية الجديدة الراية اعتبارا من عام 1980، وتستمر صاعدة إلى الآن، من دون أن تستسلم كثيرا لمؤسسات السلطة الفلسطينية التي نشأت عام 1994، واستغرق الأردن شوطا ممتدا من المحاولات السينمائية القلقة ما بين عام 1957 تاريخ أول أفلامه وحتى عام 1991 الذي يمكن أن يسجل بداية للسينما الأردنية الجديدة بنشوء جيل من السينمائيين الأردنيين الطامحين إلى تحقيق أفلامهم، والشروع بإنشاء أشكال مؤسساتية سينمائية متنوعة، يمكن اعتبار الهيئة الملكية الأردنية للأفلام ذروتها وسنامها، وعلى الرغم من أن الإمارات العربية المتحدة لم تشهد أولى أفلامها حتى عام 1989، إلا أن مطالع الألفية الثالثة شهدت فيها حركة سينمائية متفاعلة، بدأت بإطلاق الرائد السينمائي الإماراتي مسعود أمر الله لمسابقة أفلام

[1] مركز دراسات الوحدة العربية، مرجع سبق ذكره، ص ص 94 95.

[2] جان ألكسان، المرجع السابق، ص ص 12 13.

من الإمارات عام 2001، واستفادت من مهرجانيها دبي 2004 وأبوظبي 2007 وإنشاء العديد من الصناديق والمؤسسات شبه الحكومية الداعمة لإنتاج الأفلام الإماراتية في أداء متواتر مبشر[1].

شيء مفيد وهام ومطلوب أن نسجل الماضي والتراث والأحداث الكبيرة في السينما العربية، وأن يقف الجيل العربي الجديد على مشاهد ترصد بعضا من تاريخ شعبه، ولكن السينما العصرية في بلاد نامية ومتخلفة وطموحة يجب أن تتجاوز أبعاد المواجهة التقليدية إلى المواجهة الفعلية للمشكلات والأخطاء والتجارب[2].

لكن ماذا لو تساءلنا عن حصيلة السينما العربية على مدى العقود التي مرت كما وكيفيا، وكيف يمكن توصيف الميراث والتجارب السينمائية العربية منذ بداياتها وحتى الآن في مسيرة البناء والتطور؟، وهل استطاعت السينما العربية بعد مرور كل هاته السنوات أن تصنع لنفسها مكانا جيدا في الساحة السينمائية العالمية؟، وما هو المطلوب من السينما العربية كمضمون ثقافي يتوجه أساسا إلى المواطن العربي؟ ثم إلى المواطن العالمي عموما؟.

الحصيلة الفيلمية العربية تبلغ الآلاف، من دون أدنى شك، هذا من الناحية الكمية، أما من الناحية الكيفية فسيبقى الأمر أكثر من عسير إلى درجة أن المحاولات التقليدية في تقصي أهم الأفلام وأبرزها، كما حصل مؤخرا في قائمة أفضل 100فيلم عربي في استفتاء أجراه مهرجان دبي السينمائي بمناسبة الدورة العاشرة منه عام 2013، قادت إلى اكتشاف مأزق السينما العربية من هذه الناحية ناحية التوثيق والأرشفة والتنظيم، والمعرفة بحقيقة المتراكم من المنجز السينمائي العربي، كما كشفت عن جوانب من بؤس معرفة المجتمع السينمائي العربي ودرايته بحال السينما العربية، وإشكالية اعتمادها على الذاكرة لا على الوثيقة، وعلى الرأي الشخصي الذاتي لا الرأي المعرفي الموضوعي، وعلى المزاج العام والتقولات المتداولة لا المعرفة والمشاهدة، المثير هنا أن الناحية الكيفية في الحصيلة العربية الفيلمية تتجاوز معطيات الكمية، خاصة لدى بعض السينما العربية الحديثة الولادة، أو المتجددة النهوض، إذ أمكن لبعضها الانطلاق من مستوى فني متقدم، اتكاء على اختزال التجربة، والاستفادة من المعطى السينمائي العربي والعالمي، في أحدث تجلياته واستثمارا للتطورات الفنية والتقنية في هذا السياق. يتجلى هذا في السينما الفلسطينية، والمغربية، واللبنانية، والتونسية، والعراقية، والأردنية التي عادت إلى التقدم في هذا المجال، واستطاعت تحقيق عدد من الأفلام المهمة على المستويين الفني والمضموني خلال العقدين الأخيرين من السنوات، محققة قفزة سينمائية مميزة، يتبقى أن الحصيلة الفيلمية ذاتها تمتلك إشارات لابد من التقاطها، إذ ينبغي الانتباه في سياقها إلى ما تضمنته من محطات وتجارب وأجيال وتحولات تكاد تشمل الجوانب كافة. هكذا بات من الممكن القول أن عناوين الأفلام العربية المنجزة على مدى قرن مضى، ما هي إلا بوابات للولوج إلى باحات أوسع تفضي إلى مداخل متعددة لقراءة تحولات السينما العربية، وانتقالاتها من محطة إلى أخرى،

[1] مركز دراسات الوحدة العربية، مرجع سبق ذكره، ص95.

[2] جان ألكسان، المرجع السابق، ص17.

ومن تجربة إلى أخرى، متداولة بين أيدي أجيال متتالية من السينمائيين، حاملة همومها واهتماماتها الفنية والفكرية، في سعي واضح ودؤوب إلى أخذ مكانتها على خارطة السينما إقليميا وعالميا[1].

إن شعبنا العربي اليوم يعيش أقسى مرحلة في تاريخه المعاصر، وهو يواجه امتحانا مصيريا صعبا على جميع المستويات، إنه يجابه مؤامرات من كل نوع ومن عدو شرس يستهدف وحدة ترابنا العربي، وثرواتنا القومية ومستقبل أجيالنا، بالإضافة إلى أن هذا الشعب يخوض معركة أخرى قاسية على صعيد التنمية وفي مجابهة حركة الماضي من عهود التخلف والاستعمار والاستغلال، والسينما أمام هذا الواقع مطالبة بأن تكون في قلب الأحداث ليس بالأسلوب التوثيقي والتسجيلي فقط، بل بجميع أساليبها المعروفة، وعلينا أن نحاول تفهم المحاولات المختلفة في هذا المجال فلا نضيق عليها أو على أصحابها ما دام منطلقهم الالتزام الواعي بقضايا جماهير الشعب[2].

الآن ونحن على بوابة العقد الثاني من الألفية الثالثة، بات المجتمع السينمائي العربي حقيقة افتراضية، لا مراء فيها، على الرغم من الاختلافات الواضحة ما بين حال السينما العربية في هذا البلد أو ذاك، التي نرى أنها لا تنتقض من حقيقة وجود السينما العربية، وتنوعها وغناها وثرائها، وإمكان نهوضها وتجددها يوما بعد يوم، كما لا تنتقص من فاعلية هذا المجتمع وتفاعله، فيما بين أفراده بعضهم مع بعض أو مع المجتمعات السينمائية غير العربية حضورا ومشاركة وتواصلا، وتبادل التأثر والتأثير، سواء على نحو فردي أو من خلال مؤسسات وجماعات مستقلة باتت قادرة على إدراك ملامح الطريق الذي عليها أن تنتهجه[3].

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية من خلال السينما العربية.

تقف الصورة السينمائية مع الإنسان، مع الحشود والمضطهدين، مع المهمشين والمنسيين، تجسد معاناتهم وآلامهم، تكشف الظلم والقهر الذي يحاصرهم. لقد كانت الصورة السينمائية وما زالت اداة قادرة على التعبير عما يعتمل في ضمائر الشعوب، وعلى قراءة المشهد الإنساني بكل تفاصيله المؤلمة، السياسية والاقتصادية والاجتماعية والكارثية، بشكل أكثر جرأة وفعالية، وهي أداة قادرة على كشف وتعرية مواطن وبؤر الفساد ودق أجراس الخطر، فهل يمكن أن ننسى الصورة السينمائية في فيلم *(العصفور)* ليوسف شاهين 1974 الذي اعتبره إبراهيم العريس إحدى أولى المحطات المهمة في سينما السبعينات العربية التي جاءت مكتسبة قدرا هائلا من الوعي، بعد مرحلة مخاض طويلة عاشتها في عملية انتقالها من سينما الواقع إلى سينما القضية4، حيث تأخذ السينما دورها الهام والفعال باعتبارها وسيلة اتصال جماهيرية ذات مقدرة عالية في التعبير عن الواقع الراهن، في قراءته ورصده وتحليله، وفي مقدرتها على إعادة إنتاج صورة الماضي، بإعادة رسمه وتفسيره في سياقاته

[1] مركز دراسات الوحدة العربية، مرجع سبق ذكره، ص ص 96 97.

[2] جان ألكسان، المرجع السابق، ص17.

[3] مركز دراسات الوحدة العربية، مرجع سبق ذكره، ص99.

[4] المرجع السابق، ص269.

وسيرورته أو في قراءة شروطه التاريخية السياسية الاقتصادية الاجتماعية الثقافية الفكرية والإبداعية، وهو ما يؤهلها للقيام بعملية استشراف إبداعي للمستقبل، باحتمالاته وخياراته، وللسينما أيضا دورها الكبير بل والأكثر أهمية إعلاميا وثقافيا ومعرفيا، إذ تستطيع تناول الوقائع بالصورة والكلمة والتحليل والتعليق لتجسدها أمام الجميع، وتستطيع خلق التفاعل فيما بين الواقع وجماهير المتلقين، والتأثير في وعيهم، وتعميقه بخصوص قضيتهم، وتعزيز هويتهم وشخصيتهم الوطنية والقومية، وتكوين رأي عام لديهم وتحريضهم على الفعل[1].

لم يترك صناع الصورة السينمائية في الوطن العربي حجرا إلى ورفعوه ونقبوا تحته ليسجلوا حكاية من حكايات الناس أو الأرض، حيث كانت السينما في كثير من الأحيان انعكاسا لحاضر المجتمع، تتأثر به وتعيد إنتاجه أو محاكاته، وكما تأثرت الصورة السينمائية بمدى التقدم الفكري والتكنولوجي الحادث للمجتمع، أثرت هي الأخرى فيه عندما ناقشت قضاياه وأفكاره التي أثارت سجالا ونقاشا ترك أثره في النفوس وسلوك المواطنين[2]، والقضية الفلسطينية باعتبارها القضية المركزية للأمة العربية والإسلامية والقضية الراهنة والملحة، والمغمسة بأسئلتها الدائمة كما الدم النازف، بحاجة فعلية لهذه الوسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري، بل وبحاجة لتعامل جاد وشامل منها، فالسينما تستطيع أن تطرح واقع القضية وتحلل ظروفها وتعالج جوانبها المختلفة، ويمكن لها أن تنقل القضية إلى جميع شعوب العالم، قفزا فوق حواجز اللغة والثقافة والتطور الحضاري، ويمكن لها أن تعيد صياغة المواقف تجاهها، كما أنها تستطيع دائما القيام بمهمة طرح مواضيع القضية الفلسطينية وأسئلتها بجرأة وعمق، وتستطيع الصورة نقل الحقائق مهما كانت مريرة ومفجعة ومهما كانت كارثية الوقع، والقضية الفلسطينية تحتاج دائما للسينما على الأقل من أجل تكوين رأي عام ومن أجل خدمة الأهداف العليا التي يمكن إيجازها في[3]:

- شرح القضية الفلسطينية.
- إبراز معاناة اللاجئين.
- معالجة الصراع العربي الصهيوني.
- فضح عدوانية الحركة الصهيونية.
- الارتباط بالأرض.
- فضح لاشرعية الكيان الصهيوني.
- تبيان روح التسامح الديني.
- الحفاظ على الخصوصية الفلسطينية.

---

[1] بشار إبراهيم، **فلسطين في السينما العربية**، سلسلة الفن السابع94، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005، ص3.

[2] مركز دراسات الوحدة العربية، مرجع سبق ذكره، ص268.

[3] بشار إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص ص 4 13.

- حق العودة.
- حماية الذاكرة الفلسطينية.

في الدروة السابعة لمهرجان قرطاج التونسي عام 1978 أصدر السينمائيون العرب المشاركون في الدورة بيانا حول الدور الذي تلعبه السينما في الصراع مع العدو الصهيوني، واستعرضوا صيغ استخدام العدو للسينما كمظهر من مظاهر تآمره على القضية الفلسطينية وحركة الثورة العربية، وذلك بعد أن وافقوا بالإجماع على عرض الفيلم الصهيوني(نحن يهود عرب في إسرائيل) في حلقة بحث حضرها المتخصصون والمعنيون بهذا الموضوع بغية الاطلاع على السينما الصهيونية بوصفها سلاحا في المعركة الفكرية والسياسية بيننا وبين العدو، وقد شخص البيان خطورة هذه الوسيلة من زاويتين:

أولاهما: التأثير على الرأي العام العالمي سواء في محاولة تأصيل الكيان الصهيوني في الأرض العربية الفلسطينية المغتصبة، أو في تعبئة الرأي العام العالمي ضد الأمة العربية وطموحاتها الحضارية وقضاياها العادلة.

والثانية: الصيغ التي تتبعها السينما الصهيونية والتي تعتمد المعارضة الشكلية لطبيعة الكيان الصهيوني وبعض مظاهر عنصريته داخل الأرض المحتلة مع تعمد تجاهل لاشرعية الكيان الصهيوني الاستيطاني العنصري في الأرض العربية الفلسطينية، ثم تسريب الأفلام الصهيونية التي تنتهج هذا النهج إلى محافل السينما الدولية تحت غطاء معارضة التمييز العنصري داخل الكيان الصهيوني مع تعمد عدم التعرض لجوهر الإشكال اللاإنساني الذي يعاني منه الشعب العربي الفلسطيني[1].

ومن هذا المنطلق تبرز أهمية أن يكون للقضية الفلسطينية مكان ومنزلة خاصة في السينما العربية على غرار المسرح، خاصة في عصرنا الحالي أين صرنا نعيش عصر الصورة بامتياز، ويتعرض المشاهدون العرب يوميا لغزو هائل من شتى المضامين الفيلمية، وهنا يجدر بنا التساؤل عن نصيب القضية الفلسطينية في الحصيلة الفيلمية العربية عبر نحو أربعة آلاف فيلم منذ بداية إنتاج أفلام روائية عربية، وللإجابة عن هذا التساؤل سنتناول فيما يلي تجربتين سينمائيتين عربيتين تعتبران الأبرز في مجال تناول القضية الفلسطينية سينمائيا وهما السينما المصرية والسينما السورية وسنركز بحثنا على الأفلام الروائية دون الأفلام الوثائقية أو التسجيلية كما أن بغيتنا من هذا البحث هو التوجه لاستعراض التناول العربي السينمائي خارج الأراضي الفلسطينية لقضية فلسطين.

أولا: السينما المصرية والقضية الفلسطينية.

تمثل السينما المصرية التي وصل إنتاجها خلال الأعوام الأربعة والخمسين التي انقضت[2] على إنتاج أول فيلم روائي فيها إلى حوالي ألفي فيلم، وهو رقم كبير في مسيرة السينما العالمية ويعد تاريخا

[1] جان ألكسان، المرجع السابق، ص ص 305 306.

[2] حتى عام1982

هاما للسينما العربية في الأرشيف العالمي للفن السابع، من حيث الكم على الأقل[1]. فهل كان للقضية الفلسطينية مكان في السينما المصرية؟.

لعل من نافل القول بأن القضية الفلسطينية تشكل جزءا من مستقبل وواقع مصر، ومعالجة القضية سينمائيا، هي من فرضيات البقاء والاستمرار العربيين في مواجهة الكيان الصهيوني، ويجب أن تبقى المعالجة السينمائية خطوة أبعد من مجرد الدعاية والخطابة الهشة والفجة أحيانا فهي تحتاج إلى رؤى ثاقبة للموقع المحوري والمصيري لهذه القضية في حياة الأمة العربية، فهي تقف وراء الكثير من التغيرات الدراماتيكية في الوطن العربي، والسينما المصرية هي الأعرق والأكثر إنتاجا في هذا النوع الإنتاجي في كل الأقطار العربية، وللقضية الفلسطينية عدة أسئلة مثارة حول أساليب وأبعاد تناولها داخل السينما المصرية، فربما لم تكن قضية الكفاح الفلسطيني سينمائيا من أولويات صانعي السينما المصرية عند نشأة هذه السينما أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات في القرن العشرين، فيما يعود تواضع تناول قضية فلسطيني في السينما المصرية إلى ظروف هذه السينما، ليس باعتبار السينما فنا للسرد والمعالجة فحسب، بل أيضا كصناعة ثقيلة، حميمة الارتباط بمستوى التطور الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي للقطر المعني، ناهيك عن مهارات العاملين في صناعة هذه السينما[2].

ظهرت القضية الفلسطينية على مدار تاريخ السينما المصرية في أفلام *(فتاة من فلسطين)* لمحمود ذو الفقار 1948، *(نادية)* لفطين عبد الوهاب 1949، *(أرض الأبطال)* لنيازي مصطفى 1953، *(الله معنا)* لأحمد بدرخان 1955، *(أرض السلام)* لكمال الشيخ 1957، *(صراع الجبابرة)* لزهير بكير وريمون نصر 1962، *(صلاح الدين)* ليوسف شاهين 1963، *(الدخيل)* لنور الدمرداش 1967، *(الأقدار الدامية)* لخيري بشارة 1980، *(ناجي العلي)* لعاطف الطيب1991، *(القبطان)* لسيد سعيد 1997، *(أصحاب ولا بيزنيس)* لعلي إدريس 2001، *(باب الشمس)* ليسري نصر الله 2004، وباستثناء فيلمي *(ناجي العلي)* و*(باب الشمس)* اللذين تميزا بالإنتاج الضخم، اتسمت معظم الأفلام السابقة بالدعائية، وبالسطحية الممزوجة بالرومانسية أو الميلودرامية، في بعض منها ظهرت القضية الفلسطينية بشكل رمزي أو في إطار تاريخي مثل *(صلاح الدين)* و*(الدخيل)* أو ذكرت فلسطين في إشارة عابرة مثل فيلم *(القبطان)* أو من خلال مانشيتات الصحف كما في*(الأقدار الدامية)*، وإذا ما استبعدنا فيلم *(باب الشمس)* بسبب عدم حصوله على الجنسية المصرية لأنه لم يدفع للنقابات الفنية 600ألف جنيه، لا يبقى في ذاكرة السينما المصرية سوى فيلم *(ناجي العلي)*

[1] جان ألكسان، المرجع السابق، ص19.

[2] معاذ الخطيب، **القضية الفلسطينية في السينما المصرية والمغربية**، موقع الراصد السينمائي، http://cinema.al-rasid.com/2010/11/24/palestine-in-arabic-cinema/

الذي تناول القضية الفلسطينية بشكل راق على المستويين الفكري والفني، والذي يعد وثيقة سينمائية خطيرة تجسد معاناة شعب طرد من أرضه وصار مشردا مرحلا من بلد إلى آخر[1].

يعد الفيلم الروائي *(فتاة من فلسطين)* الفيلم الروائي الأول الذي تناول موضوعا فلسطينيا، ظهر الفيلم عام 1948 للمخرج محمود ذو الفقار، ويحكي قصة فتاة هاجرت من فلسطين بعد مقتل والدها على يد عصابة عسكرية صهيونية فترحل الفتاة إلى القاهرة لتعيش مع خالها ضابط الطيران الذي سيقاتل لاحقا في فلسطين من أجل تحريرها من المغتصبين[2]، يرى بعض النقاد أن هذا الفيلم لم يخرج عن سياق السينما التقليدية السائدة في أربعينيات مصر، سوى في زج اسم فلسطين من خلال الفتاة الفلسطينية لاستثمار الموقف الشعبي في مصر تجاه فلسطين والحرب فيها، وبدا كم هو متخلف ذلك العري السياسي الذي غفل عن فهم حقيقة القضية الفلسطينية بل جعل الفتاة تجد الحل في الزواج –وهو المعادل الفني لحل مشكلة الفتاة العربية– من طيار غني ينتمي إلى أسرة برجوازية وهو ابن خالها في الفيلم، وتترك بلدها وتذهب إلى مصر، فيكون الحل الذي يقدمه الفيلم يتمثل بالخلاص الفردي للفتاة، بما يتناقض مع جذر مأساتها في احتلال بلدها[3]، وقد نال الفيلم من النقد ما ناله، ربما بسبب الميلودراما التي سيطرت عليه، مع المبالغة في الأغاني في غير مناسبة، والتي أفقدته أية دلالة إيجابية، إذ كان يفترض أن ينتهي الفيلم بالتأكيد على أن مصير مصر وفلسطين هو مصير مشترك، غير أن النتيجة جاءت على نحو ساذج، بما يخدم أغراض السوق التجاري للسينما المصرية آنذاك[4]، في حين يرى نقاد آخرون أهمية لهذا الفيلم حتى لو كان على مستوى المبادرة المحضة، تلك المبادرة التي تتمثل في التطرق لموضوع على علاقة بالموضوع الفلسطيني، بل إن ثمة من يرى أهمية مبادرة الفيلم الطيبة إذ يبقى للفيلم قصب الريادة والسبق في الحديث عن القضية الفلسطينية[5].

لا يقل الفيلم الثاني *(نادية)*1949 عن سابقه، حيث عانى الكثير من الثغرات والتسطيح الفكري فهو ينتقل من ميلودراما المعاناة والتضحية إلى ميلودراما المغامرة من دون الإشارة إلى طبيعة الحرب العربية الإسرائيلية وأسبابها وأغراضها[6]، ولن يخرج فيلم *(أرض الأبطال)*1953 عن الدائرة ذاتها، وذلك عندما يدفع بطله بسبب صدمة عاطفية للتطوع في الجيش والمشاركة في حرب فلسطين، وهناك في مدينة غزة سيقع في حب فتاة فلسطينية، ولكنه سيفقد بصره بسبب الأسلحة الفاسدة ورغم تقليدية قصة الحب، فإن الفيلم أفلت من يديه فرصة هامة بل واستثنائية في إمكانية مناقشة

---

[1] أمل الجمل، **القضية الفلسطينية في السينما المصرية**، مجلة الحياة السينمائية، العددان 65-66 شتاء وربيع 2009، ص37.

[2] مركز دراسات الوحدة العربية، مرجع سبق ذكره، ص357.

[3] بشار إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص71.

[4] معاذ الخطيب، مرجع سبق ذكره.

[5] بشار إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص71.

[6] معاذ الخطيب، مرجع سبق ذكره.

قضية الذخيرة والأسلحة الفاسدة ودور الأنظمة، ربما لأنه لم يمتلك الوعي الدقيق أو بسبب خضوعه في خدمة غايات تفتح شبابيك التذاكر، وتستثير مشاعر الجماهير من خلال ميلودراما تستجدي الدموع[1]، لم تستطع أفلام هذه الحقبة أن تحدد سياسة مرسومة لتناول القضية الفلسطينية داخل السينما المصرية رغم أهميتها كجزء لا يتجزأ من حركة التحرر الوطني العربي، فقسم من السينمائيين الذين جاءوا مع ثورة يوليو 1952، افتقدوا المنهج الفكري والسياسي في تعاملهم مع السينما باعتبارها سلاحا فكريا ونضاليا في آن واحد، بينما تعامل قسم آخر من السينمائيين المصريين مع السينما باعتبارها مصدرا اقتصاديا للربح فحسب، فلم يكن من باب الصدفة ظهور مجموعة من الشباب داخل السينما المصرية المتطلعين إلى مزيد من الالتصاق بقضايا أمتهم برؤى حديثة، وبدرجة عالية من الوعي وخوض التجربة، ذلك أنهم جاؤوا استجابة لاحتياجات مرحلة ما بعد النكبة 1967، حيث انبثقت داخل نفوس هؤلاء الشباب إرادة قوية للإجابة عن الأسئلة وإصلاح ما كان والبحث عن الأسباب لمعالجتها، هكذا ولدت جماعة السينما الجديدة ومن أهم أعضائها: خيري بشارة، داوود السيد، غالب شعث، وعلي عبد الخالق، فقدمت هذه الجماعة وغيرها من التجمعات السينمائية أول رؤية وطرح حقيقيين لقضية الكفاح الوطني الفلسطيني داخل السينما العربية عموما والمصرية خصوصا[2]، ويعد فيلم *(أغنية على الممر)* للمخرج علي عبد الخالق عام 1972 وهو الفيلم الأول له فاتحة أعمال جماعة السينما الجديدة في مصر ويتحدث عن قصة خمسة جنود احتجزوا في الصحراء بعد استشهاد زملائهم في حرب حزيران 1967 وينقطعون عن العالم وما هم سوى مجموعة من الجنود الذين ينتمون إلى شرائح متعددة من المجتمع[3]، حيث جاء البناء الدرامي للفيلم ولأول مرة على شاشة السينما المصرية ليطرح فكرة المقاومة على نحو لم يكن من قبل، كما جاءت محاولة غالب شعث جادة في طرح القضية الفلسطينية دون افتعال وبأسلوب بعيد عن الضجيج والثرثرة، من خلال فيلم *(ظلال على الجانب الآخر)*1973، عبر طالب فلسطيني يدرس في القاهرة، ويسكن معّ أربعة من الشباب المصريين داخل عوامة يدرسون في كلية الفنون الجميلة، وكل منهم يروي الأحداث من وجهة نظره، ومع النهاية يطالعنا الفيلم بصورة أقرب ما تكون للرؤية الشاملة للأوضاع ونفاذ البصيرة لواقع بليد متخلف وهزيمة أوسع وأعمق من هزيمة 1976 العسكرية نفسها، لكن الهزيمة لم تكن النهاية بل خطوة ضرورية ألزمت المجتمع بالتفكير والتدبر بأن البندقية ي التي ستفتح الطريق للمستقبل من خلال المقاومة[4].

ويخوض فيلم *(العصفور)*ليوسف شاهين1974، تجربة البحث والاستقصاء في الأسباب التي أدت إلى النكسة وما تلاها، وهو فيلم هام وجاد على المستوى المضموني، وباحث عن جماليات اللغة

[1] بشار إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص72.

[2] معاذ الخطيب، مرجع سبق ذكره.

[3] بشار إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص80.

[4] معاذ الخطيب، مرجع سبق ذكره.

البصرية والتشكيل السينمائي، وربما يكون الغموض الذي شاب بع مفاصل الفيلم وشخصياته،عائد إلى ذلك السعي الدؤوب والذي نلاحظه دوما عند يوسف شاهين، للارتقاء بذائقة ووعي المشاهد المتلقي، وفيلم *(العصفور)* رؤيا أكثر منه حكاية وسؤال أكثر منه جواب، على الرغم من التحفظات التي يمكن أن يقدمها الكثيرون حول هذه الرؤيا، ولكن في حال لا يستطيعون إنكار جديتها، مع وجوب الانتباه إلى أن هذا الفيلم في تركيزه على العوامل الداخلية المؤسسة للهزيمة غفل عن العوامل الخارجية التي ساهمت في النكسة[1].

قام تيار آخر من المخرجين في فترة الثمانينيات بمحاولات جادة أسهمت إسهاما مجديا في طرح الكثير من الأسئلة حول ما آلت إليه انتصارات أكتوبر1973 ومن هم الأعداء الحقيقيون للأمة العربية، ولعل من أبرز مخرجي الثمانينيات والذي يمتلك رؤية وفكرا ثاقبين ليس سينمائيا فحسب، بل في المجالين الاجتماعي والسياسي على حد سواء، المخرج عاطف الطيب، الذي أخرج أفلاما عدة عالجت قضايا المجتمع المصري التي استشرت داخل نسيجه، ومن أهم أفلامه *(كتيبة الإعدام)*1989 و*(سواق الأوتوبيس)*1983، وفيلم *(ناجي العلي)*1991 الذي يعد أول فيلم يتعرض لرمز ثقافي نضالي فلسطيني، هو محور السرد داخل الفيلم من خلال استعراض أحداث وتواريخ تتعلق بفلسطين وقضيتها الوطنية، حيث يبدأ النص السينمائي للفيلم قبل بضعة أشهر من تاريخ اغتصاب فلسطين، ويشار إلى ذلك بجملة من الإشارات الزمنية التاريخية، وتفجير المساكن وتشريد أهالي القرى الفلسطينية، ثم انتهاء الانتداب البريطاني، وأخيرا إعلان الدولة الصهيونية إلى أن يأتي ختام الفيلم بتوقف قلب ناجي العلي داخل مستشفى بلندن عقب اغتياله صيف عام1987، يستعرض المخرج عبر هذه الشخصية نكسات الوطن العربي والوضع المستشري في الدول العربية من خلال بناء درامي محكم ليحتل هذا المخرج موقع رائد السينما المصرية في تناول القضية الفلسطينية بشكل مباشر وصريح بعيدا عن الاختلافات والتزييف[2].

لعل هذه الوقفات مع بعض النماذج من الأفلام المصرية التي تناولت القضية الفلسطينية قد لا يفي الموضوع حقه لكثرة الأفلام والتجارب السينمائية للمخرجين وتعددها وتطورها وتحولاتها تبعا للظروف المحيطة داخليا وخارجيا بمصر، إلا أنها وقفات تختصر الكثير من الملامح البارزة للقضية الفلسطينية داخل السينما المصرية، ويبقى من الأهمية بمكان الاستمرار في منحنى إعطاء القضية مكانتها وقيمتها في الإنتاجات السينمائية لما للصورة السينمائية من سطوة ونفوذ وخطر مدو.

فلقد كانت السينما، ولا تزال قادرة على تفجير الأحلام والتمرد والثورة، بتلك المشاهد واللقطات البصرية التي تنشد العدل والحرية، وترسم المستقبل أحيانا، وتاريخ السينما في مصر والعالم يشهد بذلك[3].

---

[1] بشار إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص83.

[2] معاذ الخطيب، مرجع سبق ذكره.

[3] مركز دراسات الوحدة العربية، مرجع سبق ذكره، ص271.

ثانيا: السينما السورية والقضية الفلسطينية.

بدأ الإنتاج السينمائي في سوريا عام1928 بفيلم *(المتهم البريء)* أي بعد عام واحد فقط من بداية السينما في مصر التي ولدت عام1927 مع فيلم *(ليلى)*، ومع هذا فإن مجمل الإنتاج في سوريا كان خلال نصف قرن كامل حوالي مئة فيلم فقط بينما وصل في مصر إلى حوالي ألف وخمسمائة فيلم[1]، فما بين الولادة الأولى، والولادة الحقيقية لم تشهد السينما السورية سوى محاولات فردية مغامرة لم تستطع أن تنجز إرثا سينمائيا حقيقيا، دون أن ينقص هذا من احترام وتقدير هذه المحاولات التي أشارت لمواهب حقيقية، وإرادات ورغبات قوية، ولكن لم يكتب لها النجاح والاستمرار للعديد من الأسباب الذاتية والموضوعية التي تكافلت فيما بينها لمنع نجاح واطراد تلك المحاولات[2].

كان تأسيس المؤسسة العامة للسينما في أواخر1963 منعطفا كبيرا في مسيرة السينما السورية، إذ دخل القطاع العام هذا الميدان الثقافي والفني الهام بعد خمسة وثلاثين عاما من بدء الإنتاج السينمائي في هذا القطر على الرغم من الأصوات التي أطلقها المتخرجون المحدثون من المعاهد السينمائية العالية في أوروبا، منذ بداية الخمسينيات حول حقيقة السينما وأهميتها فكريا واجتماعيا وسياسيا، والتي تدين السينما التقليدية المتخلفة وتندد بها في عنف، وتدعو إلى إعادة النظر في المفاهيم السائدة عن السينما كأداة تسلية وترفيه، وتطالب بتدخل الدولة لتنظيم هذا القطاع[3].

تاريخيا وجغرافيا، اجتماعيا وثقافيا، شكلت فلسطين جزءا عضويا من النسيج المكون للمنطقة العربية، ففلسطين اعتبرت على الدوام بمثابة سوريا الجنوبية، كما كانت دائما مفتاح سوريا إلى مصر، وعتبة انتقال مصر إلى سوريا، فانتمت بقوة إلى كليهما، بتشابههما، وتمايزهما، ففي الوقت الذي تسود اللهجة الشامية في شمال فلسطين، نجد أن اللهجة المصرية سائدة في جنوب فلسطين، وهذا غن دل على شيء، فإنما يدل على الشجرة الفلسطينية التي تمتد أفرعها إلى الشرق فتستظل بسوريا، كما تفيء عليها، وبعض أفرعها إلى الغرب تستظل بمصر وتفيء، وهي فرع من الشجرة السورية المصرية ذاتها التي تستقي الماء من نيل مصر، كما من فرات سوريا وتظلل فلسطين وترويها[4].

ومن هذه العلاقة التاريخية والثقافية والاجتماعية، والجغرافية قبل كل هذا، التي تجمع فلسطين بسوريا، تبرز أهمية انعكاس هذه العلاقة في الإنتاج السينمائي السوري، فكيف عالجت السينما السورية القضية الفلسطينية وإلى أي مدى تناولتها سينمائيا؟

في نظرة متأنية وموضوعية، لما حاول القطاع الخاص في السينما السورية أن يقدمه فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية، سنكتشف مدى البؤس الفني من جهة والنوايا الحسنة-إذا افترضنا حسن

---

[1] جان ألكسان، المرجع السابق، ص87.

[2] بشار إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص122.

[3] جان ألكسان، **تاريخ السينما السورية 1928-1988**، ط2، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص39.

[4] بشار إبراهيم، مرجع سبق ذكرهن ص15.

النوايا- من جهة أخرى في الأفلام التي أنجزت منذ نهاية الستينات من القرن العشرين على قلتها، ففي العام1969 قام القطاع الخاص بتقديم فيلمين روائيين طويلين هما *(ثلاث عمليات داخل فلسطين)* من إخراج الفلسطيني محمد صالح كيالي، وفيلم *(عملية الساعة السادسة)* من إخراج سيف الدين شوكت، وهذان الفيلمان ينتميان طبعا إلى نسق الأفلام التجارية، التي تناولت العمل الفدائي الفلسطيني، على نحو يبني بطولات فذة، وتظهر الفدائي الفلسطيني كرجل خارق فوق العادة يستطيع أن يحقق انتصارات على الشاشة أين منها هزائم الواقع؟، وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى ما سبق وتحدثنا عنه فيما يسمى سينما التعويض، والتعويض هو العامل الخفي المتوارب وراء النوايا الطيبة التي شاءت أن تصنع أفلاما تتناول القضية الفلسطينية، وإذا قلنا إن البداية الحقيقية للسينما السورية بدأت مع المؤسسة العامة للسينما، فإن المسيرة التاريخية للإبداع السينمائي بصدد القضية الفلسطينية في سوريا يؤكد ذلك، في هذا الإطار يعد فيلم*(إكليل الشوك)* للمخرج نبيل المالح1969، بداية مناسبة للحديث عن القضية الفلسطينية في السينما السورية، وهو فيلم ينتمي إلى السينما الروائية القصيرة فمدة الفيلم 20دقيقة[1].

ليأتي بعد ذلك فيلم *(رجال تحت الشمس)* من إنتاج عام1970 وهي ثلاثية تضم ثلاث قصص: *(الميلاد)* إخراج محمد شاهين و*(اللقاء)* إخراج مروان مؤذن و*(المخاض)* إخراج نبيل المالح، وقد أنتجت هذه الثلاثية عن العمل الفدائي الفلسطيني، أما قصة *(الميلاد)* فهي عن معلم شاب يقف حائرا بين الاكتفاء بإيمانه بشرعية المقاومة وضرورة مساندتها وبين ممارسته لما يؤمن به، أما قصة *(اللقاء)* فهي عن لقاء عابر بين فدائي فلسطيني وفتاة أجنبية تزور الأرض المحتلة لأول مرة وهي متأثرة بوجهة نظر الدعاية الصهيونية المغرضة، وخلال معايشتها للواقع تكتشف زيف هذه الدعاية وتؤمن بنبل وشرعية المقاومة الفلسطينية، أما قصة *(المخاض)* فتروي قصة مطاردة قوات العدو الصهيونية لمواطن عربي وزوجته الحامل وتتخلل هذه المطاردة وبإطار رمزي عملية ولادة صعبة للإنسان العربي رجل المقاومة[2].

وفي ذات العام1970 نشهد فيلمين سوريين روائيين قصيرين هما فيلم *(الزيارة)* لقيس الزبيدي وفيلم *(اليد)* لقاسم حول، وهما مخرجان عربيان عملا في إطار السينما السورية والفلسطينية، وحققا حضورا ملفتا خلالها[3]، ثم يأتي فيلم *(السكين)* عام1971 المقتبس عن قصة غسان كنفاني *(ماذا تبقى لكم)* من إخراج خالد حمادة الذي يقول عن فيلمه بأنه يعالج جانبا من القضية الفلسطينية بشكل غير مباشر وضمن إطار جديد[4]، ويروي الفيلم قصة حامد شاب حالم في العشرين يغادر غزة إلى الضفة الغربية عن طريق الصحراء للالتحاق بأمه الموجودة هناك منذ عام1968 وذلك على إثر خيانة

---

[1] المرجع السابق، ص124.

[2] جان ألكسان، **السينما في الوطن العربي**، مرجع سبق ذكره، ص104.

[3] بشار إبراهيم، مرجع سبق ذكره، 132.

[4] جان ألكسان، المرجع السابق، ص104.

أخته مع رجل يحتقره هو زكريا، وخلال مسيرته يستعيد صور حياته مع أخته وزكريا، وتقودنا هذه الصور بدورها إلى مريم ومأساتها وزكريا ونذالته، في الصحراء يلتقي حامد بجندي إسرائيلي تائه وعند هذا اللقاء تأخذ حياته مجرى آخر، يصور الفيلم الفتاة مقطوعة الجذور عن أهلها وعن بيتها الأصلي، عندما يغرر بها رجل سافل وضالع في التعاون مع سلطات الاحتلال، أما الشقيق فلا يجد سبيلا إلى مساعدتها، ولا يلتزم بالدفاع عنها بين أيدي مغتصبيها ثم يهيم على وجهه في الصحراء هاربا بجلده من مواجهة مشكلة شقيقته ومن الاحتلال، الفتاة هنا كما هو واضح رمز لفلسطين المنتهكة، ونجد أن الأحداث في الفيلم لا تأخذ شكل الحكاية المتتابعة في الزمان والمكان، متسلسلة حسب المنطق الدرامي التقليدي، والأبطال لا يتحركون في خطوط مستقيمة فالخطوط تتوازى أو تتقاطع تلتحم أحيانا أو تتباعد أحيانا أخرى، وهذا يشمل الزمان والمكان، بحيث لا يظهر لأول وهلة أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المختلفة[1].

وفي العام التالي1972 ستنتج المؤسسة العامة للسينما في سوريا أحد أهم الأفلام العربية التي تناولت القضية الفلسطينية، وهو فيلم *(المخدوعون)* الذي أخرجه المصري توفيق صالح، والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن رواية *(رجال في الشمس)* للروائي الفلسطيني غسان كنفاني، فمن خلال ثلاث شخصيات فلسطينية مشردة في منفى إجباري إثر نكبة فلسطين، وتحاول الهروب نحو منفى آخر اختياري، بحثا عن فرصة عمل وعبر عملية تهريبهم في صهريج قاتل بقيادة الخصي أبو الخيزران وتنتهي بموتهم، يكشف العمل من الخرافات والتواكل والكسل والعجز الذي أهل لوقوع النكبة الفلسطينية الكبرى إلى معاناة الفلسطينيين الموجعة في مخيمات الشتات، إلى أحلام أو أوهام البحث عن حل فردي ينجي من براثن الفاقة والقهر، لقد استطاع المخرج توفيق صالح أن يقدم فيلما جديد الصنعة، متماسك البنيان، متعدد أساليب السرد بحسن توظيف المشاهد التسجيلية بين مفاصل المشاهد التمثيلية الروائية، معبرا عن مضامينه أبلغ تعبير ولقد نجح المخرج في خلق عالم سينمائي بارع، أتاح لفيلمه أن ينال الكثير من الجوائز والاحترام وأهله ليكون احد أبرز الأعمال السينمائية ذات الصلة بالموضوع الفلسطيني على المستوى السينمائي العربي[2].

وبعيد حرب تشرين الأول/أكتوبر1973 ستتواصل الأفلام السينمائية السورية ذات العلاقة بالقضية الفلسطينية، منظورا إليها من خلال الترابط الجدلي بين حرب تشرين ومسألة الصراع العربي الصهيوني ونذكر من هذه الأفلام:

- فيلم *(كفر قاسم)*1974 إخراج برهان علوية.

لم يكن فيلم *(كفر قاسم)* كما أكد النقاد مثل غالبية الأفلام المنتجة عن القضية الفلسطينية أي مجرد صور تتابع، وإنما كانت عملا سينمائيا متكاملا ووثائقيا، اعتمد على الأحداث الروائية التي أعاد بها تركيب الواقع في قرية كفر قاسم الفلسطينية قبل وأثناء وبعد المجزرة، وذلك في تحليل علمي

[1] المرجع السابق، ص50.

[2] بشار إبراهيم، ص ص 133 134.

وجاد وواضح، ومن خلال رؤية إبداعية محددة وقوية، أثبت بها برهان علوية جدارته كمخرج سينمائي كبير، وهو يقدم تحليلا للواقع السياسي والاقتصادي والثقافي في تلك الفترة، والذي كان يعيشه العرب الفلسطينيون داخل أراضيهم المحتلة، فاضحا بذلك النظرة العنصرية الإرهابية التي يمارسها العدو الصهيوني ضد المواطنين الفلسطينيين، كل ذلك عبر بناء سينمائي وفكري يؤدي في النهاية إلى عدالة القضية الفلسطينية وتأييد نضال الجماهير العربية الفلسطينية المشروع من أجل تحرير أراضيها والدفاع عن حقوقها المسلوبة، من هنا لم يكن مستغربا أن يحدث الفيلم –عندما عرض في باريس وفي أماكن أخرى من العالم– ضجة كبيرة لأنه استطاع أن يصل من خلال الطرح الموضوعي والتوثيقي والفني إلى الرأي العام العالمي، مما يؤكد أن السينما سلاح هام في القضية العربية عندما نحاول أن نستخدمها الاستخدام الصحيح[1].

- فيلم *(الاتجاه المعاكس)* عام1975 إخراج مروان حداد.
- فيلم *(الأحمر والأبيض والأسود)* إنتاج المؤسسة العامة للسينما1976 إخراج بشير صافية.
- فيلم *(الأبطال يولدون مرتين)* عام1976 إخراج سمير ذكرى إنتاج المؤسسة العامة للسينما.
- فيلم *(أحلام المدينة)* إخراج محمد ملص1984.
- فيلم *(نجوم النهار)* إخراج أسامة محمد1988.
- فيلم *(الليل)* إخراج محمد ملص1992.
- فيلم *(الترحال)* للمخرج ريمون بطرس1997.
- فيلم *(الطحين الأسود)* إخراج غسان شميط2001.
- فيلم *(قمران وزيتونة)* إخراج عبد اللطيف عبدالحميد2001.
- فيلم *(صندوق الدنيا)* إخراج أسامة محمد2002.

الملاحظ في الأخير أن السينما السورية في تناولها للقضية الفلسطينية استمرت في اهتمامها بهاته القضية في منحى متصاعد من حيث الكم والكيف، واستطاعت بذلك أن تحقق بعض الأفلام التي تعد علامات فارقة وبارزة في الاشتغال على الموضوع الفلسطيني سينمائيا، فحضرت فلسطين في أغلب أفلامها رغم قلتها مقارنة بالسينما المصرية.

يمكن القول بأن السينما العربية قدمت الكثير للقضية الفلسطينية ولا تزال ولكن تحديات الحاضر ورهانات المستقبل تتطلب مزيدا من الاشتغال والمعالجة لهذه القضية لأهميتها الإستراتيجية ولدور السينما الفعال في خدمة هاته القضية مثلما يؤكد ذلك حسين العودات:"إن أهمية السينما للقضية الفلسطينية أنها وإن كانت لا تصنع ثورة، فإنما هي دوما وسيلة تعليم، وتحريض ودفع ونهوض، وهي وإن كانت لا تتخلق ثورة من فراغ، لكنها تضبط خطواتها مع خطوات الثورة، وتعكس للجماهير وللرأي العام ما هو ضروري للتوضيح والكشف والإضافة، فللسينما نصيب دائما

[1] جان ألكسان، المرجع السابق، ص112.

في التهيئة للثورة والتعبئة والتحريض، ونقل الحقائق والمساهمة في تشكيل الوعي وتثبيت الذاكرة وتحفيزها وتهيئة الضمائر، والوجدان نحو الوثوب، وترسيخ الحقائق المحلية للتاريخ الذي لا ينطفئ عندما تكتبه السينما"[1].

المبحث الثالث: الدراما التلفزيونية العربية.

المطلب الأول: ظهور الدراما التلفزيونية العربية وتطورها.

يرتبط ظهور وتطور الدراما التلفزيونية العربية أساسا بظهور التلفزيون والبث الفضائي في المنطقة العربية، ذلك أن الدراما التلفزيونية باعتبارها إنتاجا فنيا لم يكن ليظهر لولا انتشار التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيرية في القطر العربي.

لقد جاء التلفزيون في الوطن العربي نتيجة لتطور الدولة الحديثة وتوسع مؤسساتها واستجابة لحاجات المجتمع العربي الذي يريد أن يلحق بركب التقدم، ويتجاوز سنوات التخلف، فقد اعتبر التلفزيون شكلا هاما من أشكال تحديث المجتمع العربي، وهو اليوم يؤدي دورا هاما في توعية المجتمع، وتقريب المسافات والمشاركة الكبيرة في التعرف إلى العالم ومشاكله، وغدا التلفزيون وسيلة أساسية من وسائل نشر الحرية والديمقراطية والرأي الآخر والحوار الديمقراطي إضافة إلى التعريف بالمشكلات الاجتماعية وإيجاد حلول لها[2]

دخول البث الفضائي واستخدام الأقمار الصناعية في الوطن العربي بدأ أول الأمر في منطقة المغرب العربي، فقد استفادت كل من المغرب والجزائر من البث التلفزيونية الأوروبي، كما سمحت تونس لهيئة التلفزيون الإيطاليRAI بإقامة محطة تقوية في العاصمة تونس، ويعد تاريخ 8أفريل1985 منعطفا إعلاميا وتكنولوجيا اتصاليا كبيرا في التاريخ العربي إذ كان تاريخ إطلاق أول قمر صناعي عربيARABSAT A1 ثم تلاه في جويلية إطلاق القمر الصناعي الثانيARABSAT B1 ، وفي عام1990 أخذ اتحاد إذاعات الدول العربية في الاستفادة من القناة 23 كأول قناة يتم استئجارها على عربسات، وتسخر على مدار الساعة للخدمة التلفزيونية الإقليمية المتمثلة في نقل الأخبار والبرامج المتبادلة بين الهيئات التلفزيونية، وفي12ديسمبر1990 بدأت القناة المصرية بثها المنتظم، وكانت هذه الخطوات بمثابة نقطة البداية لانطلاقة الشبكة العربية الفضائية، وقد تزامن هذا مع خطوات سعودية تمثلت في استئجار القناة القمرية الثانية في الحزمةS وخصصت لبث برامج مركز تلفزيون الشرق الأوسطMBC إذ بدأت بث برامجه من لندن في18ديسمبر1991، وأدى انتشار القنوات الفضائية بشكل كبير في بداية التسعينات إلى إعادة تشكيل عميقة للساحة التلفزيونية العربية بتنويعها للعرض والمضمون البرامجي، كما أدى ظهور وتطور تقنيات الإعلام والاتصال الرقمية الجديدة والتنامي العالمي للعرض الفضائي، إلى إعادة تشكيل موازين القوى الإقليمية في ما يتعلق

[1] بشار إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص13.

[2] محمد العمر، مرجع سبق ذكره، ص127.

بالبث والإنتاج والتقاط البرامج والأفلام، ولم يعد المجال الفضائي مجرد سماء صافية بل أصبح مجالا واسعا للمنافسة التجارية، وكان هذا بداية لظهور فضائيات عربية نافست الحضور الأجنبي وأوجدت فضاء عربيا مؤثرا في اتجاهات الرأي العام العربي[1].

شهد البث الفضائي العربي في السنوات الأخيرة تزايدا ملحوظا في القنوات الفضائية، وخصوصا في مجال القطاع الخاص، وهذا يدل على وجود متغيرات كثيرة ومتداخلة ساهمت إلى حد كبير في هذا التحول والتطور، منها ما حدث ويحدث من حراك اجتماعي وسياسي في العديد من الأقطار العربية، الأمر الذي أدى بها إلى المسارعة في فتح قطاع السمعي البصري، وإعادة النظر في التشريعات الإعلامية من خلال تحيينها بما يتماشى مع هذه التحولات والتغيرات داخل الأنساق الاجتماعية، حيث تشير الإحصاءات الصادرة عن اتحاد إذاعات الدول العربية لعام2009 عن وجود ما يزيد عن696قناة، تابعة لحوالي398هيئة، منها26هيئة حكومية، و372هيئة خاصة، وتستخدم هذه الهيئات 17قمرا صناعيا بما فيها الأقمار العربية، وتجدر الإشارة إلى أنه في عام 2008 بلغ عدد الفضائيات العربية520قناة، منها 130عامة أو جامعة، و390قناة متخصصة ويفيد التقرير أن هذه القنوات موزعة على تخصصات متعددة تأتي في مقدمتها الموسيقى والمنوعات بمجموع115قناة وبنسبة بلغت23,4بالمئة، ثم تأتي بعدها قنوات الدراما والسينما والمسلسلات ب58قناة، وقد وصل عدد القنوات الفضائية العربية مع نهاية عام2013إلى أكثر من1150قناة كما قد يتضاعف في الأشهر القادمة، وفي مختلف المجالات نظرا إلى ما حدث ويحدث من ثورات شعبية داخل البلدان العربية، وهذا ما سوف يكون له انعكاس إيجابي في ظهور قنوات متعددة في جميع الأقطار العربية ابتداء من عام2015[2].

الملاحظ في تقارير الإحصاءات بأن القنوات المتخصصة في الأفلام والمسلسلات تأتي في المرتبة الثانية أو الثالثة وهذا مؤشر على تزايد استهلاك الدراما والتعرض لأشكالها المختلفة نظرا لأهمية المضامين الدرامية التي تبثها هاته القنوات وقوتها وتأثيرها واتساعها لتصل أكر قدر من الجماهير، ومن أهم أنواع الدراما التي تعرض في هاته القنوات الدراما التلفزيونية أو المسلسلات بالخصوص والتي لم تنشأ من فراغ بل كانت امتدادا طبيعيا للدراما المسرحية والإذاعية والسينمائية تأثرت بهاته الوسائل تأثرا واضحا.

وبرز المسلسل كأهم نوع درامي تلفزيوني في القنوات التلفزيونية العربية والذي بدأ الاهتمام به منذ البدايات الأولى للبث الفضائي العربي.

---

[1] أشرف محمد مازن المناصير، **اتجاهات طلبة الجامعات الأردنية نحو الدراما التلفزيونية في قناة أم بي سي دراسة ميدانية في الجامعة الأردنية وجامعة البترا الخاصة**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2011، ص ص 29 30.

[2] محمد الفاتح حمدي، **البث الفضائي العربي الواقع الراهن واستشراف المستقبل**، مجلة المستقبل العربي، العدد417، نوفمبر2013، ص ص 45 47.

استطاع المسلسل التلفزيوني اجتذاب المشهدين واستدراجهم نحو متابعة أحداثة ومناقشتها وترقب وتوقع ما سوف يحدث من تطورات ومن ثم التفاعل مع القصة نتيجة تصارع الشخصيات وتصاعد الأحداث وتداخل المواضيع في الحلقات المتتالية وصولا إلى الحلقة الختامية، ولذا اعتبرت المسلسلات من الأعمال الجماهيرية ذات الشعبية العالية بسبب أسلوب عرضها الشيق ومعالجتها لقضايا الحياة، حيث عمدت أغلب القنوات للتسابق نحو عرض المسلسلات التلفزيونية والتنافس فيما بينها بعرض الكثير من المسلسلات الجديدة والمتنوعة بأحداثها بغية استقطاب أكثر عدد من المشاهدين لهكذا نوع من الدراما[1].

لقد كان المسلسل التلفزيوني واحدا من البرامج التي شرعت محطات التلفزيون العربية ببثه، وكانت الدول العربية ذات الحركة الفنية النشيطة أسرع من غيرها في إنتاج المسلسلات التلفزيونية مثل مصر وسوريا ولبنان وعرفت هذه المسلسلات نجاحات موسمية أو دورية، ففي فترة ساد المسلسل المصري وفي فترة أخرى ساد المسلسل اللبناني ثم انتشر المسلسل الأردني عربيا عبر سلسلة من الأعمال التي تدور في أجواء البادية، وهكذا دواليك، وفي التسعينات برز بشكل خاص المسلسل السوري ونال نجاحا شعبيا كبيرا في أرجاء العالم العربي جعله المنافس الأكبر للمسلسل المصري الشعبي التقليدي، غير أن التسعينات حملت وضعا جديدا على صعيد شعبية المسلسلات العربية رافقه نقاش واسع على صفحات الدوريات العربية، ارتبط النقاش بالنجاحات المتواصلة والانتشار الكبير للمسلسلات الدرامية السورية بالذات، وتبين أن الأمر يتجاوز تبدلات الأذواق وشروط السوق ذلك لأن المسلسلات السورية فاجأت الجميع بالجديد سواء على مستوى تقنيات الأعمال المعروضة أم المواضيع، أم التمثيل على نحو خاص، الجديد على مستوى الإخراج التلفزيوني[2].

ومع تطر هذه الصناعة–صناعة المسلسلات التلفزيونية– ونمو تأثيرها على المشاهد العربي، أصبحت الثقافات الفرعية العربية تهتم بأعمال ذات خصوصية ثقافية تمثل جوانب من التاريخ والواقع العربي وتعبر عن غنى وتنوع هذا الواقع كالدراما الخليجية والمغاربية والأعمال التاريخية البدوية[3].

لم يقتصر هذا التطور في مجال الدراما التلفزيونية العربية على اقترابها من التاريخ المعاصر والسياسة، فلقد حدث تطور آخر مرادف، فمن المعلوم أن إنتاج المسلسلات التلفزيونية العربية في الماضي كان محكوما بقائمة ممنوعات تفصيلية، ومن هذه الممنوعات ظهور النساء غير محتشمات، أو مشاهد الرقض الشرقي، أو تصوير شاب وفتاة–حتى لو كانا زوجا وزوجة– داخل غرفة، وتصوير

[1] براق أنس المدرس، **إشكالية تلقي المسلسلات التلفزيونية المضمنة بالإعلانات**، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد56، 2010، ص293.

[2] عدنان مدانات، **مسارات الدراما التلفزيونية العربية**، ط1، دار مجدلاوي، عمان، 2002، ص ص46 47.

[3] نسرين أبو صالحة، **صورة الأشخاص ذوي الإعاقة في الدراما العربية دراسة حالة المسلسل التلفزيوني وراء الشمس**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2012، ص17.

المقابر والجنازات وغيرها من الممنوعات التي التزمت بها شركات الإنتاج التلفزيوني على مدى سنوات طويلة، والآن أصبح كل هذا مباحا فالتطور بدأ يسير في الاتجاهات كافة[1].

والواقع أن الدراما العربية قد حققت في السنوات القليلة الماضية نقلة يمكن وصفها بالنوعية، وخاصة على صعيد المضمون، حيث لم تعد المسلسلات التلفزيونية العربية مجرد حكايا مسلية وقصص غرام وانتقام يدبجها كتاب يتمتعون بخلو البال متوجهين إلى أناس من المفترض أن يكونوا خاليي البال أيضا، لقد صار المسلسل التلفزيوني قضية ومجموعة من الأفكار والمقولات وصار له شواغل اجتماعية وتربوية ونفسية وسياسية، فبعض المسلسلات التلفزيونية أخذت على عاتقها صياغة مقاربات فنية للتاريخ فنبشت شخصيات ورموزا وأحداثا نائمة في الكتب وأضاءت حقبا من الماضي البعيد والقريب ومع تباين مستويات أعمال كهذه ومع تفاوت مقارباتها فكريا وفنيا فإن معظمها نجح في إيقاظ الاهتمام بالتاريخ العربي ودفع المشاهد إلى التأمل في دروسه وإعادة النظر في سيرورته، واليوم يبدو جليا أن الدراما التلفزيونية قد فتحت آفاقا جديدة وولجت عوالم أكثر من فن، إذ طرقت قضايا سياسية واجتماعية أكثر عمقا وأهمية لتتسع بالتالي دائرة المتابعين، وتشمل شرائح أكبر من المجتمع، لقد صارت الدراما التلفزيونية مادة أساسية لحديث المثقفين في جلساتهم، وكذلك مادة يومية للكتابات الصحفية فضلا عن كونها من شواغل الناس على مختلف مستوياتهم وانتماءاتهم[2].

عندما كانت الدراما التلفزيونية العربية خطواتها الأولى منذ نحو نصف قرن قبل الآن، ساد شكلان أساسيان لتقديم هذه الدراما: الشكل الأول كان نوعا من العرض المسرحي المصور دفعة واحدة وكان يطلق عليه اسم السهرة التلفزيونية والشكل الثاني كان المسلسل التلفزيوني المتكون من ثلاث عشرة حلقة بطول ساعة تلفزيونية لكل منها، وكان عدد الحلقات محكوما بما يسمى بالدورة التلفزيونية البرامجية التي تستمر في العادة ثلاثة أشهر على أساس الاكتفاء بعرض واحد أسبوعيا للحلقة التلفزيونية من المسلسل الدرامي، ونظرا لطبيعة التقنيات التي كانت متوفرة في ذلك الحين، والتي كان وجودها محصورا داخل الأستوديو فقد كانت عملية تصوير السهرات والمسلسلات التلفزيونية تتم داخل الأستوديو باستخدام كاميرات يتراوح عددها مابين الثلاث والخمس، وكان التصوير داخل الأستوديو بالظروف التي كان يتم فيها يفرض شكلا محددا لعملية الإخراج محكوما بضرورة التصوير والتسجيل المباشر والمتواصل لكل مشهد على حدة بسبب عدم توفر إمكانية المونتاج اللاحق مما كان يحد من إمكانية الابتكار والإبداع من قبل المخرجين، ونتيجة لذلك لم تكن الحلول الفنية التي تحمل رؤية إخراجية مجددة مسألة مطروحة على بساط البحث، ومثلما ساهمت الشروط القديمة في فرض شكل واحد للإخراج التلفزيوني الدرامي، ساهمت كذلك من ناحية ثانية في

[1] عدنان مدانات، المرجع السابق، ص45.

[2] مجموعة من الباحثين، **الدراما التلفزيونية العربية في مطلع الألفية الثالثة، سلسلة بحوث ودراسات إذاعية53**، اتحاد إذاعات الدول العربية، تونس، 2004، ص ص 8 11.

فرض طرق للكتابة الدرامية أو بالأحرى للسرد الدرامي، أساسها الاعتماد على الحوار، ومع تطور التقنيات التلفزيونية وبخاصة بروز إمكانية التصوير والتسجيل الخارجيين، مع توفر إمكانية إجراء عمليات المونتاج بما يساعد على إضافة حلول بصرية جديدة، خرجت المسلسلات الدرامية التلفزيونية من طوق الثلاث عشرة حلقة فزادت من أعداد الحلقات وصولا إلى صيغة المسلسل الذي لا يكتفي بزيادة عدد الحلقات عن العدد المتعارف عليه في السابق، بل يضيف إلى ذلك إمكانية كتابة جزء ثان وثالث وربما أكثر[1].

لقد صارت الدراما التلفزيونية نوعا إبداعيا منتشرا وهي تشغل حيزا واسعا من اهتمام الشعوب العربية، وفي بلدان عديدة مثل مصر وسوريا صارت صناعة راسخة تدر مالا وتشغل الكثير من الأيدي العاملة، وبعد كل هذه السنوات تنامى حجم الكادر البشري من كتاب ومخرجين، ولعل هذه الأشياء تساهم في رسوخ الدراما في بنية الثقافة العربية، وربما بدأت في تشكيل تقاليد درامية ذات خصوصية عربية، وقد بدأنا نلحظ تنامي الحديث عن خصوصيات قطرية، بل إن البعض صار يقول مدرسة مصرية ومدرسة سورية وأخرى مغربية[2].

وقد حصلت في السنوات العشر الأخيرة تطورات واضحة في مجال إخراج المسلسلات التلفزيونية، تميزت بالاهتمام بالإبداع البصري من قبل المخرجين وبتحسين نوعية الصورة، بما تتضمنه الصورة من عناصر مختلفة من نوع الديكور والأزياء والإضاءة، هذا إضافة إلى زوايا التصوير غير المعهودة سابقا وأحجام اللقطات المتنوعة ونتيجة لذلك أثيرت إشكالية الإبداع في الإخراج التلفزيوني والتمرد على الطرق والأساليب القديمة في الإخراج، وكذلك في كتابة نصوص السيناريوهات التلفزيونية وصار الإخراج على طريقة الإخراج السينمائي يشكل واحدا من أهداف وطموحات المخرجين التلفزيونيين، الذين بدؤوا يهجرون الأستوديو بحثا عن التصوير الخارجي كما في الأماكن والمباني الواقعية، وبدلا من الكاميرات الثلاث المنصوبة داخل الأستوديو سادت الكاميرا الواحدة الخفيفة الوزن والسهلة الاستعمال القادرة على التكيف مع الظروف المختلفة، وبسبب استخدام الكاميرا الواحدة التي أفسحت المجال أمام المخرجين لتصوير الحدث لقطة بلقطة كما هو الأمر في السينما وليس مشهدا مشهدا كما كان متبعا في الشكل التلفزيوني التقليدي كما زادت الاستفادة من إمكانيات المونتاج لتحسين شكل المشهد التلفزيوني وتأثيره، ولكن مع كل هذه التطورات الإيجابية التي تحققت في مجال الدراما التلفزيونية المتسلسلة فإن ما تحقق لا يزال دون مستوى الطموح، ولا تزال المسلسلات التلفزيونية كلها تعاني من عيوب أساسية، وتبقى محكومة بشروط تمنع تطورها كما هو مأمول ومن ضمنها الشروط الإنتاجية[3].

---

[1] عدنان مدانات، المرجع السابق، ص26.

[2] الدراما التلفزيونية العربية في مطلع الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره، ص52.

[3] عدنان مدانات، المرجع السابق، ص ص 87 88.

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية من خلال الدراما التلفزيونية العربية.

يأخذ التلفزيون اليوم مساحة كبيرة من وقت المشاهد الذي يتابعه بانتظام لما يحمله من برامج متنوعة تختلف في أهدافها وتتشعب في موضوعاتها، وتعد البرامج الدرامية من أهم تلك البرامج لاسيما المسلسلات التي تأخذ وقتا ليس بالقليل من زمن بث الفضائيات رغم كثرتها، فالدراما التلفزيونية مادة طازجة تقدمها القنوات للمشاهد بكونها تحاكي همومه وتقترب من قضاياه الإنسانية المتنوعة، إذ يتابع المشاهد تلك الأعمال بانتظام وينتظرها في أوقات بثها اليومي والمستمر والذي يصل أحيانا إلى أكثر من مئة حلقة، ورغم معرفتنا أن ما يوفره البث الفضائي من ترغيب برامجي كثير تجعل المشاهد في مزاج متقلب لكنه رغم هذه المغريات يبقى مواظبا على متابعة تلك المسلسلات[1].

إن الدراما التلفزيونية هي من أهم أشكال الدراما المعاصرة وأبلغها أثرا في المتلقي، يتأتى ذلك من الدلالات البنيوية لمفهوم الدراما من جهة، ومزايا التلفزيون التأثيرية من جهة أخرى، فهي إحدى أشكال التعبير الفني عن المجتمع وتداعياته المتعلقة بحياة أعضائه أفرادا وجماعات وبصلاتهم المتشابكة متعددة الأبعاد عبر التعامل التلفزيوني وتفاعلاته تقنيا وحرفيا مع العديد من المواقف المرتبطة ببعضها والقائمة على عناصر الصراع والتوتر والتشويق، تتجسد من خلال المحاورات المؤدية من قبل شخصيات ورموز نابضة بالحياة، فالتلفزيون يمتلك من الأساليب واستراتيجيات التعبير الأخاذة والمعتمدة على التجسيد الصوري والحركي لأفعال المجتمع ذاتا وموضوعا، والتي لم تسبقه إليه الوسائل الاتصالية الجماهيرية الأخرى في امتلاكها والعمل بها، فضلا عن إمكانياته التأثيرية والفنية والتكميلية المبهرة، بحيث تمكن من الاحتواء شبه الكامل لأذهان المتلقين وهواجسهم ومن ثم فرض هيمنته عليهم[2]، ومن هنا وبطبيعة الحال فالدور الذي تلعبه الدراما التلفزيونية لم يعد دورا غير مرئي على أحد، خصوصا في احتواء أفكار المتلقي وإعادة صياغتها من خلال التأثير التنموي على نظامه المعرفي والسلوكي والتعبيري[3].

إن الإنجاز الأهم تلفزيونيا في الألفية الثالثة عربيا هو التأثير العميق والواسع للدراما التلفزيونية خاصة في شهر رمضان المبارك، ذروة المشاهدة السنوية عربيا، حيث يشهد الإنتاج الدرامي التلفزيوني تزايدا وتنافسا كبيرا، وهنا تبرز إشكالية القضايا التي يتم تناولها في هذا الكم الهائل من المسلسلات وهل لها علاقة بالواقع العربي؟ وما مدى تعبير هاته المضامين الدرامية عن حالة الإنسان العربي في امتداداتها الآنية والتاريخية والمستقبلية؟ ومن أهم هاته الامتدادات والتي لا زالت لصيقة بالوطن والإنسان العربي القضية الفلسطينية بتحولاتها وتطورها وأبعادها الإنسانية أساسا، فهل رافقت الدراما

---

[1] منير طه سلمان، **كيفيات تحقيق إطالة زمن الأحداث في بنية المسلسل التلفزيوني**، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد55، 2010، ص155.

[2] عدنان مدانات، المرجع السابق، ص ص87 88.

[3] مجيد حسن هيمن، المسلسلات **الأجنبية في الفضائيات الكردية ودورها في تنمية الوعي لدى الشباب في إقليم كوردستان المسلسلات الكورية نموذجا**، مجلة الباحث الإعلامي، العدد22، 2013، ص ص 60 61.

التلفزيونية العربية القضية الفلسطينية دراميا تناولا ومعالجة؟ وهل أولتها اهتماما وتركيزا على غرار المسرح والسينما؟.

لقد تجاوز عمر القضية الستين ويبلغ عدد المسلسلات العربية المنتجة في السنة بالمئات، ولكن البحث في أرشيف القنوات التلفزيونية العربية يكشف فقرا مدقعا بخصوص الأعمال الدرامية التي تناولت المأساة الفلسطينية، فهي معدودة وقليلة جدا، وأغلبها أعمال أردنية وسورية، أما المسلسلات المصرية فنادرا ما تطرقت إلى القضية بشكل مستقل، وتتم الإشارة إليها فقط كجزء من أحداث تاريخية لا يمكن عزلها عن مسار معين نظرا لارتباط القضية في محطات كثيرة بتاريخ مصر، وقد كانت الدراما الأردنية والسورية أكثر جرأة في تناول هذا الموضوع سينمائيا وتلفزيونيا، وبالعودة إلى تاريخ الدراما العربية وأيضا تاريخ النكبات الفلسطينية/العربية نلاحظ أن هناك تجاهلا للقضية الفلسطينية تلفزيونيا، وبقيت المسلسلات التي تناولتها مجرد تجارب مبعثرة، وحتى إذا رأت النور فلا تقبل عليها أكثر من فضائية أو اثنتين، رغم أن هذه الأعمال مرشحة لأن تحقق نسبة مشاهدة عالية، لما يمكنه المشاهد العربي في كل أقطار الدنيا من مشاعر خاصة للقضية الفلسطينية[1].

لعل عدد الفضائيات العربية الذي يشهد تزايدا ملحوظا عاما بعد عام كما أشرنا سابقا وفق تقارير رسمية، يؤكد سبب عزوف المنتجين عن إنتاج الدراما الخاصة بالقضية الفلسطينية، وهو أن ثمة رغبة سياسية بألا تقارب القضية دراميا، خصوصا إذا علمنا حجم وفرة الحصة الحكومية من الفضائيات العربية، أو حصتها بالتشغيل على الأقل، الأمر الذي يسقط مقولة أن لا ملاءة إعلانية من الممكن أن تغطي تكاليف شراء الفضائيات العربية لمسلسلات القضية الفلسطينية، لا سيما أنه يفترض بالقطاعات الحكومية أن تضع حسابات الربح والخسارة جانبا لصالح رسائلها الفكرية والوطنية، رغم أن المشاهد العربي الذي يتلقى كما إخباريا كبيرا عن فلسطين، وبالتالي فلديه قابلية بمشاهدة دراما تشرح له ما يستعصي عليه فهمه في لعبة السياسيين[2].

في ظل هذا الانسحاب غير المبرر لأغلب الفضائيات العربية عن إنتاج وبث المسلسلات المتعلقة بالقضية الفلسطينية برزت دراما تلفزيونية أخرى لملأ هذا الفراغ ومن ضمنها الدراما التلفزيونية التركية والتي تشهد في السنوات الأخيرة نموا وتطورا في الساحة العربية من حيث المتابعة والمشاهدة، وقدمت الدراما التركية مسلسل *(صرخة حجر)*2009 والذي تمت دبلجته لبعض اللهجات العربية ومن بينها الفلسطينية، وأحدث المسلسل تراشقا دبلوماسيا بين أنقرة وتل أبيب وصل إلى حد إهانة السفير التركي لدى إسرائيل لما يحويه العمل من فضح لممارسات الاحتلال الإسرائيلي ضد الفلسطينيين، وهنا تطرح مسألة تسويق المسلسلات العربية التي تناولت القضية الفلسطينية ولماذا لم تصل إلى المشاهد العربي؟ فلا مشكلة تتعلق بالمضمون كمادة درامية، ولا مشكلة تتعلق بحسابات الربح

[1] حذام خريف، **مسلسلات رمضان تصحو أخيرا على فلسطين**، صحيفة دنيا العرب، العدد ، 2009.6.12، ص9.

[2] ماهر منصور، **القضية الفلسطينية في الدراما خارج الحسابات**، http://www.bostah.com تاريخ الزيارة: 2016-02-16

والخسارة أو حتى العرض، لكن الفضائيات العربية تدير ظهرها دائما لهذا النوع من الدراما، الأمر الذي يترك إشارة استفهام كبيرة.

إن تواضع توزيع الأعمال الدرامية التي تضع يدها على الجرح الفلسطيني والعربي، يعود بالأساس إلى إستراتيجية الفضائيات العربية، إذ تتحكم هذه الإستراتيجية في طبيعة الأعمال الدرامية ومضامينها والقضية الفلسطينية من المواضيع الحساسة التي تتفادى كثير من الفضائيات العربية الغوص فيها، فلم تأخذ مسلسلات الموضوع الفلسطيني ومساره، ماضيا وراهنا، حقها في فرص التسويق والترويج اللازمين، وقوبلت أحيانا بعدم الاهتمام، نظرا لخوف بعض الفضائيات من عرضها ربما لأنها مقلقة وغير محبذة، الأمر الذي فرض نوعا من الحصار على مثل هذه الأعمال، وقد لقن مسلسل *(الاجتياح)* لمخرجه التونسي شوقي الماجري سنة2007 الفضائيات العربية درسا عظيما جعلها تراجع إقبالها الضعيف على مثل هذه المسلسلات، فقد رفضت المحطات التلفزيونية العربية عرض هذا المسلسل، ولم يجد سوى الفضائية اللبنانيةLBC التي غامرت بعرضه، ثم تحولت هذه المغامرة إلى سبق إعلامي، بعد أن نال المسلسل جائزة الإيمي العالمية فسطع نجم المسلسل وأصبح المشاهد العربي لا يفتح فضائية إلا وشاهد فيها *(الاجتياح)*[1].

إن أزمة الوطن العربي تبدو أحيانا أزمة وجود تهدده قوى البطش والطغيان، التي تريد أن تحاصره وتقضي على إرادة الحياة فيه، وعلى رأس هذه القوى الكيان الصهيوني الذي ما فتئ يستهدف وبأساليب وجود الأمة من خلال استهداف هويتها وثقافتها وعناصر وجودها الروحية والفكرية[2]، والمستهدف الأساس هو القضية الفلسطينية التي تمثل جوهر الصراع العربي الإسرائيلي، ومن هنا تبرز الحاجة الماسة إلى أعمال درامية توثق للأجيال القادمة وتعرف للمواطن العربي بمجريات الحياة المعيشية التي يحياها الفلسطينيون، تحت وطأة الاحتلال، وليس هناك أفضل من الإعلام والتلفزيون بالتحديد لتأريخ ذلك، فالدراما أصبحت أفضل وأسهل الوسائل انتشارا في العصر الحديث لإيصال المعلومة والتأثير ورغم أن الفيلم أو المسلسل التلفزيوني لن يحرر فلسطين لكنهما اليوم أشد تأثيرا وفتكا من الآلة العسكرية وهما السلاح الأمضى في هذه المعركة[3].

نستطيع القول أن الدراما التلفزيونية شكلت لوحدها تقريبا الحامل الأول والأخير لهم القضية في إنتاجاتها الدرامية التلفزيونية حيث قدمت أكثر من عمل ولا تزال تقدم وهو ما سنتطرق إليه بإفاضة في الفصل القادم، لكن هذا لا يعني أنه لا توجد أعمال درامية عربية تلفزيونية أخرى ناقشت وعالجت الموضوع الفلسطيني تلفزيونيا عبر مسلسلاتها من بينها المسلسلات المصرية مثل *(فارس بلا جواد)* سنة2002 و*(متخافوش)* سنة2009 و*(فرقة ناجي عطا الله)* سنة2012 و*(عابد كرمان)* سنة2011 رغم تباينها في المستوى الفني والمضموني، ويبقى للدراما السورية نصيب الأسد في طرح القضية

[1] حذام خريف، مرجع سبق ذكره، ص9.

[2] محمد الغزي، **الدراما الرمضانية التلفزيونية الجنوح إلى الواقعية الاجتماعية الناقدة**، مجلة الإذاعات العربية، العدد3، 2012، ص78.

[3] حذام خريف، مرجع سبق ذكره، ص9.

الفلسطينية بشكل جريء وباستفاضة كبيرة دون الآخرين، رغم أن القضية في الأصل هي قضيتنا جميعا كعرب، ومن المفروض أن ننبري جميعا للذوذ عنها وبكافة الطرق الممكنة، والملاحظ الأعمال التي كانت القضية محورا لها لابد أن تحمل بصمة سورية سواء من الناحية الإخراجية أو من التأليف أو حتى الإنتاج ومن حيث حضور الممثلين كذلك، ولعل هناك من عزا الأمر إلى أن العديد من صناع الدراما السورية ذوو أصول فلسطينية وربما ظل هذا الهاجس قائما لديهم من باب الوفاء والعرفان أو حتى التوجه السائد أو للخط القومي الذي تدافع عنه الدولة السورية بشراسة، ولا أحد يمكن أن ينكر المجهودات المبذولة من لدن صناع هذه الدراما حتى وهي تمر بأحلك الظروف بعد ما كان يسمى بموسم الحصار المفروض على الإنتاجات السورية من لدن المحطات العربية ولكنها تحدت كل الظروف ووقفت في وجه الجميع وأنتجت أعمالا هي بالأصل غير مرحب بها[1]، مثل مسلسل *(الشتات)* سنة2003 والذي أثار عرضه في تلفزيون المنار قلقا كبيرا لدى واشنطن بحجة أنه معاد للسامية بينما اعتبرته إسرائيل حملة ضد الإسرائيليين في كل مكان، وقد أعلنت الخارجية الأمريكية احتجاجا رسميا على المسلسل ودعت الحكومة اللبنانية إلى وقف بثه كما دعت سوريا إلى عدم عرضه، يقع المسلسل في ست وعشرين حلقة ويتناول الحركة الصهيونية وأبعادها السياسية والعقائدية عارضا لحياة أشخاص أسهموا في ترجمة أهدافها، وهذا المسلسل الذي أنتجه التلفزيون السوري أحجمت فضائيات كثيرة عن عرضه تجنبا للمشاكل فيما يبدو، بينما وعد التلفزيون السوري بعرضه رغم ما تردد عن ضغوط أمريكية مورست لمنعه[2].

سيبقى سؤال النكبة الفلسطينية دراميا قائما ما دامت عقدة النكبة لم تحل فلسطينيا وعربيا، وحكاية النكبة تستحق أن تتحول إلى أعمال درامية لكي يشاهدها الإنسان الفلسطيني والعربي، ولعل من أهم الوسائل المساعدة على ذلك هو توظيف المنجز السردي العربي والفلسطيني والذي يعد بالمئات والمتمثل في الروايات والقصص التي كتبت عن فلسطين وعن قضيتها في إنجاز سيناريوهات لمسلسلات تلفزيونية ومن ثم إنتاجها وبثها بشكل واسع لكي تصل لكل الأقطار العربية ولما لا ترجمتها وإيصالها للمشاهد الغربي، فعصر الصورة يتطلب ذلك، بالإضافة إلى أن الدراما التلفزيونية هي أجدر وسيلة للوصول إلى أكبر قد ممكن من الجماهير.

[1] عادل العوفي، **القضية الفلسطينية في الدراما السورية**، القدس العربي، العدد6965، 3نوفمبر2011.

[2] برنامج منبر الجزيرة، **حلقة اهتمام واشنطن بالدراما التلفزيونية**، قناة الجزيرة، يوم2003.11.10.

ملخص:

شكلت القضية الفلسطينية جزءا لا يتجزأ من الدراما العربية، والحديث عنها في الإنتاجات الدرامية العربية حديث طويل وعريض، ويحتاج لمساحة أكبر من البحث الفعلي والجاد خصوصا في المسرح والسينما كما رأينا لكثرة المسرحيات والأفلام التي تناولت القضية وخاصة المنجز المسرحي والسينمائي لكل من مصر وسوريا، مع الأخذ بعين الاعتبار تجارب الدول العربية الأخرى بنسبة أقل.

قاد المسرح المصري والسوري الريادة عربيا في الظهور والتطور من جهة، وفي إنتاج أعمال تعالج الموضوع الفلسطيني من جهة أخرى بشكل جريء وصريح ومباشر أحيانا وبشكل متوارب وضيق أحيانا أخرى، وبرزت أسماء كثيرة لمسرحيين مصريين وسوريين منحوا الكثير من أعمالهم لهذه القضية، وبخاصة السوري سعد الله ونوس رائد المسرح السياسي العربي الذي أولى هذا الموضوع اهتماما كبيرا في إبداعاته التي تنوعت وتعددت مضمونا وشكلا بحيث رافقت تطورات القضية.

وشكلت السينما المصرية والسورية أيضا الحاضن الأول والراعي الفعلي للقضية الفلسطينية في الوطن العربي وقدمت كليهما أفلاما كثيرة عن قضية فلسطين ترسخ بعضها في الذاكرة السينما العربية مثل الفيلم المصري *(ناجي العلي)* ومقارنة بالسينما السورية فإن السينما المصرية لم تكن في مستوى الرهانات والتحديات المطروحة في عقودها بشأن معالجة القضية الفلسطينية باعتبار علاقتها التاريخية بفلسطين وريادتها للسينما في الوطن العربي، حيث لم ترقى أكثر أعمالها للمستوى الفني والمضموني المطلوب، في حين قدمت السينما السورية العديد من الأفلام الجيدة والجريئة والتي اعتبرت بصمة وعلامة فارقة في هذا المجال.

وبالوصول إلى الدراما التلفزيونية كآخر فن ظهر في مسار الدراما العربية وعلاقته بالموضوع الفلسطيني فإننا نخرج بنتيجة أولية وهي تفرد الدراما التلفزيونية السورية لوحدها تقريبا في تقديم المسلسلات المتعلقة بتناول ومعالجة قضية فلسطين بأبعادها المختلفة، حيث أنها سخرت الكثير من مسلسلاتها لخدمة القضية بشكل يناقشها بعمق ويحلل أسبابها ونتائجها في حين لم تقدم الدراما التلفزيونية المصرية ولا الدراما التلفزيونية للدول العربية الأخرى الكثير من الأعمال في هذا السياق عدا الأردن.

تمهيد:

لا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن الدراما التلفزيونية العربية، دون الوقوف وبشكل طويل وعميق عند التجربة السورية في هذا المجال بوصفها تجربة كبيرة في مسارها وفي مستواها داخل الوطن العربي، إذ أنها تمثل تلك التجربة الرائدة التي ما فتئت تتطور عاما بعد عام من خلال إنتاجاتها التي غزت القنوات الفضائية العربية، ورسمت لنفسها موقعا خاصا في ذاكرة المشاهد العربي، بحيث تمكنت هذه الدراما كما هو ملاحظ ومشاهد من أن تصنع لنفسها مكانا مميزا بفضل جهود مبدعيها من مخرجين وفنيين وممثلين، فقدمت مئات الأعمال الدرامية التلفزيونية والتي سعت لأن تناقش مختلف المواضيع الاجتماعية والدينية والتاريخية والثقافية والسياسية ومن أهم المواضيع التي تناولتها القضية الفلسطينية التي شغلت ولا تزال تشغل مبدعي الدراما السورية، وتأخذ حيزا لا بأس به في هذه الدراما، وهو ما دفعنا لاتخاذها كنموذج في هذا المجال باعتبارها أكثر دراما تلفزيونية عربية تناولت القضية وأولتها اهتماما فعليا وجديا، أفرز العديد من المسلسلات من أهمها مسلسل *التغريبة الفلسطينية* الذي هو محور دراستنا التطبيقية، ولقد خصصنا هذا الفصل لدراسة الدراما التلفزيونية التاريخية بوصفها تجربة متميزة كما هو معروف بإمكانها أن تكون أنموذجا يحتذى به، وكذلك لدراسة المقاربة الدرامية التلفزيونية التي قدمتها الدراما السورية لقضية فلسطين من خلال مسلسلاتها، واعتمدنا في ذلك المباحث والمطالب الآتية:

المبحث الأول: الدراما التلفزيونية التاريخية.

المطلب الأول: بدايات الدراما التلفزيونية وتطورها.

المطلب الثاني: الدراما التاريخية في الدراما التلفزيونية.

المبحث الثاني: القضية الفلسطينية من خلال الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوري.

المطلب الأول: الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوري.

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية في المسلسلات السورية.

المبحث الأول: الدراما التلفزيونية التاريخية.

المطلب الأول: بدايات الدراما التلفزيونية وتطورها.

تكتسب الدراما التلفزيونية مكانة خاصة بالنسبة إلى باقي المواد التي يقدمها التلفزيون، ذلك أن القيمة الإعلامية للأعمال الدرامية تكمن في قدرتها على حمل الأفكار التي تعكس عدة مفاهيم وقدرتها على التأثير في الجمهور تأثيرا غير مباشر، وهذا الأسلوب يعتبر من أنجح أساليب التأثير، ذلك أن الموعظة أو التوجيه المباشر قد يأتي بردود فعل عكسية، فإذا أريد ترسيخ قيمة معينة أو معنى أو مفهوم فإن ذلك يتم بنجاح من خلال تمثيلية أو مسلسل تنتصر فيه هذه القيمة التي تشتمل عليها التمثيلية أو المسلسل، كما أنه يمكن تزويد الجماهير بالمعلومات العامة والإسهام في رفع مستواها الثقافي والعلمي والخلقي من خلال التمثيليات والمسلسلات[1].

فالدراما التلفزيونية بمركباتها المختلفة والمتعددة، وبتقنياتها وآليات تنفيذها، تبلغ من التعقيد حدا يجعلنا نقف أمامها طويلا، كيما نحاول تحليلها وسبر أغوارها، والوقوف على أساسياتها، وقواعدها البنائية والجمالية، محاولين الاستفادة من كل التجارب السابق، سواء في المسرح أو السينما وغيرها من الفنون، التي نستعين بها في صناعة وفهم الدراما التلفزيونية والتي هي فن مركب من فنون عديدة، أو هي على الأصح منتج جديد مختلف، تدخل كثرة من جماليات الفنون الأخرى في مكوناته، دون أن تفرض لها سيادة أو وجودا مميزا، بل لابد أن نطوعها لمصلحتنا وأن نضعها دائما في حجمها الصحيح[2].

وبالعودة إلى الدراما التلفزيونية السورية بعد هذا المدخل العام نستطيع طرح التساؤلات التالية: كيف بدأت الدراما التلفزيونية في سوريا؟ وما هي الآليات المعتمدة في هذا المجال؟ وكيف استطاعت الدراما التلفزيونية السورية أن تفيد من تجارها في المسرح والسينما في تغذية هذا الفن الجديد؟ والذي ستكون فيما بعد من رواده وصانعيه في الوطن العربي حتى يومنا هذا.

إن العودة إلى بداية التلفزة في سوريا والمعطيات الاجتماعية والثقافية الجديدة التي طرحها ظهور التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيرية هي التي ستقودنا ولا شك إلى الوقوف على مؤشرات بداية الدراما التلفزيونية فيها.

في اللحظة التي بدأ فيها البث كان التلفزيون يعبر عن حالة استثنائية تنظر نحو المستقبل، وإذا كان القرار السياسي حكم ظهور الحالة المرئية في سوريا، فإنه سرعان ما أوجد حالة ثقافية ميزت العاملين فيه فأدركوا منذ البداية أنهم يدخلون مجالا مليئا بالممكنات، فالتلفزة ارتبطت كوسيلة إعلام بالدعاية السياسية لكنها أوجدت تكوينا فرض نفسه بديلا للكثير من الشؤون الاجتماعية، وبعد أعوام قليلة من انطلاقة التلفزيون غدت البرامج المقدمة مثار اهتما الناس وأصبحت درجة استقطابه للمجتمع في دمشق على الأقل عالية، واستبدلت عبره بعض المظاهر الاجتماعية مثل السهرات

[1] الدراما التلفزيونية العربية في مطلع الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره، ص5.

[2] عز الدين عطية المصري، مرجع سبق ذكره، ص96.

العائلية الطويلة أو اللقاءات اليومية في المقاهي أو حتى الذهاب للسينما والمسرح، وغدا التلفزيون مادة لاجتماع الناس أو لتمضية سهراتهم وارتبط بشكل أو بآخر بالحياة اليومية لمعظم الفئات، ومن جهة أخرى كان التلفزيون أداة عامة لا تخص جنسا معينا ويستطيع الذكور والإناث الاستمتاع بها، وهذا الأمر لم يكن متاحا بشكل قوي في الفعاليات الاجتماعية سابقا فالمقاهي والحكواتي وحتى دور السينما، خصصت في أغلب الأحيان للذكور وترك الإناث لفعاليات أخرى داخل المنازل أو خارجها، بينما اختصت المؤسسات التربوية من مدارس وجامعات بفئة معينة من الإناث، وجاء التلفزيون ليغير هذا التركيب، فكان باستطاعته تقديم حياة جديدة لكافة عناصر الأسرة وخصوصا في بداية البث والتي تميزت بنقل لبعض الحفلات، أو بإقامة سهرات تستضيف فنانين في مختلف المجالات أو حتى باستعراض بعض الأنشطة الاجتماعية[1].

إن هذا التحول الاجتماعي والثقافي الذي رافق ظهور التلفزيون وتغلغله كوسيلة اتصال حميمة في المجتمع هو الذي طبع التلفزيون بصفة الحكي والتي ستنتج فيما بعد الدراما التلفزيونية باعتبارها سردا.

انطلق البث التلفزيوني السوري في 1963.07.23 وحتى نهاية الستينات شكل مرحلة تجريبية، امتازت بالتنوع ولم يظهر فيه المسلسل الدرامي بوضوح نتيجة عدم توفر التقنيات اللازمة له، ولكن في المقابل كان التلفزيون يقدم في كثير من الأحيان ساعات درامية منقولة من الأدب العالمي، وبث أيضا سهرات كتبها المرحوم حكمت محسن تصور أشكال الحياة التقليدية في دمشق، وعندما ظهر(مقالب غوار) قدم عملا متكاملا إلى حد ما ويحوي بعض الملامح الدرامية، فالعمل الدرامي التلفزيوني لم تتضح معالمه حتى نهاية الستينات بينما خاض المخرجون والكتاب تجارب متنوعة، فبدؤوا بالاستعراضات وانتقلوا للسهرات الطويلة ثم حاولوا تقديم تمثيليات قصيرة، وفي النهاية ظهرت بعض الأعمال المتكاملة مع بداية التسعينات مثل *(مذكرات حرامي)* التي أخرجها علاء الدين كوكش[2].

لقد برزت الدراما السورية بشكل خاص في التسعينات ونالت نجاحا شعبيا كبيرا في أرجاء العالم العربي وأصبحت المنافس الأكبر للدراما المصرية، من خلال المحاولات الجادة لمبدعي[3] هذه الدراما في الرقي والتطور بها نحو الأفضل، ففي البدايات لم يكن المسلسل التلفزيوني الإطار الذي تحوله البرامج، حيث كانت الأعمال تستند إلى الدورات البرامجية مما استدعى بث الحلقات بشكل أسبوعي، وبهذا الترتيب كانت الدراما تقف بشكل متساوي مع البرامج العلمية والسياسية والمنوعات رغم أنها كانت تستقطب أوسع الشرائح الاجتماعية وتصبح مدار حديث للناس، ومن الأمور التي يمكن ذكرها هنا هو قدرة الأعمال الدرامية في فرض نفسها داخل المحيط الاجتماعي، فعندما بث مسلسل *(الجرح*

[1] مازن بلال، نجيب نصير، مرجع سبق ذكره، ص ص 29 30.

[2] المرجع السابق، ص ص 30 32.

[3] خلال السبعينات عاد بعض المخرجين الذين درسوا في الاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية إلى سوريا، وبعضهم كان خريج إخراج سينمائي مثل هيثم حقي وحاولوا تجسيد ما دراستهم بتنفيذ بعض السهرات التلفزيونية، قبل أن يخوضوا تجربة الإنتاج الدرامي الطويل في الثمانينات.

القديم) سنة سادت لهجة أهل حوران بين الناس، كما أصبحت مصطلحات أبو عنتر أو فطوم حيص بيص في مسلسل *(صح النوم)* سنة تستخدم بكثرة ولو على سبيل التندر، فقوة حضور التلفزة في دمشق على الأقل برزت بوضوح في الأعمال الدرامية رغم قلتها، حيث كانت المعبر الأساسي عن طبيعة الفن المرئي مما أتاح لها لاحقا أن تتطور بشكل مستقل وبوتيرة أعلى، وما يهمنا هنا هو أن تجربة السبعينات امتازت بسمتين، الأولى: هي طبيعة المتغيرات التقنية التي طرأت خلال عشر سنوات فقط حيث تم إدخال عمليات المونتاج ثم بدأ البث الملون إضافة لقدوم عدد من التقنيين (مخرجين وفنيين) الذين درسوا بشكل أكاديمي الفنون المرئية، لذلك فإن السبعينات شهدت بداية التحولات نحو حرفية واضحة المعالم في مجال الإنتاج الدرامي، ورغم أن عدد الأعمال بقي محدودا لكنه شكل نقطة انطلاقة جديدة تشبه إلى حد بعيد تأسيس التلفزة، وساعد نمو خبرة المخرجين الأوائل مثل علاء الدين كوكش وغسان الجبري على الغوص في تجارب أكثر تعقيدا، فتنوعت المواضيع وظهرت بعض الأعمال التاريخية مثل *(دولاب)* و*(انتقام الزباء)* لغسان جبري و*(أسعد الوراق)*لعلاء الدين كوكش و*(ملكوت البسطاء)*لسليم صبري، ثانيا: طريقة النظر إلى الزمن التاريخي أو إلى الأشكال التراثية لم تتمتع ببعد نظري في الأعمال التي قدمت خلال السبعينات، فلم يكن الماضي مجالا لتأسيس حالة معرفية مطلقة تملك موقع في الحاضر، فكتاب السيناريو على وجه الخصوص تطرقوا لزمن محدد ومن زاوية حديثة واضح المعالم[1].

لقد حققت الدراما في سوريا تطورا تدريجيا من حيث مضامينها وشكلها، ففي الستينات انطلقت الدراما من الحارة الدمشقية الشعبية وعالجت موضوع هذه البيئة، ولكن السذاجة والمباشرة والوعظية كانت السمات السائدة، حيث الفرز الحاد بين الخير والشر، واللذين يتصارعان عبر رموز واضحة وتكون النهاية محسومة سلفا، ومع ذلك فقد عنيت الأعمال المبكرة بالعلاقات الاجتماعية والتقاليد القائمة في محاولة لإنتاج مقاربة فنية لهذه البيئة، وبالطبع فقد كانت مقاربة محكومة بالأدوات الفنية المتواضعة، والطريقة البسيطة للمعالجة، وفي السبعينات خرجت الدراما من دائرة الحارة الضيقة إلى باقي أرجاء البلاد من أرياف وبيئات بدوية، وهنا أيضا كان الشرط الفني متواضعا ومحكوما بتوجيهات تنويرية وتثقيفية، إذ تتركز الموضوعات على نقد القيم الاجتماعية والأخلاقية السلبية ومعالجة الفروقات الطبقية، وقد واكبت أعمال هذه المرحلة التطور الاجتماعي الذي شهدته سوريا، وما رافق ذلك من صراع حاد بين القوى الاجتماعية المتباينة، هذه المهمات التي رأتها الدراما حينذاك أملت شكلها الفني إذ ساد الحوار المباشر دون عناية تذكر بالمشهد البصري[2].

المشهد العام للدراما في السبعينات لا يظهر انعكاس أزمة الثقافة الاجتماعية، حيث بقي الطابع المتقدم يميز العناصر التي تستند إليها الأعمال التلفزيونية، وحتى داخل المسلسلات المعاصرة بقي الصراع يدير حركة الدراما باتجاه المستقبل، ففي عمل مثل *(حارة القصر)* يظهر انحياز الكاتب

[1] المرجع السابق، ص36.

[2] الدراما التلفزيونية العربية في مطلع الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره، ص ص 30 31.

والمخرج للتكوينات الحديثة، ولتفكير الأجيال الشابة تاركا انطباعا عند الأرضية الأساسية لبناء أي عمل درامي لكن توظيفها كان مختلفا عما نراه اليوم، فمعظم المخرجين أظهروا صراعها من أجل البقاء في وجه عمليات التحديث، وفي النهاية فإن الحياة القديمة لم تكن تحمل طابعا جماليا كما ظهر في أعمال لاحقة مثل *(أيام شامية)* الذي عرض في بداية التسعينات[1].

وفي منتصف الثمانينات شهدت الدراما السورية نقلة نوعية واضحة، فقد زادت المحطات والقنوات التلفزيونية وتعددت قطاعات الإنتاج وأساليبه بدخول الشركات الخاصة وتفعيلها، فاشتعلت المنافسة مغيرة في ذائقة المتلقي وجعلها أكثر تطلبا وتدقيقا، وهكذا لم يعد الشكل البسيط والمباشر يفي بالغرض، ومن هنا تم حسم التوجه إلى إغناء المشهد البصري والعناية الكبيرة بالكاميرا والموسيقى والأزياء والديكورات وغيرها من المؤشرات والمقومات الفنية، كما تم التخلي عن الأستوديو الداخلي كخيار وحيد للتصوير فدخلت الطبيعة ومناظرها المتنوعة كعنصر أساسي في الإنتاج الدرامي وتنوعت الموضوعات وصارت المضامين أكثر غنى وعمقا وفي هذه المرحلة ترسخت الدراما التاريخية بشقيها الواقعي والفنتازي[2].

يمكن اعتبار الثمانينات النقطة المفصلية في انتقال الدراما نحو جغرافية ثقافية جديدة، ولم تكن هذه العملية مجرد حركة إجرائية فرضها تراكم الخبرات فقط، فإذا كنا لا نستطيع إنكار التضخم في الكوادر الفنية العاملة في الحقل الدرامي، لكننا في نفس الوقت نحتاج للنظر داخل أبعاد جديدة أتاحت خلق ظروف لاستقرار الإنتاج الفني، وأعادت في النهاية صياغة معظم النماذج والتوجهات الفكرية كما حكمت البناء الفكري للموضوع الدرامي[3].

لقد أدت فترة التسعينات إلى أوضاع جديدة، وبرزت مؤثرات جديدة وجوهرية نتيجة التطويرات السريعة في حقل الاتصالات، أهمها أن السيطرة على البث التلفزيوني لم تعد حكرا على محطات البث التلفزيونية الرسمية، بسبب منافسة القطاع الخاص نتيجة انتشار المحطات الخاصة، واعتمادها على البث الفضائي عبر الأقمار الصناعية، وهو تطور متسارع لم تستطع الأنظمة الرسمية أن توقفه أو أن تتحكم فيه، ونتيجة لهذا التطور سمح لمنتجي الدراما التلفزيونية العربية بحرية أكبر في تناول الموضوعات، وفي طرح المضامين المختلفة، وبخاصة أنه كان ثمة حاجة للتجديد وكسر طوق الموضوعات التقليدية المكررة ورتابتها، هذا بالإضافة إلى المنافسة بين الشركات الإنتاجية المختلفة[4].

وهذا شكلت التسعينات المرحلة الأهم نحو الانطلاقة العربية للدراما التلفزيونية السورية، حيث ظلت جهود كتاب السيناريو والمخرجين الرواد الرافدين للدراما السورية بعيدة عن المنافسة عربيا حتى نهايات القرن العشرين، بالرغم من أن الرأي العام النقدي كان يعترف بمدى مشاهدتها وبأنها تميزت غالبا عن شقيقتها المصرية بأنها امتلكت صوت وطعم ورائحة الواقع في حين أن الدراما المصرية ذات

[1] مازن بلال، نجيب نصير، مرجع سبق ذكره، ص37.

[2] الدراما التلفزيونية العربية في مطلع الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره، ص31.

[3] مازن بلال، نجيب نصير، مرجع سبق ذكره، ص42.

[4] عدنان مدانات، المرجع السابق، ص40.

العراقة في صناعة السينما والتلفزيون كانت تبدو مصنوعة وتركز على موضوعات حياة الطبقة الراقية أو تقارب الموضوعات الاجتماعية الريفية بطريقة تقليدية، لكن النقطة التميز الأهم التي ساعدت الدراما التلفزيونية السورية على الانتشار والاعتراف بها عربيا في السنوات الأخيرة من القرن الماضي كانت بكل تأكيد هو تميزها في بكل تأكيد في صناعة الدراما التلفزيونية التاريخية وهو ما سنتعرض له في المطلب التالي.

المطلب الثاني: الدراما التاريخية في الدراما التلفزيونية.

في العقود السابقة، ومنذ بداية إنتاج الأعمال الدرامية والمسلسلات التلفزيونية العربية، حتى الثمانينات، كانت تصنيفات المسلسلات العربية واضحة ومحددة ومحدودة، فهي إما مسلسلات دينية، أو اجتماعية عاطفية، أو ريفية بدوية، هذا من حيث المواضيع وليس الأشكال(بوليسي، كوميدي،...إلخ)، وفي هذه الأنواع كلها كانت السياسة غائبة، وكانت هذه الأنواع/المواضيع السائدة منسجمة في الوقت نفسه مع شروط أنظمة الرقابة ومتطلباتها في الوطن العربي التي تشرف على تطبيقها محطات البث التلفزيوني الأرضية الخاضعة بالكامل للسيطرة والهيمنة الحكومية[1].

إلا أن الوضع تغير في التسعينات حيث تضافرت مجموعة عناصر لتكريس أنواع جديدة ومن أهمها الدراما التاريخية التي استفادت من الانتشار الواسع للدراما التاريخية السورية داخل الفضائيات العربية وتجذر الهوية التراثية في تفاصيل الصراع الدرامي وطريقة رسم الشخصيات، ويبدو الانتقال إلى العقد الأخير من القرن الماضي مركبا لأبعد الحدود حيث لم يعد الظرف المحلي أو طبيعة التفكير الاجتماعي وحدها الموضوع الدرامي بل كان انتشار الفضائيات عاملا رئيسيا في تطويع هوية الدراما التاريخية، وموضوع تطور البث الذي يبدو تقنيا يشكل أيضا مساحة ثقافية تعبر عن مرحلة جديدة، فالعمل الدرامي بات يبحث عن موضوع عام وشامل يهرب من التفاصيل والخصوصيات، ليستطيع التأقلم مع أي بيئة يصل إليها البث الفضائي فهو مطالب بعملية إرضاء لأذواق متنوعة، وعليه التوافق مع شروط رقابية جديدة ومقاييس ثقافية تتباين وفق توجهات المحطات المنتشرة في العالم العربي، وإذا كانت ثقافة الاتصالات وسمت العصر الحالي وجعلت الأرض قرية كونية، وبالتالي أداة لتطويع المشاهد كي يتأقلم مع أي ثقافة يتعامل معها أو يشاهدها، فإن معظم المحطات الفضائية العربية تملك مهمة متناقضة تماما، لأنها تسعى عبر نظامها الرقابي لتطويع الأعمال القادمة إليها بشكل يتوافق مع ثقافتها الخاصة، ونستطيع رصد هذا الأمر في صيغة العمل التاريخي الذي بدأ يقدم زمنا مجهولا سعيا منه لخلق فضاء خاص، لا يملك أي ترابط مع التاريخ الحقيقي للمشاهد لكنه يسعى للترميز أو التلميح عن واقع معين[2]، مثل الفانتازيا التاريخية التي قدمتها الدراما السورية في أعمال عدة مثل*(الجوارح)* و*(الكواسر)* و*(البواسل)*، والملاحظ أن هذا الواقع أعطى فرصة إنتاجية واسعة.

[1] المرجع السابق، ص40.

[2] مازن بلال، نجيب نصير، مرجع سبق ذكره، ص55.

انتشرت ظاهرة المسلسل التاريخي/السياسي المعاصر، بشكل خاص عبر مجموعة أعمال درامية مصرية وسورية، وهذا لا ينفي وجود أعمال درامية تنتمي إلى هذا النوع تم إنتاجها في دول أخرى في العالم العربي مثل المسلسل الأردني *(وجه الزمان)*، وهنا لابد أن نتذكر أن التجربة الأولى في هذا المجال كانت بمبادرة من دائرة الثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية التي أنتجت وبدعم من بعض المحطات العربية، ومنها تلفزيون أبو ظبي، مجموعة أعمال درامية في نهاية التسعينات وبداية الثمانيات تنتمي إلى هذا النوع التاريخي السياسي المعاصر، وهذه المسلسلات هي: *(بأم عيني)* و*(عز الدين القسام)* و*(بير الشوم)* غير أن هذه الأعمال بقيت حالات محدودة ولم تشكل في حينه ظاهرة أو تيارا كما أصبح عليه الأمر في التسعينات عبر الأعمال الدرامية المصرية والسورية بخاصة[1].

وتناولت الأعمال التاريخية الواقعية مراحل التاريخ العربي المختلفة القريبة منها والبعيدة، وقد حفلت هذه الأعمال بالإسقاطات السياسية المعاصرة، فعبر إطار حركة تاريخية ما نستعرض جوانب من الواقع العربي الراهن، وتواجهها بالنقد المبطن مع التلميح بإمكانية الاستفادة من التاريخ للخروج من المأزق العربي الشامل، وتتفاوت المسلسلات التاريخية من حيث الطرائق في عرض هذه الموضاعات ومعالجة هذه الإسقاطات، القليل منها كان مباشرا وخطابيا، غيب البعد التاريخي لصالح الواقع الراهن، متخذا من التاريخ مجرد ذريعة، ومن شخصياته وأحداثه مجرد أدوات دراسية توضيحية لا أكثر، غير أن أكثرية المسلسلات نجحت في مقاربة التاريخ بقدر كبير من الإقناع، إذ سردت حكايات تاريخية ممتعة وشيقة وبمضامين قابلة للاتساع وملامسة أوجاع وهواجس الحاضر، بمعنى أنها استطاعت الموازنة ما بين الإطار التاريخي الزماني فيراها الكثيرون في سوريا والوطن العربي على أنها موضة سورية بامتياز، فقد أنتجت الدراما السورية أكثر من 15مسلسلا خلال بضعة أعوام[2].

ونستطيع في هذا السياق أن نميز بين ثلاثة أنواع للدراما التاريخية بالشكل التالي:

1. تاريخي قديم: سواء منه الذي يتناول أحقابا تاريخية معينة أو السير الشعبية، بشخوصها وظروفها، ويتميز هذا النوع بالضخامة الإنتاجية وباستخدام كم كبير من موارد الديكور والإكسسوار والملابس، يجب أن توظف من قبل اختصاصين لتقديم صورة تحاكي العصر الذي تنتمي إليه، وفي هذا النوع محاولة لاستعادة بعض فصول التاريخ القديم لغاية ربط الجيل المعاصر بأحداث معينة فيه، وقد تميزت الحوارات في هذا النوع من الأعمال بأدبيتها العالية وبعنايتها باللغة والأفكار على حد سواء، ولا سيما المسلسلات التي كتب وليد سيف نصوصها مثل (*صلاح الدين وصقر قريش وربيع قرطبة* وغيرها) وكذلك مسلسلات (الزير سالم) و*(المتنبي)* و*(العباسيد)* و*(هولاكو)* و*(ذي قار)*.
2. تاريخي معاصر: تعامل مع اللغة المحكية وتناول بعض مراحل التاريخ الحديث، إما من خلال توثيق الأحداث (*حمام القيشاني-إخوة التراب)* أو تقديم أعمال ذات نسيج تراثي يتم من خلالها

[1] عدنان مدانات، المرجع السابق، ص41.

[2] الدراما التلفزيونية العربية في مطلع الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره، ص32.

تناول بعض الأحداث والحكايات الهامة عبر مظاهر الحياة والأحداث التاريخية المعاصرة *(أيام شامية-خان الحرير-الثريا-حي المزار-الطويبي)*، وهنا ثمة قيود لا يستهان بها، فالأحداث التاريخية ما زالت ماثلة في أذهان الكثير من الأحياء، والحساسيات غالبا ما تكون ممتدة وطازجة، مما يقلل كثيرا من حرية الطرح والمعالجة ولكن معظم الذين اشتغلوا على هذا النوع نجحوا في الإفلات من هذه القيود عبر التركيز على العادات والطقوس الفلكلورية والحكايا المتوارثة المليئة بالمفارقات والطرافة *(أيام شامية)* مثلا، وتحت مظلة هذا النوع نما نمط درامي أسماه البعض بمقاومة الاستعمار إذ تناولت مسلسلات عديدة حقبة الاحتلال العثماني وما أفرزته من حركات نضال ومقاومة فيما عالجت مسلسلات أخرى الاستعمار الفرنسي، ولكن هذه الأعمال سرعان ما وقعت في مطب التكرار، إذ هناك دوما رجل يفر وحيدا ليشكل نواة المقاومة، حتى كاد هذا الخط أن يستنفذ أغراضه مبكرا.

3. تاريخي متخيل(فانتازيا تاريخية): صارت الفانتازيا التاريخية نوعا قائما بذاته، تنوعت الأعمال ولكن جوهر الفانتازيا بقي على حاله، حكايات بسيطة بحبكات ساذجة وشخوص كرتونية مع ميل إلى البهرجة والتزويق، حيث الغنى في الألوان والأزياء والإبهار في الموسيقى والإضاءة والخدع والتقنيات، ولكن كل ذلك لم يغير من واقع معظم الأعمال الفنتازية شيئا فظلت فقيرة في المضمون والأفكار بلا أي تقدم على صعيد العمق والمقولة، حيث الحكاية نفسها تقريبا مع طريقة وحيدة في رسم الشخصيات ووضع الحبكة وكذلك في صنع النهايات التي باتت معروفة تماما ومنذ الحلقة الأولى لكل مسلسل، وإذا كانت الحكاية التي قدمتها الأعمال الأولى قد أعجبت الناس لجدتها وطرافتها فإن تكرارها وإلى ما لانهاية يبدو أمرا وسواسيا مستهجنا ولا معنى[1]، وقدمت سوريا في هذا النوع عدة مسلسلات نذكر منها على سبيل المثال مسلسل *(العوسج)* و*(تل الرماد)* و*(الموت القادم من الشرق)*.

ما يجمع هذه التصنيفات السابقة هو عدم وجود التاريخ بمعناه الاصطلاحي فهناك من استخدم بعض عناصره، بينما تلتزم هذه الأعمال بشأنين أساسين: الأول هو الأداة التي تضع المشاهد داخل زمن قديم وتوحي له بطبيعة الفترة التاريخية، والثاني هو النظام الفكري والقيمي للماضي الذي يتوافق أساسا مع الأداة، فالشجاعة سترتبط بالفروسية والقوة، والصراع السياسي سيحمل التكوين الرومانسي للنصف الأول من القرن العشرين[2]، ومع أن غالبية هذه المسلسلات تقترب شيئا فشيئا من التاريخ المعاصر إلا أن هذا الاقتراب يبقى حذرا، ولا يجرؤ على الدخول إلى مناطق خطرة تفضي به إلى المواجهة مع الواقع السياسي الراهن، ومع القوى الحاكمة الآن، وكأن نقد الماضي يعطي صك البراءة للحاضر، وهكذا فالمادة الرئيسية للمسلسل التاريخي المصري المعاصر تعود إلى فترة الملكية والحكم الإنكليزي، في حين أن المسلسلات التاريخية السورية تركز على فترة الحكم العثماني، ومن

[1] المرجع السابق، ص ص 33 34.

[2] مازن بلال، نجيب نصير، مرجع سبق ذكره، ص16.

بعده الانتداب الفرنسي، وفي مثل هذه الأعمال التاريخية والسياسية، كان يتم تجاهل القوى السياسية المحددة أو الشخصيات الحزبية الواضحة الانتماء لصالح تقديم قوى وطنية عامة وشخصيات نمطية خيرة أو شريرة، مع أو ضد[1]، فالإنتاج الدرامي في سوريا لا يقدم أي دليل على شغف حقيقي بالتاريخ، ونادرا ما نجد معالجة لشخصية تاريخية محددة أو حدث معين وفق توثيق كامل، بينما يبدو الزمن التاريخي الأكثر حضورا داخل هذا الشكل الدرامي أو حتى في الأعمال التي تنتمي إلى الواقع، وعندما نتحدث عن التاريخ بمعناه الاصطلاحي فلأننا نريد إيجاد تمييز واضح المعالم للأساس الذي تستند إليه الدراما، ففي *(انتقام الزباء)* كانت شخصية زنوبيا والصراع داخل تدمر يشكل المادة الأساسية للعمل، وفي مرحلة لاحقة نجد أن *(العبابيد)* الذي عالج نفس المرحلة لم يهتم كثيرا بزنوبيا كشخصية تاريخية بقدر ما اهتمامه باستخدام العناصر التاريخية لتلك الفترة ثم صاغ بموازاتها قصة رديفة مقتبسة من فيلم *(ذهب مع الريح)* تجري في قرية عش اليمام[2].

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنه كلما زاد الاقتراب من التاريخ المعاصر سياسيا، كلما زادت الألغام الرقابية التي قد تصادف الأعمال الدرامية، فما قد ترضى به رقابة دولة عربية معينة قد ترفضه رقابة دولة أخرى[3].

لقد حمل انتهاء السبعينات من القرن العشرين معه تحولا جذريا في التعامل مع الزمن، وخلال مرحلة قصيرة ظهر الماضي بقوة داخل الدراما السورية عبر مجموعة من الأعمال قدم قسم منها علاء الدين كوكش عبر استعراضه للسير الشعبية مثل *(الأميرة الخضراء)* و*(الأميرة الشماء)* و*(رحلة جابر وجبير)*، كما خاض المخرج هيثم حقي تجربة في هذا الإطار عبر *(حرب السنوات الأربع)* و*(بصمات على جدار الزمن)* والملفت للنظر أن معظم هذه التجارب أنتجت خارج سوريا، مما يوحي بوجود عوامل رقابية أدت لاختيار مواضيع تتلاءم مع الأنظمة داخل البلد المنتج، ومع الأخذ بعين الاعتبار هذه المستجدات في عملية الإنتاج فإن ما يهمنا هنا الصبغة التي حاولت بها الدراما السورية التغلب على العامل الرقابي[4]، وإذا كان الدور الرقابي الفعلي لم يعد مؤثرا كما في الماضي فإن هذا لا ينفي وجود احتمالية الاعتراضات التي قد تواجه هذا العمل أو ذاك.

وهكذا، فإن كان المسلسل السوري بات ينحو نحو معالجة قضايا المنطقة والدول المجاورة باعتبار أن التاريخ مترابط ومتصل، فإن هذا الاقتراب لا يخلو من مخاطر، حيث نلاحظ مثلا أنّ الجزء الثاني من مسلسل *(خان الحرير)* لاقى اعتراضات واسعة لكونه يوجه انتقادات لتجربة الوحدة السورية المصرية، وهي تجربة لا زالت تجد التعاطف الكبير عند الأوساط السياسية والشعبية العربية ذات التوجه القومي الناصري بخاصة، والمشكلة هنا تتعلق بأن التاريخ المعاصر والحاضر في الأذهان غير مكشوف الحقائق تماما، وغالبا ما يتم كشف حقائق جديدة تجعل من الضروري إعادة النظر في

[1] عدنان مدانات، المرجع السابق، ص42.

[2] مازن بلال، نجيب نصير، مرجع سبق ذكره، ص17.

[3] عدنان مدانات، المرجع السابق، ص44.

[4] مازن بلال، نجيب نصير، مرجع سبق ذكره، ص42.

الأحكام السابقة التي طرحت في حينه، والتي لا تخلو من التجني على بعض القوى والأوساط السياسية، هذا وأن الحكم الموضوعي المتجرد من الهوى والمستند إلى حقائق كاملة متنوعة المصادر قد يحتاج إلى زمن ومسافة تاريخية كافية[1].

إن الحديث عن الدراما التاريخية وتميز الدراما السورية فيها، سيجرنا ولا شك إلى التحدث عن قضية العرب المعاصرة وهي قضية فلسطين، وستبرز إشكالية تعامل الدراما التاريخية التلفزيونية السورية مع هذه القضية التاريخية المعاصرة والتي لا زلت إلى يومنا هذا تشغل حيزا كبيرا من السياسية والإعلام وإنتاج المبدعين في شتى المجالات الفنية.

فهل التزمت الدراما السورية بقضية فلسطين من خلال أعمالها التلفزيونية؟ وكيف قاربت هذه القضية المعاصرة؟ محاولة تجاوز خطوط الرقابة والحساسيات التي تدور حولها، هذا ما سنتكلم عنه في المبحث التالي.

المبحث الثاني: القضية الفلسطينية من خلال الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوري.

المطلب الأول: الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوري.

إن الإنتاج التلفزيوني هو مجموعة النشاطات المتصلة بالمنتوج أو المنتج أي تلك المادة التي تصبح بفعل تلك النشاطات جاهزة للبث، ويجب القول بدءا إن ذلك يقتضي النظر إلى أمرين وهما علمية الإنتاج من ناحية والمنتوج من ناحية أخرى، أي المسار المتبع والنتيجة المتحصل عليها[2]، حيث تتضافر جهود المؤسسات والشركات الفنية نحو صناعة أعمال درامية تلفزيونية لتقدم إنتاجا يتسم بخصوصية لكونه إنتاجا مقترنا بالإبداع، لذا تنهل المؤسسات من علم إدارة الأعمال وفي الوقت ذاته تحاول أن تنتج أعمالا جميلة إبداعية ذات مضامين تهم المشاهد. وبما أن هذه المؤسسات أو المنظمات هي إنتاجية إذن تتبع سياسات تشغيلية غايتها إنتاج الأعمال الدرامية التلفزيونية، فالإنتاج هو الغاية الرئيسة[3].

ويمكن إجمال القول لمعالجة مفهوم الإنتاج وواقعه باعتماد ثلاثة مستويات هي[4]:

- القدرات البشرية والإمكانات المادية.
- المادة الإعلامية المنتجة في حد ذاتها.
- المحيط الذي يحدث فيه ذلك كله.

---

[1] عدنان مدانات، المرجع السابق، ص44.

[2] محمد فهري الشلبي، منصف العياري، **الإنتاج الإعلامي العربي التلفزيوني نموذجا**، سلسلة بحوث ودراسات إذاعية49، اتحاد إذاعات الدول العربية، تونس، 2003، ص5.

[3] براق أنس المدرس، **ماهية العلاقة بين الإنتاج التلفزيوني وإدارته دراسة في المفهوم والوظيفة**، مجلة الأكاديمي، العدد ، ص93.

[4] محمد فهري الشلبي، منصف العياري، مرجع سبق ذكره، ص ص 6 9.

1. مسألة القدرات البشرية والإمكانات المادية:

أ. القدرات البشرية: إن الإنتاج ومفهومه متصلان بمسألة القدرات البشرية الفاعلة في ذلك المجال، وتفسير ذلك أن المنتوج الإعلامي يقوم على مفارقة طرفاها أنه منتوج منطقه عمل إبداعي من ناحية ومآله بضاعة تسوق كأي سلعة أخرى قصد الاستهلاك.

ب. ثم إن مسألة القدرات البشرية لا تطرح في شأن المشرفين على هذا الحقل فقط بل تتعداها إلى القدرات الفنية من جهة والقدرات الإدارية من جهة أخرى، والمفارقة هنا أيضا هي أن المنتوج الإعلامي الذي لا يكون جيدا بمضمونه فقط بل بشكله يقتضي قدرات بشرية إبداعية فنية تقنية تكون على درجة عالية من المهارة في مجال يفرض بفعل التحولات التكنولوجية تغيرات عميقة متسارعة تجعل تلك المهارات المكتسبة بالية.

ت. مسألة الإمكانات المادية: إن الإنتاج الإعلامي يقتضي أموالا طائلة للتغلب على صعوبتين: أما الأولى فهي مكافأة القدرات البشرية الإبداعية في مجالي الفكرة من ناحية والتنفيذ الفني التقني من ناحية أخرى، أما الثانية فهي توفر المال اللازم لمواكبة ما تحدثه التحولات التكنولوجية من حاجة إلى توفير معدات فنية تقنية مكلفة من ناحية وسريعة التقادم من ناحية أخرى.

2. المنتوج الإعلامي: وهو البعد الأهم على الإطلاق لأنه هو في نهاية المطاف، والمنتوج مفهوم شامل مجرد غير أنه في الوقت ذاته بضاعة وجب إنتاجها وتصنيفها إلى أنواع أو أنماط تقتضي مسميات، ويمكن تصنيفها باعتماد المستويات التالية:
   - طبيعة المنتوج.
   - مضمونه.
   - هدفه.
   - جمهوره.
3. الوظيفة: والوظيفة غير المضمون لأن المضمون الواحد قد يؤدي وظائف مختلفة إما في برنامج واحد أو في برامج مختلفة، ويمكن تحديد أربع وظائف رئيسية تتفرع عنها وظائف ثانوية أخرى، الوظيفة الاختبارية والوظيفة التفسيرية التحليلية التربوية والوظيفة الدعائية التأثيرية التوجيهية والوظيفة الترفيهية.
4. الجمهور: من نافلة القول إنه لا يمكن إنتاج مادة إعلامية دون التفكير في طبيعة الجهة المستهدفة أي المستهلك، والمستهلك هنا هو القنوات التلفزيونية التي تقتني بضاعة لعرضها من جهة والجمهور المشاهد من جهة أخرى.
5. المحيط: إن الإنتاج الإعلامي ليس حصيلة إبداع فكري ومهارات فنية تقنية وإمكانات مالية فقط بل هو يخضع إلى ضوابط اجتماعية ثقافية واقتصادية تجارية تضاف إليها ضوابط سياسية قانونية.

والمقصود بهما البعدان الإيديولوجي والتشريعي، فالإنتاج الإعلامي إما أن يكون حكوميا يخدم أهدافا إيديولوجية فيصبح عندئذ أداة دعائية وإما أن يكون متحررا من ذلك وهذا يعني ضرورة أن يفلت من قبضة البعد الإيديولوجي وإن هو أفلت فيكون عادة مقيدا في المنطقة العربية بتشريعات تئن تحت ثقل البعد الإيديولوجي الذي ينشئ أطرا تنظيمية قانونية تعسر عملية الإنتاج وتحد من العمل الإبداعي.

أحببنا قبل تناول عنوان مطلبنا أن نشير إلى بعض العناصر المتعلقة بالإنتاج الإعلامي عموما والتي تحكم الإنتاج الدرامي التلفزيوني باعتباره محورا مهما فيه، توليه الكثير من الدول والفضائيات جانبا كبيرا من ميزانيتها، وتبرز سوريا كقطب عربي في الإنتاج الدرامي التلفزيوني لكثرة الأعمال التي تقدمها سنويا والتي تشهد تزايدا ملحوظا سنة بعد سنة رغم التأثيرات التي سببتها الإضرابات في الداخل السوري على الإنتاج الدرامي.

يتوزع الإنتاج الدرامي التلفزيوني في سوريا إلى[1]:

1. إنتاج حكومي(قطاع عام): تتولاه مديرية الإنتاج التلفزيوني في الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون وهي تعتبر من المؤسسات ذات الطابع الإداري كما أن الاعتمادات المالية التي تخصص لها تعتمد أساسا على ما يرصد لها في موازنة الدولة، مما يعني أنها مقيدة بالنصوص القانونية والإجراءات الإدارية الروتينية التي تعيق عملية الإنتاج الفني.
2. إنتاج خاص: ويتم ذلك عبر شركات خاصة بدأت بالتشكل منذ نهاية الثمانينات ثم ازداد عددها وتوسعت لتبلغ أكثر من 200شركة بعضها أخذ على عاتقه مهمتي الإنتاج والتوزيع، وكما في مصر فإن الشركات الخاصة السورية التي تمارس الإنتاج بشكل فعلي وراسخ لا يزيد عددها على 15شركة أما الشركات المتبقية فهي تنتج بشكل متقطع وبميزانيات محدودة ويعاني معظمها من نقص الخبرات والكوادر وغيرها من المقومات الضرورية للإنتاج الدرامي.
3. إنتاج مشترك: ويتم من خلال اتفاق جهتي إنتاج أو أكثر، وقد شاع هذا الشكل الإنتاجي في سوريا، وكان نموذجه الأبرز هو اشتراك الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون مع مؤسسة الخليج العربي للأعمال الفنية في إنتاج عدد لا بأس به من المسلسلات.
4. إنتاج بواسطة منتج منفذ: وفيه تقوم إحدى المحطات التلفزيونية بتمويل عمل ترغب في عرضه وتعهد في تنفيذه إلى شركة إنتاج متخصصة تملك الخبرة والأدوات اللازمة، وذلك بالطبع وفق شروط يتفق عليها الطرفان، وعدد التجارب في هذا السياق ما زال محدودا وإن كانت الأعمال المنتجة بهذا الأسلوب قد تميزت بضخامة الإنتاج والسوية المقبولة.

تحتل الدراما (الأفلام والمسلسلات) نسبة 40بالمئة من مجموع ما يبرمج أو يبث أسبوعيا على القنوات التلفزيونية، ولكن ذلك لا يعني أن الإنتاج المحلي يغطي هذه النسبة كاملة، ويستأثر الإنتاج المصري والسوري بالنصيب الأوفر من مساحات البث التلفزيونية العربية، ويبلغ حجم الإنتاج

[1] الدراما التلفزيونية العربية في مطلع الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره، ص ص 16 17.

الدرامي المصري سنويا 1000ساعة والسوري 350ساعة (حسب إحصائية سنة1996)، وقد ظلت الدراما المصرية تحتل ساحة الإنتاج العربي لفترة طويلة قبل أن تنافسها في ذلك الدراما السورية بالأساس، ولعل قد التجربة المصرية وعراقتها يجعل من الدراما المصرية المادة الأكثر حضورا في القنوات التلفزيونية العربية. وقد كيفت الدراما المصرية أذواق الجماهير العربية العريضة وسلبت لبها، بما قدمته من مواد درامية رسخت في ذهن المشاهد اللهجة المصرية وجعلت منها وسيلة إبلاغ أساسية إلى جانب اللغة العربية، وفي الوقت الحاضر ألف الجمهور اللهجة السورية التي انتشرت بفضل انتشار الأعمال الدرامية السورية التي تركز بالأساس على الأعمال التاريخية وذات البعد المعاصر. فقد حققت هذه الدراما حضورا بارزا على الساحة التلفزيونية منذ التسعينات لكنها اصطدمت بعوائق تمثلت في الرقابة العربية التي لم تعد تسمح بطرح الموضوعات المعاصرة ولم تعد الكثافة الإنتاجية تؤدي إلى التغير النوعي المطلوب لأن الموضوعات بدأت تجتر بعضها البعض، وقد تميز الإنتاج السوري بالتركيز على الدراما التاريخية والفنتازيا التي تعتمد طاقات تقنية هائلة[1].

أما من حيث حجم الإنتاج، فقد شهدت سوريا تطورا ملحوظا منذ نهاية الثمانينات وهو ما يسميه البعض فورة إنتاجية، فقد قفز كم الإنتاج الدرامي من معدل وسطي لا يتجاوز 50ساعة سنويا إلى معدل وسطي تجاوز 700ساعة خلال فترة التسعينات، ولمديرية الإنتاج في التلفزيون السوري نصيب كبير في هذا الكم الإنتاجي حيث وصل إنتاجها إلى 250ساعة درامية تقريبا في العام الواحد، فيما تشير إحصائية أجرتها لجنة صناعة السينما والتلفزيون إلى أن الشركات الخاصة السورية قد أنتجت أكثر من 4500ساعة ما بين 2000/1999 أي معدل 450ساعة، وفيما تتفاوت ميزانيات الإنتاج الخاص بين شركة وأخرى، وكذلك بين عمل وآخر للشركة نفسها، فإن الميزانية السنوية للقطاع العام تحافظ منذ سنوات على رقم 4ملايين دولار أمريكي[2].

والجدير بالذكر أن عدد المسلسلات السورية التي عرضتها المحطات الثلاث للتلفزيون العربي السوري في رمضان 2003 بلغ اثنين وعشرين مسلسلا، بحيث لم يغب عن العرض سوى عدد محدود جدا، ولأسباب فنية وموضوعية، أما أرقام الإنتاج الدرامي السوري للعام 2008 للقطاعين العام والخاص معا فقد بلغ 35مسلسلا، منها 26مسلسلا سوريا خالصا، و 11مسلسلا أنتج بالمشاركة مع منتجين عرب، بينما تذكر مصادر أخرى أن عدد المسلسلات السورية يزيد عن ذلك، وإذا كان دور التلفزيون العربي السوري قد تراجع كما ونوعا، فإن الإجمالي يشكل نسبة نمو جيدة عن العام الماضي قدرها 30بالمئة وتقدر تكاليف الإنتاج الدرامي السوري عام 2008 بملياري ليرة كما اشتغل في عملية الإنتاج 5000شخص، ويتراوح سعر عرض الحلقة الدرامية الواحدة حصريا بين 20و30 ألف دولار بينما لا يتجاوز عرض الحلقة غير الحصري بين 3و5 آلاف دولار[3].

---

[1] محمد فهري الشلبي، منصف العياري، مرجع سبق ذكره، ص25.

[2] الدراما التلفزيونية العربية في مطلع الألفية الثالثة، مرجع سبق ذكره، ص ص 17 18.

[3] رياض عصمت، **الدراما السورية عربيا**، مجلة اتحاد إذاعات الدول العربية، العدد4، تونس، 2009، ص43.

ولعل من أسباب كثافة الإنتاج الدرامي السوري ترسخ مفهوم الصناعة الدرامية وتقاسم الأدوار بين القطاعين العام والخاص في سوريا، وقد أدى قيام فنانين سوريين بإنشاء شركات إنتاج خاصة إلى إعطاء دفع لقطاع الإنتاج الدرامي في سوريا، كما أن رواج هذا الإنتاج يعود إلى أن كلفة الإنتاج في سوريا تعد منخفضة مقارنة بكلفة الإنتاج في مصر، كما أن تقاسم الأدوار بين المؤسسات الحكومية وشركات القطاع الخاص قي الإنتاج الدرامي يقلل من تأثيرات الجهات الحكومية للإنتاج إيديولوجيا على توجهات هذه الأعمال[1].

في الأخير تجدر الإشارة إلى ملاحظة مهمة تدخل في إطار شكل الإنتاج الدرامي النهائي، حيث إن الإنتاج الدرامي التلفزيوني عموما وليس السوري فقط لم يصل بعد، ورغم كل ما حدث فيه من تطورات إلى مستوى الفن الراقي والأعمال الإبداعية الكبيرة والخالدة، وذلك على العكس مما يحص في مجال الإبداع السينمائي الذي تحمل العديد من أفلامه صفة الأعمال الخالدة، حيث نجد نوعا من الردة نحو الثرثرة في الدراما التلفزيونية ساهم في تكريسها كون هذه الدراما تعرض على حلقات مسلسلة تستمر ساعات طوال مقسمة إلى أيام أو أسابيع، هذه الثرثرة موجودة في الأعمال الدرامية التلفزيونية العالمية كما توجد في الأعمال العربية، حيث يؤدي اعتماد هذه الدراما على الحوار بديلا عن الحدث إلى فقر في الجانب البصري، فمهما كان مخرج المسلسل التلفزيوني موهوبا، ومهما كان المصور أو مصمم المناظر موهوبين، وبالرغم من إمكانية توصل فريق التصوير إلى لقطات جميلة أو تكوينات وزوايا تصوير معبرة، فإن الجانب البصري يبقى فقيرا وقليل التنوع[2].

المطلب الثاني: القضية الفلسطينية في المسلسلات السورية.

تعتبر سوريا في مقدمة المنتجين عربيا للأعمال الفنية التي تتناول القضية الفلسطينية، من حيث الكم السينمائي والتلفزيوني، وعلى صعيد المضمون والجودة أيضا، لكن أي نجاحات لهذه الدراما لم تكن كافية لتدخل في سياق المنافسة العربية رغم أن قضايا أخرى ذات مستوى أقل فكريا ودراميا صارت موضوع تنافس عربي حقيقي، كان آخرها دبلجة الدراما التركية، وهنا يطرح سؤال وجيه هو لماذا شهدنا صراعا بين الدراما السورية والمصرية على إنتاج المسلسلات التاريخية، وشهدنا صراعا مماثلا على تقديم الدراما البدوية وحتى حكايات حارات مناطق السكن العشوائي؟ فيما لم ترق القضية الفلسطينية وحدها لتكون مادة للتنافس الدرامي العربي[3].

أنتجت سوريا عديد المسلسلات عن القضية الفلسطينية على غرار مسلسل *(عز الدين القسام)* 1985 و*(هارات الدفلى)* 1995 ويتناول مراحل مبكرة من تاريخ القضية، وأيضا مسلسل *(عائد إلى حيفا)* عن رواية لغسان كنفاني2005 ولم يحظ بالرواج الذي يستحقه رغم مستواه الفني الجيد والشهرة التي حققتها الرواية، وكذلك في العام نفسه أنتج مسلسل *(عياش)* عن الشهيد يحي

[1] محمد فهري الشلبي، منصف العياري، مرجع سبق ذكره، ص ص 25 26.

[2] عدنان مدانات، المرجع السابق، ص ص 61 56.

[3] ماهر منصور، مرجع سبق ذكره.

عياش، وبادرت فضائية المنار إلى عرضه ووحدها المنار انفردت بعرض حلقات من مسلسل *(الشتات)* الذي واجه اعتراضات أمريكية وغربية وعربية، وكذلك مسلسل *(التغريبة الفلسطينية)*2004 وهو عمل سوري أردني يعتبر من أهم الأعمال الدرامية التي قدمت القضية الفلسطينية[1].

في بداية الثمانينات شكل مسلسل *(عز الدين القسام)* للمخرج هيثم حقي نقطة الانطلاقة الحقيقية للدراما السورية في تناولها للقضية الفلسطينية، وتناول العمل ثورة الشيخ القسام في ثلاثينات القرن الماضي والعمل من تأليف الكاتب والشاعر الفلسطيني أحمد دحبور وإنتاج دائرة الثقافة بهيئة التحرير الفلسطينية، وخلق هذا العمل صدى لدى المشاهد العربي، من بعده تصدى مسلسل *(هارات الدفلى)* لمرحلة النكبة الفلسطينية وقيام دولة إسرائيل وهو من إخراج أحمد زاهر سليمان وتأليف فواز عيد ومن إنتاج التلفزيون السوري، رغم أنه لم يرقى لمستوى العمل الأول من حيث النجاح الجماهيري، ليليه مسلسل *(الشتات)* للدكتور فتح الله عمر وإخراج مصطفى عزمي ومن إنتاج شركة لين والذي صاحبته ضجة كبيرة قبل وأثناء العرض الذي كان على قناة وحيدة هي المنار.

وفي العام2004 أنجز أشهر عملين سوريين في تاريخ دراما فلسطين، وهما *(التغريبة الفلسطينية)* و*(عائد إلى حيفا)*، في المسلسل الأول قدم الكاتب الدكتور وليد سيف والمخرج حاتم علي حكاية عائلة فلسطينية من خلال رصد مكابدات اغترابها من ظلم الإقطاع ونير الاستعمار الإنكليزي ومن ثم سيرة لجوئها في مناف مختلفة، أما العمل الثاني وهو مأخوذ عن رواية للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني فيتناول مرحلة النكبة وقد أخرجه باسل الخطيب، لقد قلب مسلسل *(التغريبة الفلسطينية)* كل الموازين وكل المعطيات وكسر كل الحواجز وأعاد صياغة أسس جديدة في التعامل مع القضية الفلسطينية حيث عرف طريقه للعرض في أغلب الفضائيات العربية ونال شهرة واسعة واهتماما كبيرا في وسائل الإعلام العربية واستطاع التغريد خارج السرب وأن يعطي الأمل في نفوس أولئك الشغوفين بتقديم مثل تلك الأعمال، وشكل هذا المسلسل الاستثناء في موسم عرضه حتى أن حضوره غطى على عملين آخرين عرضا في نفس السنة وهما: *(عائد إلى حيفا)* و*(عياش)* للمخرج باسل الخطيب[2].

في العام 2007، قدم المخرج التونسي شوقي الماجري مسلسل *(الاجتياح)* الذي استعرض مرحلة من أهم مراحل نضال الشعب الفلسطيني إبان عملية "السور الواقي" واقتحام مخيم جنين، بعده بسنة، أخرج أحمد دعيبس مسلسل *(أولى القبلتين)* الذي يرسم صورة للقدس قبل العام 1967، كما قدم المخرج يوسف رزق مسلسل *(سفر الحجارة)* عن مرحلة الانتفاضة الفلسطينية في2009.

يشار إلى أن مسلسل *(الاجتياح)* شكل علامة فارقة هو أيضا وحظي بنجاح كبير ومنقطع النظير ووصل إلى مستويات عجزت أكبر الإنتاجات العربية على الاقتراب منها، حيث حاز على جائزة الإيمي التي تمنح لأفضل الإنتاجات التلفزيونية العالمية ليكون أول عمل عربي يدخل التصفيات

[1] حذام خريف، مرجع سبق ذكره.

[2] عادل العوفي، مرجع سبق ذكره.

النهائية لهذه الجائزة والفوز بها والمسلسل من إنتاج المركز العربي بالأردن وتأليف الكاتب رياض سيف وتمثيل كوكبة من الممثلين السوريين المعروفين[1].

وقدمت الدراما السورية آخر مسلسل من إخراج باسل الخطيب سنة 2010 تحت عنوان *(أنا القدس)* وهو عمل يرصد خمسين عاماً من تاريخ القدس الحديث تبدأ عام 1917 وهو عام دخول الجيش الانكليزي إليها حتى عام1967 الذي يشهد اندفاع عصابات الصهاينة إلى القدس واحتلالها.

تكشف النظرة البانورامية السريعة للأعمال السابقة أن معظمها لم يتجاوز نكسة حزيران، فتوقف عندها من دون أن يقربها، بينما اقتصرت الأعمال التي تجاوزت هذه الفترة على أحداث بعينها، فتناول *(عياش)* سيرة مهندس عمليات التفجير الفدائية مع انحياز لشرطه الإنساني، وركز *(الاجتياح)* على مخيم جنين بالدرجة الأولى، بينما غاص *(سفر الحجارة)* بسرد يوميات الانتفاضة من دون أن يخرج من حيزها التي تعرفنا إليه في نشرات الأخبار، وبكل الأحوال، لم تمر تلك الأعمال من دون أن تدفع ضريبة موضوعاتها، فعرض مسلسل *(عياش)* بشكل محدود ومثله مسلسل *(الاجتياح)*، ويرى المخرج باسل الخطيب في هذا السياق"أن المرحلة التي تلي ذاك التاريخ هي مرحلة تاريخية مختلفة تماما، لها معطياتها وحساسيتها، وأن عددا كبيرا من شخصيات مرحلة ما بعد العام67 ما زالوا على قيد الحياة مما يسبب إشكاليات ويمكن أن يأسر العمل في العلب ويمنع عرضه".

[1] المرجع السابق.

ملخص:

شكلت الدراما التلفزيونية السورية منذ انطلاقتها الأولى تجربة يحتذى بها نظرا للكثير من الاعتبارات لعل أهمها تطورها المتسارع كما ونوعا وتميزها الواضح في تقديم الدراما التاريخية بكل أنواعها وخاصة الفنتازيا والتي كانت سببا مباشرا في انتشارها وكسبها للشهرة العربية في منافستها للدراما المصرية، بالإضافة إلى خروجها عن المعتاد والتقليدي في شكل ومضمون الدراما التلفزيونية حيث تركت الإستديوهات وخرجت إلى الفضاء العام وصورت، وناقشت كل المواضيع ومن بينها موضوع القضية الفلسطينية.

تمثل القضية الفلسطينية من الناحية الإنسانية والناحية الدرامية معينا لا ينضب لمعالجات درامية وسردية مختلفة لما تحفل به من قصص المعاناة الإنسانية، وهي بهذا تجسد قابليتها الفعلية والواقعية لأن تكون موضوعا متميزا تتناوله الدراما التلفزيونية بوصفها الدراما الأكثر شعبية وانتشارا في أوساط الجماهير العربية.

وتقف الدراما التلفزيونية السورية بتاريخها الطويل وتجربتها المتنوعة لكي تكون الرافد الأول ورائد الأعمال الدرامية التلفزيونية العربية التي تحمل هم القضية وتنافح عنها عبر العديد من الأعمال تجلت حينا بصورة مباشرة من خلال الدراما التاريخية المعاصرة وأحيانا بصورة غير مباشرة من خلال دراما الفنتازيا حيث تحضر الرمزية على غرار مسلسلات مثل *(الموت القادم إلى الشرق)* و*(الجوارح)* و*(البواسل)* وغيرها.

إن الرهان المطروح على الدراما السورية اليوم هو المواصلة في خط دعم القضية الفلسطينية دراميا والاقتراب أكثر من المناطق الشائكة والحساسة وتناول جوانب القضية كلها والامتداد في تاريخها دون الوقوف عند تاريخ محدد مرت بعده الكثير من الأحداث والوقائع التي غيرت من مسار القضية.

مدخل منهجي:

إن محاولتنا لتطبيق المقاربة السيميولوجية على مسلسل تلفزيوني هي محاولة منهجية لها الكثير من المبررات التي تجعلها صالحة لأن تكون موفقة إلى حد بعيد، لعل أهمها قرب التشكيل الفني في الدراما التلفزيونية من السينما حيث أنهما يعتمدان على نفس التركيبة من حيث استنادهما على نفس عناصر البناء الفني الدرامي وكذا العناصر الأخرى المساندة من إخراج وديكور وموسيقى...إلخ، رغم أن لغة الدراما التلفزيونية لم ترقى بعد –وهذا باعتراف الكثير من المتخصصين– إلى أن تجعل من نفسها فنا قائما بذاته إلى أنها تسير على نفس النهج الذي سبقتها إليه السينما التي استطاعت أن تجعل لنفسها نظاما يطلق عليه اللغة السينمائية ذات العناصر والخصائص المتميزة، والتي تصنع من الفن السينمائي فنا له فرادته ويستطيع بذلك الرسوخ في الذاكرة الفنية والإنسانية، على عكس الدراما التلفزيونية والتي ما زالت تبحث عن موقع قدم لها في قائمة الفنون رغم الإمكانات وعناصر الإنتاج الكبيرة التي ترافقها، فهل الدراما التلفزيونية جاءت من أجل أن تكون دراما هدفها معالجة ومناقشة القضايا المختلفة فقط؟ أم أنها تسعى لأن تكون لنفسها لغة متفردة تميزها عن السينما؟، لا شك أن الإجابة عن هذين السؤالين يحتاج لبحث طويل في تركيبة الدراما التلفزيونية والتي هي تركيبة معقدة يصعب دراستها ككل متكامل في بحث أو دراسة جامعية ولهذا تلجأ الكثير من الدراسات إلى أخذ متغير واحد والقيام بدراسة تركز عليه مثلما هو حاصل في دراسة الشخصيات الدرامية التلفزيونية أو الصور الذهنية أو بعض العناصر الشكلية في الدراما التلفزيونية مثل الديكور أو المكياج أو الموسيقى..إلخ.

إن دراستنا هذه باعتمادها على المقاربة السيميولوجية في دراسة الدراما التلفزيونية تحاول ولا شك أن تبين تلك المناطق الكبيرة التي تجمع السينما بالدراما التلفزيونية من جهة وتحاول من جهة أخرى تبيان أن المقاربة السيميولوجية صالحة لأن تعتمد كذلك في دراسة هذا النوع من الدراما بالرغم مما تعانيه من فقر في اللغة البصرية إذ أنها تعتمد على الحوار والسرد.

ولهذا فإننا سنعالج العينة المختارة في دراستنا باعتماد المقاربة السيميولوجية من خلال طريقتين.

1. الطريقة الأولى: وسنعتمد فيها على شبكة التحليل التي اقترحها قدور عبد الله ثاني في كتابه"سيمائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الأرساليات البصرية"[1] وهي شبكة تحليل لدراسة الرسائل البصرية ولا شك أن دراما الشاشة –ومن بينها الدراما التلفزيونية– تدخل في إطار الرسائل البصرية، وسنعدل في الشبكة بما يتواءم مع طبيعة المادة التي نحن بصدد دراستها، وستكون على الشكل التالي:

[1] قدور عبد الله ثاني، مرجع سبق ذكره.

أ. وصف الرسالة: وفيها سنتكلم عن المرسل سواء المخرج والمؤلف والشركة المنتجة للمسلسل، كما نتكلم عن نوع المسلسل وتاريخ إبداعه وشكله، بالإضافة إلى عنوان المسلسل وعلاقته بالمضمون.

ب. مقاربة نسقية: وفيها سنتكلم عن النسق من الأعلى ويخص المسلسل وتندرج تحته المدرسة الفنية التي ينتمي إليها وما هي أهم تقنياتها وأساليبها ومحاورها الفنية، بالإضافة إلى النسق من الأسفل ويخص الدعاية ونتدرج تحته رواج وانتشار المسلسل والشهادات والانتقادات التي قدمت في حقه.

ت. مقاربة أيقونية: وفيها سنتطرق إلى المجال الثقافي والاجتماعي للمسلسل والمجال الإبداعي الجمالي فيه.

ث. مقاربة سيميولوجية: وفيها سنتناول بشكل مستفيض مجال البلاغة الرمزية في المسلسل من حيث التشكيل البصري واستخدام عناصر البناء الدرامي، وسنخلص إلى المعنى التقريري الأول والمعنى التضميني الثاني.

ج. حوصلة تقويمية: وفيها سنجمل الكلام عن المسلسل بشكل عام برؤية نقدية من خلال قراءتنا الخاصة للمضمون الكلي للمسلسل استنادا على المعطيات السابقة.

2. الطريقة الثانية: وفيها سنعتمد على طريقة التحليل النصي السيميولوجي المعتمدة في تحليل الأفلام السينمائية والتي ترتكز على التقطيع الفني للمتتالية المختارة وكذا القراءة التعيينية والتضمينية لمحتوى هاته المتتاليات وقد أشرنا سابقا إلى أننا سنقوم بتجزئة المسلسل إلى ثلاث أجزاء كل جزء يحتوي على عشر حلقات ومن ثم نختار متتالية نراها تناسب أهداف ورؤية الدراسة من الحلقة الأخيرة من كل جزء ونقوم بتحليلها.

المبحث الأول: تقديم مسلسل:" التغريبة الفلسطينية" .

المطلب الأول: البطاقة الفنية للتغريبة الفلسطينية.

بطاقة طاقم عمل مسلسل *(التغريبة الفلسطينية)*:

عنوان المسلسل: *التغريبة الفلسطينية* .

قصة وسيناريو وحوار: وليد سيف.

الإخراج: حاتم علي.

تمثيل: جمال سليمان، خالد تاجا، سليم صبري، تيم حسن، جولييت عواد، حسن عويتي، نادين سلامة...وغيرهم.

الاستشارة الدرامية: حسن عويتي.

مدير التصوير والإضاءة: أحمد إبراهيم أحمد.

الإضاءة: عباس شرف، سليم خضرة، رولاند ديب، سقراط ديوب.

التصوير: سامر الزيات.

مساعد التصوير: هاني الدبا.
فوتوغراف: نضال عبيد.
شاريو وكرين: سالم سويد.
مساعد شاريو: رياض غزال.
تصميم الملابس: أمين السيد.
مشرف الملابس: مخلص الصالح.
تنفيذ الملابس: محمود صاصيلا.
مساعد الملابس: صفاء جابر، عصمت حيدر.
مهندس الديكور: ناصر الجليلي.
الموسيقى: طاهر ماملي.
مكساج: محمد هاشم.
مشرف المكياج: مير محسن موسوي.
المكياج: علي أصغر عارفي، ياور إسكندري، حسين يزدي، زهر سيد يوش، سحر حسن خمواه.
مشرف الصوت: محي الدين بقاعي.
المؤثرات الخاصة: رضا تركمان، أبو الفضل يار محمدي.
الإكسسوار: بهاء كردية، يوسف الجليلي، محمد شاكر عيسى.
مساعد مدير الإنتاج: إبراهيم جبلي.
منفذو الإنتاج: أحمد وائل الدباس، مازن الزيات، مازن سويد.
المعتمد المالي: فادي الزيبق.
مهندس الديكور: ناصر الجليلي.
الديكور: عزيز حلاق، علي حلاق، نوري حلاق، معتز علي، أحمد حلاق، ماهر القصير، محمد حلاق، أحمد الشيخ، نعيم الشيخ، ماجد الحاج.
سكريبت: كامل جابر.
كلمات الشارة: الشاعر إبراهيم طوقان.
الشارة: أمير نعمو.
غناء الشارة: ماهر حسن الخياط.
الترجمة: محمد علي إبراهيم.
تدقيق اللهجة: كريم راشد.
المونتاج: عصام الصيداوي.
مدير الإنتاج: الهادي قرنيط.
مساعدا الإخراج: علي محي الدين، زهير قنوع.

المخرج المنفذ: المثنى صبح.
إنتاج: سورية الدولية للإنتاج الفني دمشق سوريا.

المطلب الثاني: الملخص.

يتناول المسلسل التلفزيوني السوري *التغريبة الفلسطينية* في واحد وثلاثين حلقة بمعدل أربعين دقيقة في كل حلقة، قصة أسرة فلسطينية ريفية من خلال رصد حياتها وتطورها منذ الثلاثينيات من القرن الماضي وحتى نهاية الستينات، حيث يصور العمل كفاح هذه الأسرة على أرضها ضد الفقر والحرمان وتسلط الزعامات التقليدية من جهة، ومن جهة أخرى ضد سياسيات الانتداب البريطاني، ويسير زمن الحكاية من خلال تتبع الأجيال التي تتوالى في هذه الأسرة انطلاقا من الأسرة الأولية التي تتكون من أربعة شباب وفتاة بالإضافة إلى الأبوين، كما يرصد العمل مسيرة هذه العائلة التي تعيش في حالة اغتراب داخل وطنها تحت نير وظلم الإقطاع والاستعمار الإنكليزي ثم اغترابها فيما بعد في المنافي والمهاجر من خلال تشتتها ما بين صبرا وشاتيلا في بيروت وفي عمان والكويت والسعودية ومصر.

يقدم العمل المأساة الفلسطينية عبر محور الأسرة والقرية مركزا على الفلسطينيين أكثر مما يركز على القضية الفلسطينية عبر مساحة زمنية تمتد من عام 1933 وصولا لعام 1969 باعتماد خلفية سياسية تاريخية موثقة بني وفقها الواقع الملائم والرؤية الدرامية للعمل.

المبحث الثاني: المحاور الكبرى المعالجة.

المطلب الأول: تفريغ الحلقات.

سنقوم في هذا المطلب بتفريغ حلقات المسلسل بشكل مختصر، مركزين في ذلك على أهم وأبرز القضايا والموضوعات التي طرحها المسلسل.

الحلقة الأولى:

تبدأ الحلقة من حيث انتهت الحكاية أي بطريقة عكسية من خلال عودة علي الذي جسد شخصيته الممثل السوري تيم حسن إلى المخيم، ومشهد وفاة الزعيم أبو صالح الذي جسد شخصيته الممثل السوري جمال سليمان، ويبدو جليا أن المخرج هنا يربط بين الحلقة الأولى والحلقة الأخيرة لغرض إثبات رؤيته الخاصة تجاه القضية الفلسطينية والتي تتجلى في فكرة المقاومة لكل أنواع الظلم والقهر والحرمان، وعبر استخدام تقنية الراوي أو الصوت الخارجي والذي أداه تيم حسن والذي يظهر في الحلقة الأولى، تتسلسل أحداث القصة بالعودة إلى بداياتها حيث القرية الريفية الفلسطينية والتي لم يضع لها الكاتب اسما للدلالة على القطر الفلسطيني ككل، وتبدأ قصة الأسرة المتكونة من سبعة أفراد في رحلة البحث عن إثبات الوجود في ظل الإقطاع والزعامات التقليدية من جهة وبداية الهجرات والاستيطان الإسرائيلي المدعوم من الانتداب البريطاني من جهة أخرى.

يبدأ المسلسل من تاريخ 1933 مركزا على علاقة الفلسطيني بأرضه واستثمار تلك العلاقة لتشكيل الصراع الدرامي الذي يتأسس على البنية الاجتماعية القائمة آنذاك في مجتمع ريفي يحتكم

إلى الطبقية المستندة على حكم الزعامات والوجاهات، حيث تستولي فئة قليلة على أغلب الأراضي في حين يتم استغلال الفئات الأخرى سواء بإيجار الأراضي أو العمل لديها كفلاحين.

يقول أبو أحمد الذي جسد دوره الممثل السوري خالد تاجا في الحلقة الأولى:" الأرض ذخر" و"ما يبيع أرضو إلا قليل الأصل والدين"، وهنا تتجلى وصية الجيل الأول إلى الأجيال التي ستأتي فيما بعد، وتمسك الإنسان الفلسطيني بأرضه.

وباعتماد ديكور خارجي في المكان المفتوح ويتمثل في القرية التي بنيت خصيصا لتصوير العمل، يقدم المسلسل قصة الأسرة بشكل واقعي يعمق إحساس المشاهد بالفترة التاريخية المتناولة وفق سياقاتها الاجتماعية والتاريخية.

يستخدم المسلسل من حيث اللغة مستويين هما اللهجة العامية الفلسطينية والتي تستخدمها شخصيات القصة بالإضافة إلى اللغة العربية الفصحى التي يستخدمها الراوي-الصوت الخارجي- وتتميز هذه اللغة بأنها أدبية وشعرية.

قدمت الحلقة الأولى الكثير من القضايا والموضوعات والتي سيتم مناقشتها بشكل مفصل في الحلقات التالية ومن بين هاته القضايا والموضوعات:

- قضية الفقر.
- قضية الأرض.
- قضية الطبقية.
- قضية الاحتلال الإنكليزي وبداية تجسيد وعد بلفور والإقطاع.
- قضية التعليم.

الحلقة الثانية:

تبدأ الحلقة من خلال مناقشة قضية الأرض والإقطاع الذي تسبب فيه الانتداب البريطاني وتأثير ذلك على حياة الأسرة التي تعتمد في كسب قوت عيشها مما تنتجه الأرض، ولا تخلو من حضور الراوي الذي يتحدث عن مواسم الفلاحة وقطف الزيتون والذي يمثل المحصول الأكثر إنتاجا في القرية وتعتمد الأسرة عليه في جلب دخلها المادي.

كما تطرح هذه الحلقة بوادر تشكل الوعي السياسي تجاه الاستعمار البريطاني في المدينة والتي مثل لها الكاتب بمدينة حيفا الفلسطينية عبر شخصية أبو أكرم الذي جسد دوره الممثل السوري سليم صبري والذي يمثل صوت المثقف المهتم بقضية الوطن الفلسطيني، كما نلحظ في هذه الحلقة مسألة التقابل بين المدينة والريف كفضاءين مختلفين من حيث التشكيلة الاجتماعية وبناء المكان وسمات الشخصيات.

كما تحضر قضية التعليم في القرية بأسلوبها التقليدي المعتمد أساسا على الكتاتيب وفي هذا إشارة إلى أهمية التعليم كرافد من روافد الوعي والمقاومة ضد الجهل والاستعمار.

الحلقة الثالثة:

يحضر الراوي في هذه الحلقة من خلال الحديث عن ثنائية الريف والمدينة بأسلوب التأثير والتأثر الحاصل بينهما باعتبار أن أحدهما يمثل امتدادا للآخر أو أصلا له، كما تناقش قضية الانتماء والبحث عن الهوية في ظل النظام الاجتماعي الذي يركز على القبيلة والعشيرة، حيث تسعى الأسرة التي توصف في القرية بأنها منقطعة وليس لها أصول إلى البحث عن جذورها القبلية والعشائرية من أجل دفع الظلم والقهر عنها.

كما تقدم الحلقة بداية المقاومة الفلسطينية في وجه الاحتلال البريطاني في شكلها غير المنظم حيث تتجه مجموعة من رجال القرية إلى المدينة من أجل التظاهر والاحتجاج ضد التجاوزات الإسرائيلية التي تستولي يوما بعد يوم على الأراضي الفلسطينية، وفي هذا السياق تبرز رؤية الكاتب التي تدعم فكرة تحمل الريف لهم المقاومة المباشرة في حين ركزت المدينة على المقاومة غير المباشرة عبر بناء الوعي.

الحلقة الرابعة:

تعود هذه الحلقة إلى قضية التعليم من خلال محاولة الأسرة إلى ابتعاث ابنيها حسن وعلي إلى المدينة من أجل إتمام دراستهما في المدرسة الرسمية بعد أن نالا حظهما من التعليم التقليدي في القرية، وتحظى محاولات الأسرة بالفشل إلا أنها ترضى بابن واحد هو علي والذي سيذهب دون أخيه علي الذي يكبره إلى المدينة كي يدرس ومن ثم يكتشف عالما آخر مختلفا عن الريف والقرية، ولا شك أن التعليم شكل للأسرة هما رافقها طيلة الأجيال التي ستتوالى في المسلسل رغم ضيق الحال وقلة الدخل المادي إلى أنها كانت تدرك بأن التعليم وسيلة ناجعة لكي تخرج من مستنقع الظلم والقهر والفقر الذي رزحت تحت وطأته لمدة طويلة، لهذا فلقد كانت مستعدة لخسارة أي شيء لأجل استمرار أولادها في تلقي العلم والمعرفة.

الحلقة الخامسة:

في هذه الحلقة يحضر الراوي من خلال الحديث عن الحنين للأسرة بعد السفر عن القرية من أجل التمدرس بالمدينة، وعلى لسان شخصية علي الذي يقول:"ما أجمل الريف وما أشقى حياة الفلاح" نلحظ حجم مأساة الإنسان الفلسطيني الذي يسكن الريف ووقوعه تحت ظلم واستبداد الانتداب البريطاني الذي سيلجأ أهل القرية في هذه الحلقة إلى مواجهته مواجهة مباشرة، ينتج عنها تغرب أبو صالح بسبب تزعمه لحركة الاحتجاج ضد البريطانيين مما يجعله مطلوبا لديهم.

الحلقة السادسة:

تتناول هذه الحلقة قضية الوعي السياسي وبدايات المقاومة العسكرية الفلسطينية من خلال ذكرها لشخصية عز الدين القسام ومقاومته للإسرائليين واستشهاده فيما بعد وتأثر أبو صالح به.

ويسرد الراوي في هذا السياق صفات شخصية أبو صالح التي أهلته ليكون فيما بعد زعيما لفصيل في المقاومة، وهنا يظهر تغير خط الصراع الدرامي نحو مرحلة جديدة هي مرحلة الكفاح

الفلسطيني ضد المستعمر مع مطلع 1936 وتسلسل الأحداث التاريخية الأخرى مثل الإضراب الكبير وتحوله إلى عصيان مدني وبداية الثورة بالفلاحين في الريف وانضمام أبو صالح كقائد للثورة.

الحلقة السابعة:

يتحدث الرواي في هذه الحلقة عن الثورة وبعض مشاهدها التاريخية مثل معركة جبع مع الجنرال البريطاني ديل ومعركة بيت آمرين كما يسرد بعض النقاط التاريخية مثل تقرير اللجنة الملكية صيف 1937 عن تقسيم فلسطين وكذا قيام الثورة الكبرى في 1938.

كما تذكر الحلقة بعض أسماء القادة الذين قاوموا الانتداب البريطاني أمثال نوري السعيد وفوزي القاوقجي، وتركز على التحول في شخصية أبو صالح من مواطن ريفي إلى قائد يحمل هم المقاومة واسترجاع الحق الفلسطيني وقيادته لفصيل من فصائل الثورة.

الحلقة الثامنة:

يلعب التحول في شخصية أبو صالح دورا كبيرا في تغيير أوضاع الأسرة، حيث تصبح الثورة هي الشرف وهي الأصل الذي تتباهى به أمام الجميع في الريف، ويساهم هذا التحول في تعويض الأسرة عن الكثير من خسائرها وخيباتها وخاصة في مسألة الانتماء حيث يتبين للجميع بأن أسرة أبو أحمد الذي جسد دوره الممثل السوري خالد تاجا هي أسرة أصيلة وعرقية بعد عودة حمولتها أو قبيلتها حمولة السبعاوي إلى الاعتراف بها نتيجة لتناهي أخبار الثورة وزعامة أبو صالح فيها، ويحضر الراوي ليتحدث عن هذا التأثير ويقارن بين الوضع السابق للأسرة والوضع الحالي.

كما لا تغفل هذه الحلقة مسألة الخلافات بين الثوار والفصائل بالإضافة إلى تطرق الراوي إلى بعض النقاط التاريخية مثل البيان الذي أصدرته الثورة صيف 1938 حول تعميم لبس الكوفية والعقال رمزا اللباس الفلسطينية وهذا تعبير رمزي عن التحول الأدبي في مركز الفلاح نتيجة لموقفه السامي في حركة المقاومة المسلحة كما قال الراوي.

كما ناقشت الأسرة قضية اجتماعية هي قضية الزواج، حيث تزوجت خضرة التي أدت شخصيتها الممثلة السورية نادين سلامة، وبداية توسع الأسرة بزواجها.

الحلقة التاسعة:

ركزت هذه الحلقة على بعض الجوانب السلبية في الثورة والتي تم استغلالها من بعض الأشخاص لتصفية الحسابات القديمة بين القبائل والعشائر وتطور ذلك إلى التصفيات الجسدية والثارات العائلية القديمة، رغم بداية مرحلة جديدة من مراحل الثورة مع مطلع آذار مارس 1939.

الحلقة العاشرة:

عالجت هذه الحلقة في جزء منها بعض التطورات التي مست الثورة من داخلها وخارجها مثل الخيانة التي قام بها بعض المواطنين وتنفيذ حكم الثورة فيهم وكذا التضييق الذي مارسته السلطات الفرنسية على الثورة الفلسطينية في سوريا مع بوادر الحرب العالمية الثانية، ويحضر الراوي للحديث عن هذا حيث يؤكد على بداية انهيار الثورة ذاتيا وموضوعيا مع الشهور الأولى لعام 1939 ومع دخول

بريطانيا للحرب العالمية الثانية كانت ثورة الريف الفلسطيني قد انتهت عمليا، وهذا يبدأ فصل جديد في قصة الأسرة حيث يكبر الأولاد حسن وعلي ويتزوج أبو صالح من امرأة مدنية ورمزية الارتقاء بالأسرة والفخر بإنجازات علي الدراسة وتفوقه العملي وبتاريخ أبو صالح.

الحلقة الحادية عشر:

ينتقل أبو صالح إلى المدينة للإقامة فيها مع زوجته في حين تتمسك الأسرة بالقرية وترفض تركها للريف، ومع انتهاء فصل مقاومة الريف الفلسطيني تدخل قضايا وموضوعات أخرى على خط الصراع الدرامي ومن بينها قضية الزواج وثيمة الحب وعلاقة الذكر بالأنثى خارج عائلته لدى شخصية حسن الذي أدى دوره الممثل السوري باسل خياط، فيما يكون أبو صالح غارقا في الحنين لأيام الثورة رغم التغير الاجتماعي الذي جلبته على الأسرة.

الحلقة الثانية عشر:

تبدأ في هذه الحلقة مرحلة المقاومة السياسية بدلا عن المقاومة العسكرية المتمثلة في الثورة التي انتهت فصولها مع ذروة الحرب العالمية الثانية والتي ناقش المسلسل التأثيرات التي من الممكن أن تخلفها الحرب على الوضع الفلسطيني عموما.

كما قدمت الحلقة في جزء منها مسألة الشرف في المجتمع الريفي وارتباطها بالمرأة حيث تعتبر قضية الشرف فوق كل الجنايات والأخطاء، من خلال قصة حسن مع جميلة أين ترفض الأسرة مبدئيا فكرة ارتباط حسن بجميلة.

الحلقة الثالثة عشر:

تناقش هذه الحلقة عبر أفراد الأسرة وأدوارهم العائلية عدة موضوعات من أهمها قضية التعليم الذي نال منه علي حظه في حين تخلف أخوه حسن للأسباب التي كانت تعيشها الأسرة في فترة مضت، كما تناقش الخرافات وارتباط أهل القرية ببعض المعتقدات مثل إيمانهم بالأولياء وبكراماتهم لما اختلفوا حول إقامة بناية لمدرسة جديدة يقوم علي بالتدريس فيها.

كما يتم الاتفاق على تزويج حسن من جميلة إلا أن أهلها الذين جاءوا من بلدهم الأصلية يحولون دون ذلك بقتلها.

الحلقة الرابعة عشر:

تركز هذه الحلقة على تسليط الضوء على شخصية خضرة ومن ثم صورة المرأة في المجتمع الريفي وتظهر المرأة في المسلسل عبر حلقاته بصورها المختلفة أما وأختا وبنتا وزوجة وحتى حبيبية، فتلجأ الأسرة إلى تزويج خضرة بعد وفاة زوجها الذي استشهد أيام الثورة بعد أن أنجبت منه ابنها الوحيد رشدي، ورغم عدم قبول خضرة بالزواج إلى أن الأسرة ترغم على ذلك لبعض الاعتبارات الاجتماعية السائدة.

الحلقة الخامسة عشر:

نتيجة لعدم رضى خضرة بالزواج تتطور علاقتها بزوجها الجديد إلى حد تطلب فيه الطلاق ولكن هذا لن يحدث رغم القهر والظلم الذي تعاني منه، ذلك أن الطلاق يوازي العار في الريف.

وتشرع هذه الحلقة في رسم معالم جديدة للقضية الفلسطينية مع عام 1947 حيث تبرز القضية عالميا من جديد مع بداية خروج الانتداب البريطاني من الأراضي الفلسطينية، حيث انتهت الحرب العالمية الثانية وتم تقديم القضية للأمم المتحدة والتي ستصدر قرار التقسيم في تشرين الأول أكتوبر من عام 1947 وبهذا يتجدد الكفاح ويمتد في كامل أرجاء البلاد مع بعض الشخصيات الثورية التي تذكرها الحلقة مثل عبد القادر الحسيني وحسن سلامة ويعود بذلك أبو صالح إلى الثورة والمقاومة مع برزو التحول في شخصية حسن الذي سيدخل هو كذلك في المقاومة مع أخيه أبو صالح.

ويحضر الراوي في هذه الحلقة بقوة للحديث عن إرهاصات النكبة قبيل إعلان قيام دولة إسرائيل في عام 1948.

الحلقة السادسة عشر:

تعالج هذه الحلقة وما يليها الفصل الأهم في التاريخ الفلسطيني وهو بداية النكبة التي تسببت في تشرد الشعب الفلسطيني عن وطنه في المنافي بعد خروج برياطانيا واشتداد المجازر الإسرائيلية في حق الفلسطينين وخاصة مجزرة دير ياسين وتقاعس الدول العربية عن الرد، إلا أن الحلقة تركز على المقاومة في رمزية توارث البندقية التي كانت من قبل لأبو العبد زوج خضرة الأول والذي باعها زوجها الثاني وفي هذا السياق تدفع الأسرة كلها الغالي والنفسي من أجل استرجاع البندقية لكي يستخدمها حسن في القتال، إلا أن قوة الجماعات الإسرائيلية وتنظيمها المحكم والعتاد الذي كانت تحمل عجل بخسارة المقاومة التي لم تستطع الاستمرار كثيرا.

الحلقة السابعة عشر:

شكلت هذه الحلقة المنعطف الحقيقي في قصة الأسرة وقصة فلسطين مع بداية النكبة والتهجير القسري الذي تعرض له الشعب الفلسطيني، حيث خرجت القرية كاملة نحو المجهول بعيدا عن صوت الحرب الذي وصل فوق رؤسهم ومن بينهم أسرة أبو أحمد.

الحلقة الثامنة عشر:

تقدم هذه الحلقة قصة الأسرة في طورها الأعمق مع بداية النكبة وحياة المخيم واقتناع الراوي بانتهاء الحرب وتصديقه بقيام دولة إسرائيل حيث باتت حدود القرية تفصل بين زمنين، كما تؤكد الحلقة على مسألة البقاء على قيد الحياة من أجل القضية في قول مسعود:"لازم نظلنا عايشين حتى تظل قضيتنا عايشة" وإلقاء الضوء على المساعدات الإنسانية التي تقدمت بها بعض المنظمات الدولية مثل الصليب الأحمر ووكالة الغوث، في حين تعالج من جهة أخرى الجهود العربية لمقاومة إسرائيل من خلال تحالف الجيوش العربية السبعة، ويستخدم المخرج في هذا الإطار بعض الصور الأرشيفية.

الحلقة التاسعة عشر:

تعالج هذه الحلقة التأثيرات النفسية والمعيشية التي تسببت فيها النكبة للإنسان الفلسطيني داخل المخيمات حيث مظاهر التشرد والمعاناة والفقر والجوع في أقسى صورها، كما يستسلم أغلب الفلسطينيين لواقعهم الجديد بعد خط الهدنة الذي رسمته بريطانيا وإسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية باتفاق مع الجيوش العربية.

في حين تنكفأ الأسرة على مراجعة أوجاعها في إطار غياب حسن الذي لم يعد وتصل في النهاية إلى اتفاق صامت بعدم ذكر حسن، كما تقتنع الأسرة بالظروف الجديدة في المخيم والتي أقل ما يصفها بأنها مزرية.

الحلقة العشرون:

يصل خبر استشهاد حسن، وتعود البندقية رمزية لبقاء المقاومة ويستلمها رشدي ابن خضرة كميراث يجب أن يوظف يوما ما، في حين يغرق الراوي في استذكار حسن وذكرياته الخاصة معه.

تنتقل بعد ذلك الحلقة إلى تاريخ جديد هو عام 1951 أي قبيل قيام ثورة الضباط في مصر.

الحلقة الواحدة والعشرون:

تقوم ثورة الضباط المصريين في مصر سنة 1952 وتسقط حكم الملك ويصل صدى ذلك إلى القضية الفلسطينية التي ستعرف في فترة حكم جمال عبد الناصر بعض التحولات، في هذه الأثناء لا يزال الراوي يحدثنا عن اللاجئين ومفارقات العيش بين سكان المخيم ولا تزال مطالب العودة وأحلام الرجوع إلى الوطن الأم تراود الكثيرين رغم اعتقادهم الداخلي بأنه من الصعب الوصول إلى تحقيق مبتغاهم، ورغم كل هذا تواصل الأجيال الجديدة طريقها في البحث عن أحلامها وطموحاتها المشروعة.

الحلقة الثانية والعشرون:

يصل اللاجئون إلى حقيقة أن فلسطين ضاعت من بين أيديهم في ظل ظروف العيش في المخيم والتي تزداد سوءا يوما بعد يوم مع تبدل الفصول وتغير الأجواء التي تؤدي إلى صعوبة التأقلم مما يدفع الكثيرين إلى التفكير في الهجرة نحو منفى آخر لكنه سيكون منفى اختياريا ومن بينهم مسعود الذي جسد دوره الممثل السوري رامي حنا وهو الابن الثاني في الأسرة بعد أحمد (أبو صالح)، فبعد وفاة ولده الأول الذي سماه حسن على اسم عمه وفي وفاة حسن مرتين دلالة رمزية على عمق المأساة التي تستنزف المشاعر والعواطف والأفراد كذلك، حينها يفكر مسعود في الهجرة إلى الكويت ويبدأ رحلته في البحث عن الوصول إلى حلمه عن طريق الهجرة.

الحلقة الثالثة والعشرون:

في طريقه إلى الكويت يرافق مسعود صديقين له أحدهما يموت في الطريق جراء التعب والإرهاق الشديد إلا أنه قبل أن يموت يعطيه مفتاح بيته في فلسطين، وكأن قدر الفلسطيني أن يظل متشبثا بحلم العودة الذي يرافقه أينما حل أو ارتحل.

تنتقل الحلقة إلى تاريخ 1956 أين تعرضت مصر إلى العدوان الثلاثي ويتم مناقشة تأثير ذلك على الوضع الفلسطيني من خلال الفوائد التي ستجنيها إسرائيل من حربها الاستباقية هذه، وفي ظل الظروف المحيطة خارجيا بفلسطين لا يزال يقبع المخيم تحت وطأة الفاقة والاحتياج الشديد الذي يجبر الأهالي على إرسال أطفالهم للعمل من أجل كسب قوت العيش.

الحلقة الرابعة والعشرون:

تسهم أحوال المخيم المزرية في الكثير من الركود في حياة اللاجئين بحيث تتوقف مشاريعهم ومنابع دخلهم إلا أنهم يظلون يبحثون عن لقمة العيش في المدينة القريبة منهم، ومن بينهم الأستاذ علي الذي يضطر للعمل أستاذا لتقديم الدروس الخصوصية لحفيدة أبو أكرم سلمى ليفكر بعدها في الهجرة إلى بيروت لإتمام دراسته بعد أن تأتيه منحة دراسية.

ويحضر الراوي للحديث عن العدوان الثلاثي على مصر، كما يدخل علي في تجربة عاطفية مع سلمى توقفه على الكثير من الفروقات الاجتماعية التي تظهر من جديد لكن في شكل آخر، بين أبناء المخيم والمهجرين وبين أبناء المدينة أو الأراضي المتبقية من فلسطين والتي لم تصلها يد الاحتلال الإسرائيلي بعد.

الحلقة الخامسة والعشرون:

رغم كل الظروف تستمر الحياة في المخيم لكن بوفاة الوالد أبو أحمد متأثرا بذاكرته التي لم تنسى ابنه حسن، وفي هذه الأثناء يتحتم اتخاذ قرار الاستقرار وبناء البيت بدلا عن الخيمة مع توسع الأسرة إلى الأحفاد، وتتم مناقشة قضية التعليم وأهميته مرة أخرى وفائدته للأجيال الحديثة ليؤدي ذلك فيما بعد لبروز طبقة من المثقفين الذين سيحملون هم القضية سواء كانوا سياسيين أو مبدعين في شتى المجالات.

يقول علي:"الثقافة أهم من الشرب والأكل، شو فاضلنا إحنا الفلسطينيين سوى العلم"

الحلقة السادسة والعشرون:

بعد عودة علي من بيروت وإتمامه للدراسة الجامعية هناك، يبدأ الحديث عن مسألة زواجه من سلمى وتبرز مسألة الفروقات الاجتماعية رغم التاريخ النضالي الذي يفتخر به أخوه أحمد إلا أن هذا لا يشفع لدى أهل سلمى الذين يتمسكون بدرجتهم الاجتماعية ونظرتهم الدونية لسكان المخيم، إلا أن الحب ينتصر في الأخير ويتم زواج علي من سلمى.

الحلقة السابعة والعشرون:

أسهم التعليم والثقافة في الوسط الفلسطيني رغم ظروف العيش وقلة الدخل في ظهور فئة جديدة من جيل النكبة من المثقفين الشباب الذين استحدثوا طرقا أخرى للمقاومة ومنها الشعر والفنون المختلفة، وتعدت بذلك نقاشاتهم إلى تجاوز أزمة المخيم وإنسانه الفلسطيني إلى أزمة الإنسان المعاصر والإشارة إلى مسؤولية الغرب والخنوع العربي عن المأساة الفلسطينية.

يعيد المسلسل بعض ملامح قصة الأسرة في القرية إلى قصتها في المخيم بتكرر نفس قصة حسن مع جميلة مع صالح ابن أبو أحمد مع صبحية بعد محاولة أبو عايد شيخ القرية الذي جسد دوره الممثل حسن عويتي أن يتزوج من صبحية التي تصغره كثيرا.

الحلقة الثامنة والعشرون:

لم يكن الفصل قائما بين المخيم والحدود التي وضعتها إسرائيل فقط، بل كان قائما أيضا بشكل ما بين المخيم والمدينة القريبة منه رغم انتمائهما إلى نفس الوطن، وتجسد هذا الفصل في الأزمة الاجتماعية والطبقية التي نشأت بين سكان المخيم وسكان المدينة، وبهذا تشكلت أزمة التهجير في أقسى صورها في أن يكون الإنسان بدون هوية تمنح له حقوقا كغيره من الناس، كما ظهر الفرق بين النموذج الإنساني في المخيم الذي تمثل في شخص عطية الذي لجأ إلى الانحراف والسرقة للتعبير عن الحق المأخوذ منه وبين النموذج الإنساني في المدينة الذي تمثل في الكثير من الأسر والعائلات التي لم ترضى بأي نوع من العلاقة مع سكان المخيم حتى ولو كانت هذه العلاقة متمثلة في مسألة المشاعر والعواطف التي لا يد للإنسان فيها.

الحلقة التاسعة والعشرون:

خلفت هذه الأزمة الاجتماعية والطبقية عدة مشاكل عبر عنها الأستاذ علي بقوله:"من شان نعرف إنا بنعيش في أكثر من عالم ومش عالم واحد"، ولعل هذه الأزمة هي التي أنتجت أبطالا لكن بدون قضية إلا قضية العودة التي ستمنح لإنسان المخيم حقوقه.

الحلقة الثلاثون:

تفرق أفراد الأسرة في المنافي عبر العالم مثل عمان والسعودية ومصر كل حسب طموحاته واحتياجاته لم ينسيهم في أمل العودة الذي تجدد مع قيام حرب 1967 التي سميت فيما بعد بحرب النكسة والتي حاكمت الحلقة نتائجها على الوضع الفلسطيني الذي سيظل ملازما لحقيقة الوجود الإسرائيلي على أراضيه المنهوبة والمستلبة رغم مرور 19 سنة من عمر النكبة.

الحلقة الواحدة والثلاثون:

كانت الحلقة الأخيرة حلقة الواقع لا الوهم وبداية الإيمان بحقيقة التسليم بشروط الواقع الجديد الذي أراد الفلسطيني التكيف معه، محتفظا في نفس الوقت بعدم خوفه من عدوه لكثرة احتكاكه به، لينتهي المسلسل بعد ذلك بمشهد رجوع رشدي الذي جسد دوره المخرج نفسه حاتم علي إلى إرثه من أبيه المتمثل في البندقية للدلالة على فكرة المقاومة التي يجب أن تستمر لاسترداد الحق وإعادة فلسطين التي ضاعت.

المطلب الثاني: المحاور الكبرى.

تتلخص فكرة *التغريبة الفلسطينية* في المأساة الإنسانية التي عاشها الشعب الفلسطيني في فترة مضت ولا يزال يعيشها حتى يومنا هذا، ولا شك أن الجانب الإنساني هو الذي يطغى على المسلسل بدءا بمحور القصة الذي يتمثل في الأسرة التي تتعدد حكاياتها وخيباتها بتعدد أفرادها

وشخصياتها، هذه الأسرة التي تمتد إلى أجيال متعاقبة على طول حلقات المسلسل، وهي بذلك تختصر جزءا كبيرا من تاريخ الإنسان الفلسطيني خصوصا في أقسى مراحل أزمته وهي مرحلة النكبة والتهجير والمنافي وحلم العودة إلى الأرض التي ضاعت ذات يوم.

لا يمكن الحديث عن المحاور الكبرى المعالجة إلا بالنظر إلى الشخصيات التي حوتها قصة المسلسل، فالعمل يحاول تسليط الضوء على كل فرد من أفراد هذه العائلة التي يبحث كل فرد فيها عن خلاصه الشخصي سواء عن طريق العلم أو العمل أو المقاومة ليصل في نهايته إلى القول بأن طريق الخلاص الوحيد لا يمكن أن يكون إلا باتجاه الوطن وعن طريق الكفاح المسلح وليس باتجاه المنفى.

لذا فإن المسلسل يضع لنفسه مركزا للاهتمام وهو الجانب الإنساني في القضية الفلسطينية ويعالجه وفق محاور هي:

أ. ***الأرض:*** تمثل الأرض كرمز وكمادة محورا مهما في *التغريبة الفلسطينية* ويتجسد حضورها الطاغي من أول حلقةّ إلى آخر حلقة في كونها لصيقة بالوجود الفلسطيني والبشري عموما فلا يمكن الحديث عن شعب أو قوم دون الحديث عن أرض تجمعهم وتلمهم وتؤسس بذلك لعلاقاتهم ومصيرهم المشترك وإلا لما قدمت بريطانيا المستعمرة وعدا لليهود –الذين كانوا مشردين في أصقاع العالم– بمنحهم أرضا لإقامة دولتهم، فالأرض تحيل على الإنسان الذي يسكنها وهذا ما أراد المسلسل أن يؤكده حيث أن أرض فلسطين حق للفلسطينيين ويجب استرجاعه من يد الذين سلبوه سواء كانوا مستعمرين أو إقطاعيين، فالأسرة حافظت على علاقتها بالأرض ولم تفرط فيها لا في مرحلة الإقطاع التي عانت منها كثيرا حيث لم تتخلى عنها بالرغم من وجود الإغراءات المادية، كما حافظت عليها لحظة النكبة ولم تشأ أن تغادر المخيم بل أقامت لنفسها بيتا بدلا عن الخيمة لتأكيد تمسكها بهذه الأرض وأحقيتها فيها.

ب. ***المقاومة:*** يلعب محور المقاومة في التغريبة الفلسطينية دورا هاما في تحريك الصراع الدرامي وبلورته تجاه الذروة، فالمقاومة حاضرة بكل معانيها وتفاصيلها وأنواعها، حيث نجد المقاومة ضد الظلم والقهر والحرمان، كما نجد المقاومة في أسمى تجلياتها ضد المحتل والمستعمر، والمقاومة تعبير عن التمسك بالحق والحياة رغم المأساة والواقع الذي قد يفرض شروطا على الإنسان تجعله يخفف من حدة مقاومته أو يستكين إلى الخنوع والخضوع، بالإضافة إلى أن المقاومة حضرت أيضا في شكلها الرمزي ضد المعتقدات والأفكار والآراء السائدة في مختلف الجوانب الحياتية (الاجتماعية والاقتصادية والسياسية)، وتشكلت على عدة أوجه سواء في صوت الراوي أو صوت وأفعال النماذج الإنسانية الكثيرة التي حفل بها المسلسل.

ت. ***الإنسان:*** محور الإنسان هو أهم محور في المسلسل فهو محرك الصراع وسببه الرئيس، وفي هذا الإطار نجد أن المسلسل اتخذ من الإنسان الفلسطيني–بتعدد نماذجه السلبية والإيجابية– المحور الأساسي الذي تتعلق به الأحداث وتدور حول مركزه كل الحلقات، وهنا نلاحظ غياب

الآخر المناقض للإنسان الفلسطيني وهو الإنسان أو الفرد الإسرائيلي كشخصية أو نموذج له دور في المسلسل إلا فيما يحتاجه السياق كالعسكريين، ومن هنا يتبين أن رؤية المسلسل كانت رؤية تأريخية لحالة المأساة الفلسطينية فلا حاجة لاستحضار الطرف الآخر الذي هو السبب الأول لهاته المأساة التي يعيشها الفلسطيني، بل من الجيد إلغاء حضوره أو تقزيمه إلى الحد الذي يبين عدالة القضية الفلسطينية.

ث. ***الأسرة:*** تنبني قصة المسلسل كما أسلفنا على قصة أسرة فلسطينية، وهي بهذا محور كبير وهام يقربنا كثيرا من فهم المسلسل وتأويل رؤيته التي لجأت بأسلوب ذكي لاختصار القضية الفلسطينية في معاناة أفراد أسرة وانعكاسات المستجدات الطارئة على وضع القضية عليها، فالأسرة التي تتكون من سبعة أفراد تحيل في جانب كبير على كل الشعب الفلسطيني وما يمر عليها من مآسي وكوارث يعبر عن كل ما عانته الأسر والعائلات الأخرى، والمسلسل بهذا جعل من كل فرد في الأسرة نموذجا لوحده له من الأشياء الكثيرة التي يشترك فيها مع الأفراد الآخرين نظرا لاعتبارات القرابة وله أيضا أشياء أخرى تجعله شخصية قائمة بحد ذاتها لها من الصفات والمظاهر ما يميزها عن غيرها، كما أن حكاية كل فرد من أفراد الأسرة لها خطها الزمني المتفرد الذي قد يتقاطع في أجزاء منه مع حكايات الآخرين وقد ينفصل لينتج بذلك خطا آخر هو خط الطموح والهدف الشخصي الذي تسعى إليه كل شخصية.

المبحث الأول: المقاربة النسقية والأيقونية.

المطلب الأول: المقاربة النسقية.

1. وصف الرسالة:

أ. المرسل:

إن الرسالة التي نحن بصدد تحليلها والمتمثلة في المسلسل التلفزيوني السوري *التغريبة الفلسطينية* هي رسالة يقف وراءها ثلاثة أشخاص منتجين لها نظرا لطبيعتها، أولهم المؤلف أو كاتب القصة ومعد السيناريو الدكتور وليد سيف وثانيا الشركة المنتجة وهي شركة سورية الدولية للإنتاج الفني وثالثا المخرج السوري حاتم علي وسنعرف هنا بكل هؤلاء نظرا لدورهم الفعال في تشكيل العمل النهائي.

وليد سيف:

ولد وليد سيف في طولكرم في الضفة الغربية وحصل على شهادة البكالوريوس في اللغة والأدب العربيين من الجامعة الأردنية، كما حصل على شهادة الدكتوراه في اللغويات من مدرسة الدراسات الشرقية و الإفريقية في جامعة لندن عام 1975، وقد عمل بعد هذا التاريخ محاضرا في قسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية مدة ثلاث سنوات قبل أن يترك القسم ليعمل كاتبا متفرغا للدراما التلفزيونية عمل في الدراما التلفزيونية السورية ، قدم وليد سيف الكثير من الأعمال للدراما التلفزيونية خصوصا في نوع الدراما التاريخية واشتغل كثيرا مع المخرج حاتم علي كثنائية وآخر الأعمال التي قدمها معه مسلسل *(عمر)* في 2012.

يعد الدكتور وليد سيف من أشهر مؤلفي الدراما التاريخية له الكثير من الأعمال في هذا المجال ومنها[1]:

المسلسل	المخرج	سنة الإخراج	نبذة عن قصة المسلسل	أبطال العمل
الخنساء	صلاح أبو هنود	1977	يحكي قصة الشاعرة الخنساء في الجاهلية وفي الإسلام.	منى واصف، نبيل المشيني، محمد حسن الجندي
عروة بن الورد	صلاح أبو هنود	1978	يحكى قصة عروة بن الورد أو أمير	

[1] موقع موسوعة ويكيبيديا العالمية.

			الصعاليك كما لقب في المسلسل	أسامة المشيني
شجرة الدر	صلاح أبو هنود	1979	يحكي قصة الملكة شجرة الدر	نضال الأشقر
طرفة بن العبد	صلاح أبو هنود	1982	يحكي قصة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد صاحب المعلقة المشهورة	محمد العبادي
المعتمد بن عباد	عبد الوهاب الهندي	1982	يحكي قصة المعتمد بن عباد آخر ملوك إشبيلية من بني عباد وكيف حكم إشبيلية حتى أسره المرابطون ونفوه مع من بقي من أهله إلى أغمات	أسامة المشيني
جبل الصوان	صلاح أبو هنود	1983	استمدها من مسرحية (*حكاية حب*) للكاتب ناظم حكمت والذي استقاها من قصة (فرهاد وشيرين) التي عرفت من أشهر القصص في الأدب الشرقي، وهي أحد أجزاء أو فصول	عبير عيسى، ربيع شهاب، شفيقة الطل، روحي الصفدي

			القصة المعروفة باسم (خسرو وشيرين) التي كان الرواة يتناقلونها حتى نظمها الفردوسي في ملحمته الشعرية المعروفة باسم الشاهنامة	
بيوت في مكة	علاء الدين كوكش	1983	يحكي قصة السيرة النبوية بطريقة الدخول إلى كل بيت من بيوت مكة ومعرفة ردة فعلهم تجاه دعوة الإسلام ومتابعة الأحداث معهم حتى فتح مكة ووفاة محمد رسول الله	عدد من الفنانين منهم رفيق سبيعي، نبيل المشيني
الصعود إلى القمة	صلاح أبو هنود	1985	يحكي قصة محمد بن أبي عامر المنصور وكيف تدرج في المناصب حتى غدا ملك الأندلس	محمد وفيق
ملحمة الحب والرحيل	وفيق وجدي	غير معروف	يحكي قصة الزير سالم وحرب البسوس	صلاح السعدني
الدرب الطويل	صلاح أبو هنود	2000	يحكي قصة فلسطين من عام 1933 وكيف خاضت البلاد ثورة	عباس النوري

			فلسطين 1936 ومرورا بعام النكبة 1948 وانتهاء بعام النكسة 1967 ويقدم كل ذلك عبر تصويره لإحدى العائلات في إحدى القرى وكيف واجهت كل تلك الأحداث	
صلاح الدين الأيوبي	حاتم علي	2001	حكي قصة السلطان الناصر صلاح الدين الأيوبي منذ ولادته حتى استعادته للقدس	جمال سليمان، سوزان نجم الدين، باسم ياخور، نجاح سفكوني، وائل رمضان ، محمد مفتاح
صقر قريش	حاتم علي	2002	يحكي قصة عبد الرحمن الداخل وكيف هرب من العباسيين حتى وصل الأندلس وبنى هناك واحدة من أعظم الدول العربية الإسلامية	جمال سليمان، أمل عرفة، سلاف فواخرجي، محمد مفتاح، باسم ياخور
ربيع قرطبة	حاتم علي	2003	هو نسخة مطورة لمسلسل الصعود إلى القمة	تيم حسن، محمد مفتاح، مي سكاف، نسرين طافش ،جمال سليمان

التغريبة الفلسطينية	حاتم علي	2004	هو نسخة مطورة لمسلسل الدرب الطويل	جمال سليمان، خالد تاجا، جوليت عواد، يارا صبري، تيم حسن، نادين سلامة
ملوك الطوائف	حاتم علي	2005	هو نسخة مطورة لمسلسل المعتمد بن عباد	جمال سليمان، أيمن زيدان، تيم حسن، سلاف فواخرجي، سوزان نجم الدين، محمد مفتاح
آخر أيام غرناطة	حاتم علي	2007	يعد هذا العمل استكمالا لسلسلة قصة الأندلس السابقة الذكر ويحكي قصة آخر ممالك الأندلس الإسلامية سقوطا بيد القشتاليين وهذا المسلسل لم يرا النور حتى الآن	غير معروفين
عمر	حاتم علي	2012	يحكي المسلسل قصة عمر بن	غسان مسعود، سامر

			الخطاب وكيف تحول من رجل ذا شأن في قريش إلى خليفة عظيم من خلفاء الإسلام وقد أخذ معظم الحوار والسيناريو لفترة عهد النبي من مسلسل بيوت في مكة	إسماعيل، مهيار خضور، مي سكاف، برناديت حديب ،قاسم ملحو، فادي صبيح، محمد حداقي ، نادرة عمران، خالد القيش، هشام بهلول، عبد السلام بوحسيني

سورية الدولية للإنتاج الفني:

شركة إنتاج فني سورية قدمت أول أعمالها في عام 1999 وكان هو مسلسل *الفوارس* ثم توالت إنتاجاتها التي تميزت برفد الدراما السورية والعربية عموما برصيد كبير من الأعمال الاجتماعية والتلفزيونية، أنشئت سورية الدولية للإنتاج الفني لإنتاج الأعمال الفنية التلفزيونية معتمدة على إمكانيات فنية عالية الجودة وتقنية متطورة تماشي الرؤية الفنية الجديدة، تملك سورية الدولية للإنتاج الفني شبكة متنوعة في معدات الإنتاج المتطورة والمجهزة بآخر ما توصلت إليه التكنولوجيا الحديثة في أنظمة الصورة والصوت الرقمية ومعدات التصوير والإضاءة الحديثة، يقوم على إدارتها فنيين محترفين ذوي براعة وقدرة على إضفاء صبغة على الأعمال وفق أساليب مبتكرة وقدرات إبداعية خلاقة وفي جو من العمل والإبداع الفني تتضافر جهود الفنيين والإداريين وجميع فرق العمل في إنتاج أعمال درامية أو كوميدية اجتماعية أو تاريخية بدون حدود في التفاني والإخلاص لإنتاج أفضل الأعمال كيفا وكما، وبالتالي المساهمة في دعم الحركة الفنية في سورية بكل ما تملكه الشركة من إمكانات مادية ومعنوية، قامت الشركة بإنجاز العديد من الأعمال التلفزيونية من عمل مسرحي واجتماعي وكوميدي وخيالي وتاريخي عبر اختيار المواضيع الملائمة تم تنفيذها من قبل مخرجين ومنتجين وفنانين مبدعين ونسعى من خلال شركتنا إلى توسيع أعمالنا باتجاه آفاق حديثة متجددة بمشاركة مشاهدينا من كل الثقافات واللغات حيث تم مؤخراً دخولنا إلى عالم السينما، وقد تجاوزت سورية الدولية توقعات الجميع وحققت العديد من الجوائز تنوعت بين شهادات تقدير ودروع وميداليات فضية وذهبية في مهرجانات في كل من سوريا ومصر وتونس ,والبحرين ولبنان وفرنسا والعديد من الدول.

الجوائز والدروع:

عام 2000:

جائزة الدراما السورية / التلفزيون السوري.

الأورنينا الذهبية + شهادة تقدير عن: مسلسل *الزير سالم*.

عام 2001:

الجائزة الذهبية عن: مسلسل *الزير سالم* في مهرجان الخليج.

جائزة تقدير.

عام 2002:

ثلاثة جوائز ذهبية + شهادة تقدير (إنتاج – سيناريو – إخراج) عن مسلسل *صلاح الدين الأيوبي* في مهرجان القاهرة.

نالت الشركة الجائزة الذهبية عن مسلسل *بقعة ضوء الجزء3* في مهرجان تونس العربي للإذاعة والتلفزيون الدورة الحادية عشر.

عام 2003:

ثلاث جوائز ذهبية عن (إنتاج – سيناريو – إخراج) عن مسلسل *صقر قريش* في مهرجان القاهرة.

عام 2004:

جائزتين ذهبيتين (إنتاج + سيناريو)عن مسلسل *ربيع قرطبة* والجائزة الذهبية في الإخراج عن مسلسل *ذكريات الزمن القادم* في مهرجان القاهرة العاشر.

جائزة أودنيا للدراما السورية عن مسلسل *التغريبة الفلسطينية* ونالت عدة شهادات تقديرية من سوريا ومن الأردن.

عام 2005:

الجائزة الذهبية عن مسلسل *التغريبة الفلسطينية* في مهرجان تونس.

الجائزة الفضية عن مسلسل *التغريبة الفلسطينية* في مهرجان القاهرة.

درع تكريم عن مسلسل *التغريبة الفلسطينية* من شركة الجهاد الإسلامي في فلسطين.

الجائزة البلورية عن مسلسل *التغريبة الفلسطينية* وذلك ضمن حفل تكريم في أبو ظبي أقامته لجنة رعاية الأسر الفلسطينية.

جائزة من UN درع شرف عن مسلسل *عصي الدمع*.

الجائزة الذهبية من جنيف عن كواليتي الأعمال.

الجائزة الذهبية في مهرجان القاهرة الحادي عشر للإذاعة والتلفزيون عن فيلم *العشاق* و الجائزة الفضية عن مسلسل *التغريبة الفلسطينية*.

جائزة أدونيا للدراما السورية عن مسلسلي *عصي الدمع* و *ملوك الطوائف*.

عام 2006:

الجائزة الفضية عن مسلسل *التغريبة الفلسطينية* في مهرجان الخليج، والجائزة الذهبية عن مسلسل *ملوك الطوائف*.

الشركة الجائزة الذهبية عن مسلسل *ملوك الطوائف* في مهرجان القاهرة

عام 2007:

الجائزة البلاتينية في مهرجان فرانكفورت عن كواليتي الأعمال.

الجائزة الذهبية عن مسلسل *ملوك الطوائف* والجائزة الفضية عن مسلسل *على طول الأيام* في المهرجان العربي للإذاعة و التلفزيون الدورة الثالثة عشرة تونس.

الجائزة الفضية عن مسلسل *رسائل الحب والحرب* في مهرجان القاهرة.

عام 2008:

الجائزة الذهبية عن مسلسل *رسائل الحب والحرب*، كما نال الفنان سلوم حداد الجائزة الذهبية لأفضل ممثل عن دوره في المسلسل المذكور في مهرجان الخليج.

الجائزة الألماسية عن كواليتي الأعمال مهرجان نيويورك.

جائزة أفضل عمل منفصل متصل عن مسلسل *بقعة ضوء الجزء6* وجائزة أفضل تكامل عمل فني ودرامي عن مسلسل *ليس سرابا* وشهادة تقدير وتكريم من الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون والمؤسسة العربية للإعلان ضمن الحفل السنوي للتكريم وجوائز دراما سباق المسلسلات 2008 الذي أقيم برعاية السيد وزير الإعلام الدكتور محسن بلال.

عام 2009:

الجائزة البرونزية عن مسلسل *أهل الراية* في مهرجان تونس لإتحاد إذاعات الدول العربية الدورة الرابعة عشر دولة القدس.

جائزة عن المسلسلات التالية: *الدوامة- عن الخوف والعزلة – قلبي معكم* خلال الحفل الذي أقامته لجنة صناعة السينما لتكريم المنتجين المبدعين.

ثلاث جوائز ذهبية عن مسلسل *الدوامة* في مهرجان القاهرة للإعلام العربي بدورته الخامسة عشر لأفضل ممثل دور أول سلوم حداد وأفضل إضاءة أحمد الحموي وأفضل موسيقى تصويرية طاهر ماملي.

جائزة إبداع في حفل سباق المسلسلات الذي أقامه التلفزيون السوري عن مسلسل *الدوامة* لأفضل تصوير سامر الزيات.

جائزة الجودة العالمية في المهرجان الدولي الحادي والعشرين للنوعية لعام 2009 والذي أقيم في لندن بريطانيا وترعاه شركة B.I.D العالمية وذلك في 29-30 تشرين الثاني 2009.

عام 2010:

الجائزة الذهبية في مهرجان الخليج الحادي عشر للإذاعة والتلفزيون 9-12 فبراير 2010م مملكة البحرين عن مسلسل *أهل الراية* الجزء الأول.

الجائزة الفضية في مهرجان الأردن للإعلام العربي عن مسلسل *القعقاع بن عمرو*.

جائزة أفضل عمل تاريخي في مهرجان جوردان أوورد 29-10 -2010 م عن مسلسل *القعقاع بن عمرو التميمي*.

عام 2011:

نالت الشركة مجموعة من الجوائز عن أعمال 2011 ضمن استفتاء قامت به مجلة سيدتي لنجاح الأعمال في الوصول إلى الناس والتفاعل معهم كما ذكرت المجلة.

عام 2012:

شهادة شكر وتقدير عن مهرجان الغدير السادس الذي تقيمه قناة الغدير الفضائية للجهود الخيرة والمساعي النبيلة لإنجاح فعاليات المهرجان.

جائزة عن مهرجان الغدير السادس الذي تقيمه قناة الغدير الفضائية عن مسلسل *رفة عين* كأفضل عمل درامي اجتماعي.

نال مسلسل *الخربة* جائزة أفضل مسلسل اجتماعي وذلك في في مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون المقام في مدينة 6 أكتوبر مدينة الإنتاج الإعلامي في الفترة الواقعة ما بين 9 – 12 كانون الثاني.

مجموعة الأعمال الدرامية التلفزيونية لشركة سورية للإنتاج الفني:

العمل	سنة الإنتاج
الفوارس	1999
الزير سالم	2000
صلاح الدين الأيوبي، بقعة ضوء الجزء الأول، ألو جميل أهلين هنو	2001
صقر قريش، بقعة ضوء الجزء الثاني	2002
بقعة ضوء الجزء الثالث، ذكريات الزمن القادم، ربيع قرطبة، قانون ولكن	2003
أحلام كبيرة، التغريبة الفلسطينية، بقعة ضوء الجزء الرابع، عشتار، فيلم العشاق	2004
بقعة ضوء الجزء الخامس، عصي الدمع، كل شي ماشي، ملوك الطوائف	2005
على طول الأيام، مشاريع صغيرة	2006
رسائل الحب والحرب، على حافة الهاوية	2007
أهل الراية، بقعة ضوء الجزء السادس، ليس سرابا	2008
الدوامة، عن الخوف والعزلة، قلبي معكم، مرة أخرى سينما	2009

الصندوق الأسود، أهل الراية الجزء الثاني، بقعة ضوء الجزء السابع	2010
الخربة، بقعة ضوء الجزء الثامن، جلسات نسائية، طالع الفضة	2011
رفة عين، بقعة ضوء الجزء التاسع، سيتا كاز	2012

المخرج حاتم علي:

حاتم علي 2جوان1962، ممثل وكاتب ومخرج سوري، بدأ حياته بالكتابة المسرحية وكتابة النصوص الدرامية والقصص القصيرة. حصل على إجازة في الفنون المسرحية من المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق / قسم التمثيل 1986 عضو في نقابة الفنانين في سوريا، بدأ حاتم حياته الفنية كممثل مع المخرج هيثم حقي في مسلسل *دائرة النار* 1988، ثم توالت مشاركاته في الأعمال الدرامية جسد شخصيات مختلفة تتنوع بين الأدوار التاريخية والبدوية إلى الشخصيات المعاصرة بأنماط متعددة، وله لوحات كوميدية مع الفنان ياسر العظمة، ومع تطوره في العمل واكتسابه الخبرة وصل إلى مستوى يكاد أن يوصف فيه بالفنان الكامل حيث عمل وراء الكاميرا وأمامها في أعمال ضخمة.

توجه إلى الإخراج التلفزيوني في منتصف التسعينات حيث قدم عدد كبير من الأفلام التلفزيونية الروائية الطويلة وعدد من الثلاثيات والسباعيات، وفي مرحلة متقدمة قدم مجموعة هامة من المسلسلات الاجتماعية والتاريخية ومن أهم ما قدمه مسلسل *الزير سالم* والذي يعد نقطة تحول في مسيرة هذا الفنان، وكذلك الرباعية الأندلسية، وقد تم دبلجة مسلسله *صلاح الدين الأيوبي* وعرضه في ماليزيا وتركيا واليمن والصومال.

أعماله:

الكاتب: نشر حاتم علي مجموعتين قصصيتين هما:

ما حدث وما لم يحدث.

موت مدرس التاريخ العجوز.

كاتب النصوص: على صعيد كتابة السيناريو، ألف فيلم *زائر الليل* الذي أخرجه محمد بدرخان كما كتب مسلسل *القلاع* الذي أخرجه مأمون البني وألف فيلم تلفزيوني بعنوان *الحصان* أخرجه بنفسه وشارك في كتابة فيلم *آخر الليل* مع الكاتب عبد المجيد حيدر وحصل من خلاله على أول جائزة كمخرج من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون 1996.

الممثل:

أدى حاتم علي أدوارا في عدة أعمال نذكر منها:

- *هجرة القلوب إلى القلوب* 1990 إخراج: هيثم حقي.

- *كهف المغاريب* 1991 إخراج: غسان جبري.
- *الكابوس* 1989 إخراج: مأمون البني.
- *الخشخاش* 1992 إخراج: بسام الملا.
- *قصة حب عادية جدا* 1993 إخراج: محمد عزيزية.
- *أحلام مؤجلة* 1993 إخراج: هند ميداني.
- *الجوارح* 1994 إخراج :نجدة إسماعيل أنزور.
- *العبابيد* 1996 إخراج :بسام الملا.
- *الغريب والنهر* 1996 إخراج :هشام شربتجي.
- *أمانة في أعناقكم* 1997 إخراج :علاء الدين كوكش.
- *مرايا 98* تقمص عدة شخصيات المسلسل من إخراجه.
- *مرايا 99* تقمص عدة شخصيات المسلسل من إخراجه.
- *الرجل سين* 2000 إخراج :علاء الدين كوكش.
- *قوس قزح* 2001 إخراج :هيثم حقي.
- *التغريبة الفلسطينية* 2004 المسلسل من إخراجه.
- *عصي الدمع* 2005 المسلسل من إخراجه.
- *زيارة خاطفة والسلام* 2006 إخراج :رامي حنا.
- *8ملم ديجيتال* 2008 إخراج: عمرو علي.
- *أصوات خافتة* 2009.

المسرحي:

كتب للمسرح ثلاث مسرحيات بالتعاون مع المخرج المسرحي زيناتي قدسية بعنوان الحصار، كما كتب مسرحية حكاية مسعود التي أخرجها زيناتي قدسية لصالح فرقة القنيطرة كمخرج، في المسرح له ثلاث مسرحيات:

مات 3 مرات 1996.

البارحة.. اليوم.. وغدا 1998.

أهل الهوى 2003.

السينمائي: له في السينما الأفلام التالية:

العشاق 2005 فيلم روائي طويل مقتبس عن مسلسل أحلام كبيرة إنتاج سوريا الدولية للإنتاج الفني.

شغف 2005 فيلم قصير إنتاج المؤسسة العامة للسينما سوريا.

سيلينا 2008 فيلم غنائي طويل كتبه الرحابنة منذ سنوات وأنتجه نادر الأتاسي بطولة ميريام فارس.

الليل الطويل 2008 فيلم روائي طويل عن نص هيثم حقي إنتاج reel films.

المنتج:

فيلم *علاقات شائكة* إخراج : عمرو علي 2006

في 25 ديسمبر 2007 أعلن رسميا افتتاح شركة صورة للإنتاج الفني التي بدأت أول إنتاجاتها مع مسلسل *أيام الثأر* الذي أصبح اسمه *صراع على الرمال*.

مسلسل *طوق الياسمين* إخراج : علي محي الدين علي 2008.

فيلم *8 ملم ديجيتال* إخراج : عمرو علي 2008.

فيلم *ميكي ماوس* إخراج : عمرو علي2009.

المخرج:

أخرج العديد من المسلسلات التلفزيونية.

آخرها مسلسل *العراب نادي الشرق* والذي عرض في شهر رمضان 2015.

الجوائز التي حصل عليها:

- أفضل مخرج من مهرجان القاهرة للإذاعة والتليفزيون عن فيلم *آخر الليل* 1996.
- أفضل مخرج من مهرجان القاهرة للإذاعة والتليفزيون عن مسلسل *سفر* 1997.
- ذهبية مهرجان البحرين عن مسلسل *الزير سالم* 2000.
- شهادة تقدير من نقابة الفنانين السوريين عن مسلسل *الزير سالم* 2000.
- ذهبية مهرجان القاهرة للإذاعة والتليفزيون عن مسلسل *صلاح الدين الأيوبي* 2001.
- أفضل مخرج عن مسلسل *صلاح الدين الأيوبي* من مهرجان القاهرة للإذاعة والتليفزيون
- شهادة تقدير من نقابة الفنانين السوريين عن مسلسل *صلاح الدين الأيوبي* 2001.
- ذهبية مهرجان القاهرة للإذاعة والتليفزيون عن المسلسل الاجتماعي *الفصول الأربعة* 2002.
- ذهبية مهرجان القاهرة للإذاعة والتليفزيون عن المسلسل التاريخي *صقر قريش* 2002.
- أفضل مخرج عن مسلسل صقر قريش من مهرجان القاهرة للإذاعة والتليفزيون.
- جائزة أدونيا للدراما السورية عن *التغريبة الفلسطينية* و*أحلام كبيرة* 2004.
- جائزة أدونيا للدراما السورية عن *ملوك الطوائف* و*عصي الدمع* 2005.
- ذهبية مهرجان تونس للإذاعة والتلفزيون عن المسلسل التاريخي *ملوك الطوائف*.
- فضية مهرجان تونس للإذاعة والتلفزيون عن مسلسل *على طول الأيام*.
- ذهبية مهرجان القاهرة للإعلام العربي لأفضل مسلسل عن مسلسل *الملك فاروق*.
- أفضل مخرج من مهرجان القاهرة للإعلام العربي عن مسلسل *الملك فاروق* 2007.
- تنويه خاص عن فيلم *الليل الطويل* مهرجان روتردام للفيلم العربي 2009.

أعماله الكاملة في التلفزيون:

العمل	سنة الإخراج
مسرح بلا جمهور	1993
قضية عائلية	1993
أحلام خارج الزمن	1994
حكايات عربية	1994
أمينة الصندوق	1995
ثلاثية اللعبة	1996
آخر الليل	1996
الحصان	1996
السندباد الجوي	1996
الخوف	1996
فارس في المدينة	1997
ظل الأرض	1997
سفر	1998
عودك رنان	1998
النصية	1998
مرايا	1998
مرايا	1999
فضاءات رمادية	1999
الفصول الأربعة الجزء الأول	1999
الزير سالم	2000
عائلتي وأنا	2000
صلاح الدين الأيوبي	2001
الفصول الأربعة الجزء الثاني	2002
صقر قريش	2002
ربيع قرطبة	2003
أحلام كبيرة	2004
التغريبة الفلسطينية	2004
عصي الدمع	2005

ملوك الطوائف	2005
على طول الأيام	2006
ندى الأيام	2006
الملك فاروق	2007
أيام الثأر وتحول اسمه *إلى صراع على الرمال*	2008
ملطلوب رجال	2010
أبواب الغيم	2010
الغفران	2011
عمر	2012
تحت الأرض	2013
قلم حمرة	2014
العراب نادي الشرق	2015

2. المسلسل:

يندرج مسلسل التغريبة الفلسطينية تحت نوع الدراما التاريخية المعاصرة، وهو من إنتاج شركة خاصة هي شركة سورية الدولية للإنتاج الفني عن قصة وسيناريو للدكتور وليد سيف وإخراج حاتم علي وتم عرضه في شهر رمضان سنة 2004.

والدراما التاريخية هي دراما تتناول زمنا معينا بدون التقيد بشخصيات موثقة فتحاول أن تلقي نظرة على مرحلة معينة، وتحملها ألوانا من المعاصرة أو تطرح عبرها وجهة نظر تنقلنا أحيانا إلى الحاضر ومشاكله، وفي هذه الحالة فإننا نجد أنفسنا أمام مرحلة تاريخية بظروفها فقط وأصداء أحداثها، بحيث تهتم هذه الدراما بعرض انعكاسات المرحلة على الأشخاص[2].

يحتوي المسلسل على 31حلقة بمعدل 40دقيقة في كل حلقة مضافة إلى جنيريك البداية والنهاية، يروي قصة أسرة فلسطينية ريفية في أجيال مختلفة، تتشكل سيرها وتتطور شخصياتها ونماذجها الإنسانية المتنوعة المركبة على خلفية مأساة الشعب الفلسطيني ونضاله في أطوارهما المختلفة منذ الثلاثينيات حتى نهاية الستينات، والمسلسل يقدم معالجة إنسانية واقعية، حيث يصور أحلام نماذج إنسانية وطموحاتها وانتصاراتها وخيباتها وتحولاتها وكفاحها من أجل البقاء والنهوض من رماد الهزائم والمآسي، شخصيات تتلقى حظها من النكبات وتقدم نصيبها من التضحيات وتحمل معها عبء الذاكرة للممتدة، ويلتحم فيها الخاص بالعام والذاتي بالإنساني.

[2] مازن بلال، نجيب نصير، مرجع سبق ذكره، ص ص 15 16.

يلعب عنوان أي عمل فني عتبة أولى يجب للباحث أن يقف عندها مطولا لأنها تختصر الكثير من المضمون الذي يحمله العمل النهائي، ولا شك أن عناوين المسلسلات هي ذات دلالة بالغة في صناعة صورتها العامة، ومسلسل *التغريبة الفلسطينية* يبدأ اللعبة الروائية لقصة الوجع الفلسطيني من عنوانه حيث يحمله الكثير من الدلالة الخاصة، فالتغريبة كلمة تستحضر في أذن السامع ذلك النوع الأدبي الشعبي الذي يختص بسرد الملاحم والبطولات كتغريبة بني هلال، وكلمة التغريبة شاع استعمالها لدى الكثير من الروائيين العرب في عناوين روايتهم، ولا شك أن مدلولها سيزيد إذا ارتبطت بمأساة فلسطين، لهذا فإن عنوان المسلسل يحمل دلالة ورمزية كبيرة على خصوصية التغريبة التي عاشها ولا يزال يعيشها الشعب الفلسطيني.

تم تصوير المسلسل في مدينة حمص وريفها وقلعة الحصن والعديد من الأماكن الأخرى.

3. النسق من الأعلي:

أشرنا سابقا إلى أن *التغريبة الفلسطينية* يندرج تحت نوع الدراما التاريخية المعاصرة، التي تتناول أحداثا من التاريخ المعاصر، ومن أهم تقنيات هذا النوع أنه ليس توثيقيا ولا تسجيليا تاريخيا، وإنما يأخذ المعطيات التاريخية ويعالجها ضمن سياق السرد البصري الدرامي، الذي يقول التاريخ دون أن تستغرقه تفصيلاته التوثيقية المباشرة، حيث يتطلب العمل في هذا النوع دقة في الرؤية الدرامية وإعادة صياغة مفردات التاريخ بصريا، والأخذ بعين الاعتبار المقتضيات الفنية التي تستلزمها دراما الشاشة التلفزيونية.

4. النسق من الأسفل:

لقد عرف مسلسل *التغريبة الفلسطينية* في عام إنتاجه وفي موسم رمضان الذي عرض فيه عام 2004 انتشارا واسعا في الكثير من الفضائيات العربية، ولا يزال يعرض في بعض القنوات حتى أيامنا هذه، فلقد شكل المسلسل طفرة في الدراما المعالجة للقضية الفلسطينية ونافس الكثير من الأعمال التي عرضت في نفس الموسم والتي كانت تتناول نفس القضية، كما أنه نال العديد من الجوائز في المهرجانات والاحتفالات الخاصة بالدراما التلفزيونية في العديد من الدول العربية ولقد أشرنا إلى ذلك عند التعريف بالمخرج وشركة الإنتاج، إلا أنه لم يسلم من بعض الانتقادات كالبيئة القروية والديكور والصوت ومشاهد المعارك، بالإضافة إلى مسألة اللغة التي يستخدمها الرواي والتي كانت لغة عربية بليغة وشاعرية حيث بدت هذه اللغة ملتبسة أشد الالتباس مع لغة الحوار في المسلسل والتي هي اللغة المحكية بوجهها الشعبي.

المطلب الثاني: المقاربة الأيقونية.

قدم التغريبة الفلسطينية تنويعة حكائية للهاجس الفلسطيني وبزوايا حادة باختلاف جوانبه السياسية والاجتماعية والتاريخية في استحضار سردي وبصري مباشر لدلالة المأساة التي لونت الحس العربي سنوات طويلة.

المخرج حاتم علي الذي اختار سياقاً ملحمياً لرواية الحكاية، التي تمتد على مساحة زمنية طويلة، والتي بدت غير محكمة في بعض جوانبها التقنية، يقترح ما يمكن تسميته «دراما الأجيال» من خلال رصده و«المؤلف وليد سيف» لعائلة أبو أحمد الفلسطينية عبر ثلاثة أطياف للذاكرة والمكان والأشخاص، وفي محاولة جريئة للنظر إلى الخلف إلى حد التجريح الذاتي وقول الكثير من الحقائق بشكل مغاير قد يتعارض مع المبدأ العاطفي الذي تسوق به عادة القضية الفلسطينية.

المسلسل الذي امتد طوال شهر رمضان 2004 امتلك جهداً واضحاً لناحية جوانبه الفنية مع تفاوت في الأداء التمثيلي إذا استثنينا حرفية خالد تاجا وجمال سليمان وجولييت عواد.

وهو قارب تقديم مفاتيح واقتراحات كثيرة تقود المشاهدين إلى المكاشفة مع لعنة الحرب والاحتلال وسلوك الشخصيات مسالك مشوهة لاتقاء ما يمكن اختزاله بواقع الهزيمة المكرر يوماً بعد يوم.

وأول هذه المفاتيح «الجانب الإنساني» الذي أُنشئت عليه الخطوط الدرامية للعمل، وهذا خيار النص الذي أراده وليد سيف ليقود الحلقات إلى تفاصيل لم تكن في السابق أساسية في معالجة الموضوع ذاته.

وهذا الاختيار الذي بدا عليه في حلقات المسلسل لا يقف عند حدود تجاوز الصورة النمطية التي كانت تكتفي بالعنصر البكائي والرومانسي وبتكريس صورة الضحية المتراجعة في لعبة الخيارات.

في التغريبة لم نر مجتمعاً فلسطينياً نقياً بقدر ما تعرفنا على مجتمع معقد ومتداخل تتنازعه قوى الخير والشر وتحكمه مثل غيره نزاعات ومصالح.

والأهم من كل هذا أن المخرج والمؤلف حرصا على تشكيل تقني ودرامي لمجتمع هو نتاج ظرف تاريخي خارج عن إرادته ابتداء من المحاكاة الحكائية، التي تدخل فيها فنيا مهندس الديكور ناصر الجليلي»وأنشأ مقاربة لريف الثلاثينيات من خلال القرية التي تميزت بحرفية عالية وأقيمت قرب قلعة الحصن، إلى التباسات العلاقة المتعددة والمختلفة بين أفراد الريف والمدينة، وتنويعة الطبقات الاجتماعية.

إلى ذلك يبقى مفهوم الشتات شكلاً محورياً في السياق البصري، لكن البناء الدرامي باتجاه هذه الإشكالية لايقف عن حدود التمهيد، لاسيما أن أحداث المسلسل تنطلق من أيام النكبة في العام 1948، ولذلك فإن المخرج والمؤلف لايحتاجان إلى إسقاطات لإثبات وجود هذا الخيط مع الماضي دون أن يعني ذلك إلغاءه كلياً.

في التغريبة الفلسطينية يضع المؤلف وليد سيف والمخرج حاتم علي العين الثالثة على عصب مكشوف، وإن بوصفات مؤلمة لم تكن لتشكل سببا إضافيا للهزيمة.

هذا السلوك الذي يجانب تفاصيل دقيقة في التاريخ الفلسطيني، وفي هذا يمكن اعتبار العمل سابقة جعلت منه ممتعا كسرد حكائي استطاع المخرج تحويله من شكل مألوف في النص إلى حيز بصري مقنع.

المبحث الثاني: نظرة عامة وحوصلة.

المطلب الأول: نظرة عامة.

إن التغريبة الفلسطينية يقدم القضية الفلسطينية من زاوية إنسانية بحتة، رغم أنه ينتمي إلى الدراما التاريخية، إلا أنه يستجلب من التاريخ وقائعه ليرسم سردا وحكاية محورا انعكاسات تلك الوقائع والأحداث على الإنسان الفلسطيني الذي عانى الكثير قبل النكبة وبعدها، وهو عمل يركز على الواقعية الفنية حيث عمد إلى تجسيد ديكور يعمق إحساس المشاهد بفترة تاريخية مضت عليها الكثير من السنين، ويقنعه بهذا التشكيل الفني، كما أن المسلسل استخدم اللهجة المحلية ليكون أكثر واقعية في حين كان صوت الراوي صوتا ذو لغة عربية يفهمها جميع المشاهدين العرب رغم أنها تجنح إلى الشاعرية والاستعطاف المبالغ، وكأنها رقيب على الشخصيات وعلى الأحداث حيث تقدم آرائها وفلسفتها عن كل ما يحدث في القرية أو في المخيم أو المحيط الخارجي المؤثر في الوضع الفلسطيني.

المطلب الثاني: حوصلة تقويمية.

إجمال القول في مسلسل التغريبة الفلسطينية أنه عمل استطاع أن يجسد رؤيته المتفردة للموضوع الفلسطيني تاركا التاريخ وأحداثه كخلفية فقط لمركز الاهتمام الدرامي الفعلي وهو الإنسان الفلسطيني، واستطاع أيضا أن يوظف البناء الفني بشكل يخدم تلك الرؤية باعتماده على محور الأسرة، كما أن الإخراج والعمليات الفنية التابعة له كالديكور والإضاءة والصوت والموسيقى أضافوا إلى العمل النهائي إضافة نوعية جعلته متميزا إلى حد كبير، والعمل يبدأ الحكاية من العنوان وصولا إلى آخر مشهد في حلقاته الثلاثين ليقنع المشاهد عبر التسلسل البصري بأن ما يراه هو الواقع، وبأن التاريخ كان ظلا فقط لمأساة الإنسان التي لا تزال مستمرة، ولهذا كان خيار الكاتب هو التوجه إلى هذه المأساة وإلقاء الضوء عليها من خلال النماذج والشخصيات الموجودة في قصة المسلسل والتي ستصنع هي التاريخ عبر قصصها المليئة بالانتصارات والخيبات.

المبحث الأول: التحليل النصي للمتتالية المختارة من الحلقة العاشرة.

المطلب الأول: القراءة التعيينية.

اخترنا من الحلقة العاشرة متتالية تحتوي على دقيقة وواحد وثلاثين ثانية وتوجد بين الدقيقة الخامسة عشر والنصف والدقيقة السادسة عشر في الحلقة.

أ. التقطيع التقني للمتتالية:

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	وصف مضمون اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير وحركات الكاميرا	الحوار	الموسيقى	الصوت الشبهي
1	39ثانية	ساحة المعركة في جبل عالي في الريف الفلسطيني	لقطة عامة	زاوية عادية. تنقل جانبي.	صوت الراوي يقول: وما إن دخلت بريطانيا الحرب العالمية في مستهل خريف عام 1939 حتى كانت الثورة قد انتهت عمليا، وما لبثت أخبار الحرب العالمية أن طغت على كل شيء وتلاشت الثورة كما يتلاشى النهار تدريجيا بلا حد فاصل، بلا إعلان، ولكن يبقى	موسيقى تصويرية	/

						هناك بعض الأشخاص الذين لن يقبلوا بسهولة حقيقة النهاية حتى بعد أن تصبح واقعا ملموسا.		
2	52ثانية	ساحة المعركة في جبل عالي في الريف الفلسطيني حيث يجلس أبو صالح مع آخر المحاربين في الفصيل الذي كان يقوده وهو عاصي الذي أتى من سوريا	لقطة مقربة	المحال والمحال المقابل. ثابتة.	حوار بين أبو صالح وعاصي. أبو صالح: ما ضلش غيري وغيرك. عاصي: وأنا وإنتا كتار. أبو صالح: مش قادر أطلعها من ثمي. عاصي: والله وأنا مو قدران. أبو صالح: إنكليز بعدهم ببلادنا. عاصي: واليهود. أبو صالح: باقي	/	/

		لينضم للثوار في فلسطين.		معاي عشرين طلقة. عاصي: وأنا معي قدهن. أبو صالح: يعني. عاصي: يعني الثورة ما انتهت. أبو صالح: روح تزوج حياة يا خوي عاصي، روح. عاصي: حياة تزوجت. أبو صالح: وينتا. عاصي: من زمان، من زمان كتير.	

						موسيقى تصويرية.	

ب. القراءة التعيينية:

تقدم المتتالية التي قمنا بتقطيعها تقنيا ملامح الذروة في العشر حلقات الأولى من المسلسل، حيث تختصر قمة المقاومة التي خاضها سكان الريف ضد البريطانيين وهي المقاومة العسكرية المباشرة، هذه المقاومة التي حققت بعض الانتصارات إلا أنها فشلت في الاستمرار نظرا لبعض الظروف الخارجية رغم دخول بعض الدعم من الدول المجاورة مثل سوريا وتمثل هذا في شخصية عاصي الذي ترك وراءه حبيبته من أجل الالتحاق بفصيل أبو صالح، إلا أن الثورة كانت تحمل في داخلها أسباب هزيمتها نظرا لقلة الإمكانات التي كانت عند الثوار الفلسطينيين ضد جيش منظم، إلا أن دخول بريطانيا للحرب العالمية الثانية فرض عليها التخلص من الجبهات الداخلية الثائرة عليها في مناطق انتدابها ومن بينها فلسطين، حيث لجأت بريطانيا إلى الحرب الشديدة والمتواصلة لإنهاك قوى الثوار وهذا ما تحقق لها، وتظهر المتتالية خلو ساحة المعركة من الثوار الفلسطينيين بعد أن استشهدوا بالكامل ولم يبقى إلا قائدهم مع جندي من جنوده.

المطلب الثاني: التحليل التضميني.

تركز هاته المتتالية على محور المقاومة الذي استطاع أن يلم جهود الفلسطينيين في اتجاه واحد هو إخراج المستعمر من أراضيهم، حيث كانوا على استعداد كامل في أن يقوموا بدفع الغالي والرخيص من أجل ذلك، كما تشير إلى التضامن الشعبي العربي مع ثورة الريف وانضمام العديد من الرجال إليها، إلا أن قوة المستعمر وانتظام جيشه وضعف إمكانات الثوار لعبت دورا كبيرا في استنزاف قوة الثوار، فلم يبقى إلا القائد الذي في بقائه دلالة رمزية تشير إلى استمرار المقاومة مع جندي من جنوده، في حين يشتغل الراوي بسرد الحالة التي كرست انتهاء الثورة عمليا رغم وجود أشخاص من أهمهم أبو صالح الذي لم يقتنع بفكرة انتهاء الثورة ويظل متمسكا بما بقي له من رصاص ليواجه به المستعمر حتى آخر طلقة.

المبحث الثاني: التحليل النصي للمتتالية المختارة من الحلقة العشرين.

أ. التقطيع التقني:

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	وصف مضمون اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير وحركات الكاميرا	الحوار	الموسيقى	الصوت الشبهي
1	14ثانية	أبو صالح جالس في الخيمة وينادي على ابن أخته خضرة، رشدي الذي يكون مراهقا.	لقطة عامة	عادية. ثابتة.	رشدي: ناديتني يا خالي. أبو صالح: تعال يا رشدي، أقعد هون، هاي بارودة أبوك يا رشدي	/	/
2	49ثانية	أبو صالح يتحدث مع ابن أخته رشدي بطريقة هادئة،	لقطة مقربة.	عادية. انجال وانجال المقابل.	أبوصالح: أبوك الشهيد الله يرحمو، اشتراها من صيد		/

		في حين ينصت له رشدي بكل اهتمام وعندما ينهي أبو صالح كلامه يعانق رشدي.			عرس أمك أيام الثورة، استقرضها خالك حسن وحارب بيها حتى استشهد، الاثنين اللي حملوها عرفوا قيمتها وصانوها، هاي ورثة أبوك وريحة خالك في يوم راح تعتازها، هذا صراع طويل يا رشدي يا خالي، مالو إلا نهاية وحدة،	موسيقى تصويرية في نهاية المشهد.	

					طالما في فلسطيني واحدعايش في هاد الدنيا الحق بيضعش		

المطلب الأول: القراءة التعيينية.

اخترنا من الحلقة العشرين متتالية تحتوي على دقيقة وثلاث ثواني وتقع بين الدقيقة الرابعة عشر والدقيقة الخامسة عشر في الحلقة.

ب. القراءة التعيينية:

في هذه المتتالية المختارة يحضر كذلك محور المقاومة ولكن بعد حصول النكبة وتشرد الشعب الفلسطيني في المنافي والمخيمات، إلا أن إرث الماضي يضل حاضرا لتتداوله الأجيال فرغم استشهاد الكثير إلا أن الوصية التي بقيت هي ضرورة المقاومة لهذا تبرز رمزية البارودة أو البندقية التي يتم توارثها من فرد إلى آخر وهذا أبو صالح يوصي ابن أخته رشدي بتحمل أمانة هذه البارودة وصونها كما صانها أبوه وخاله، لأنه وبحسب أبو صالح لا خيار أمام الفلسطينيين سوى المقاومة حتى لو بقي فلسطيني واحد على هذه الأرض فإنه يستوجب عليه حمل السلاح ومواجهة العدو.

المطلب الثاني: التحليل التضميني.

تم تصوير المتتالية في الخيمة التي تقطنها أسرة أبو أحمد في المخيم بعد النكبة، حيث كان أبو صالح لا يزال متأثرا بإصابته التي خرج من الحرب بها، وبعد أن جاء رسول من أخيه حسن يحمل بارودة صهره أبو العبد ويخبرهم بأن حسن استشهد وهو الخبر الذي لم تكن تنتظره العائلة خاصة أخوه علي وأمه وأبوه، تعود البارودة لكن حسن لم يعد، فتشكل بذلك الإرث الذي يجب أن تتناقله الأجيال القادمة عندما أدرك أبو صالح بأن زمنه وزمان مقاومته قد انتهى، حينها يكون الوريث الشرعي لهذه البارودة هو ابن أخته رشدي ابن أبو العبد، فينادي عليه ويحدثه بشأن البارودة التي استعملها كل من أبيه وخاله واستشهدا بها فهما صاناها وقاما بحفظها لهذا يستوجب عليه هو كذلك أن يحافظ عليها ويصون عهد والده وخاله، لأنه لا حل أمام الفلسطيني إلا المقاومة ولو بقي فلسطيني واحد على الأرض.

المبحث الثالث: التحليل النصي للمتتالية المختارة من الحلقة الأخيرة (الواحد والثلاثين).

المطلب الأول: القراءة التعيينية.

أ. التقطيع التقني: اخترنا من الحلقة الواحد والثلاثين متتالية تحتوي على دقيقتين وثانيتين وهي الدقائق الأخيرة من الحلقة.

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	وصف مضمون اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير وحركات الكاميرا	الحوار	الموسيقى	الصوت الشبهي
1	13ثانية	رشدي وقد كبر وأصبح شابا يافعا يخرج من بيت خاله في المخيم أين كان يقيم يهرول.	لقطة مقربة.	عادية. تنقل بانورامي.	/	قصيدة أيها المارون بين الكلمات العابرة لدرويش بصوت المغنية أصالة نصري.	/
2	2ثانية	تذكر رشدي للحظات التهجير من القرية أثناء النكبة.	لقطة عامة.	عادية. ثابتة.	/	قصيدة أيها المارون بين الكلمات العابرة لدرويش بصوت المغنية أصالة	صوت التفجير وصوت أم رشدي كخلفية، تنادي عليه وقد سقط منها في زحام الفوضى

						نصري.	والهلع الذي عم القرية.
3	10ثانية	تذكر رشدي ليوم التهجير حين الخروج من القرية في النكبة.	لقطة عامة.	عادية. تنقل خلفي.	/	قصيدة أيها المارون بين الكلمات العابرة لدرويش بصوت المغنية أصالة نصري.	/
4	15ثانية	رشدي يخرج من المخيم باتجاه الجبل يجري.	لقطة عامة.	عادية. تنقل بانورامي.	/	قصيدة أيها المارون بين الكلمات العابرة لدرويش بصوت المغنية أصالة نصري.	/

5	16ثانية	تذكر رشدي لأيام التزاحم على لقمة الطعام مع أبناء المخيم عندما تأتيهم المساعدات الإنسانية.	لقطة عامة.	عادية. ثابتة.	/	قصيدة أيها المارون بين الكلمات العابرة لدرويش بصوت المغنية أصالة نصري.	/
6	20ثانية	رشدي يجري نحو الكهف.	لقطة عامة.	عادية. تنقل بانورامي.	/	قصيدة أيها المارون بين الكلمات العابرة لدرويش بصوت المغنية أصالة نصري.	/
7	26ثانية	رشدي يدخل إلى الكهف ويبدأ البحث عن البارودة	لقطة عامة.	عادية. ثابتة.	/	قصيدة أيها المارون بين الكلمات العابرة لدرويش	/

		بين الحجارة ثم يستخرجها ويمسح عن الغبار.				بصوت المغنية أصالة نصري.	
8	6ثانية	رشدي يحمل البارودة ويتوجه بها نحو مدخل الكهف.	لقطة عامة.	عادية. ثابتة.	/	قصيدة أيها المارون بين الكلمات العابرة لدرويش بصوت المغنية أصالة نصري.	/
4	16ثانية	رشدي يحمل البندقية ويقف في مدخل الكهف وينظر إلى الأفق بحدة.	لقطة مقربة.	عادية. ثابتة.	/	قصيدة أيها المارون بين الكلمات العابرة لدرويش بصوت المغنية أصالة نصري.	/

ب. القراءة التعيينة:

تم تصوير هاته المتتالية داخل المخيم وبالقرب منه في جبل قريب حيث كان يحتفظ رشدي بالبارودة التي وصلته كإرث وأمانة من أبيه وخاله بعد أن وصاه بها خاله أبو صالح الذي يمثل رمز المقاومة، وبعد أن يقف رشدي على ظلم وعدوان العسكر الإسرائيليين الذي اقتحموا المخيم وأفزعوا أهله يدرك حجم حاجته إلى الخلاص من هذا القهر، فيخرج مسرعا نحو الجبل أين خبأ البارودة في كهف بعيدا عن الأنظار تحت كومة من الصخر، ليسترجع بذلك عزته وكرامته بيده ويدرك تماما أنه لا خلاص من العدوان إلا بالمقاومة.

المطلب الثاني: التحليل التضميني.

شكلت المقاومة المحور الرابط بين المتتاليات الثلاثة، وهي في هذه المتتالية الأخيرة مثلت ذروة المقاومة في لحظات انتهاء الحلقة الأخيرة من المسلسل، ورغم أن المقاومة لم تكن بشكل عنيف في المتتاليتين الأخيرتين إلا أنها كانت ذات رمزية قوية، حيث استعمل المخرج والكاتب البارودة كأيقونة، بالإضافة إلى دلالة تحمل رشدي فخر هذا الإرث وهو من الجيل الجديد الذي سيواصل العهد بعد أن وصل إلى نتيجة حتمية مفادها أنه لا حل سوى المقاومة وهو يستذكر صورا من حياته بدءا بحادثة انفصاله عن أمه التي تشير إلى انفصاله عن أرضه وعن هويته، فالبارودة رمزت لاسترجاع الحقوق المسلوبة، كما يظهر جليا من خلال المتتاليات المختارة بأن المخرج حاتم علي ركز على شخصية رشدي كمحور ومركز بين كل الشخصيات.

1. نتائج الجانب النظري:

- الدراما بصفة عامة هي فن المحاكاة وهي فن تطور من صورته البدائية مع تطور الإنسان ورقي الحضارة الإنسانية لتتعدد أنواعه وأساليبه خصوصا على يد اليونان وهم الذين نظروا للدراما في بداياتها الأولى كشكل فني.
- الدراما السينمائية والدراما التلفزيونية هما نتاج ظهور الكاميرا ليفتتحا بذلك عهدا جديدا في تطور الفن الدرامي الذي سيعتمد فيما بعد على الصورة والصوت.
- بروز اهتمام الفنون الدرامية العربية على القضية الفلسطينية منذ بداياتها الأولى.
- النصيب الأوفر من الاشتغال على القضية الفلسطينية كان للمسرح باعتباره الأول من حيث الظهور ثم تأتي من بعده السينما ثم الدراما التلفزيونية.
- كان للمسرح السوري السبق في الاشتغال على القضية الفلسطينية بوصفه رائدا للمسرح العربي وكان للمسرح المصري المرتبة الأولى من حيث الكم الهائل للأعمال المسرحية التي تبنت القضية واشتغلت عليها.
- لم تغفل المسارح العربية الأخرى القضية الفلسطينية في أعمالها ومن بين هاته المسارح المسرح الجزائري الذي أولى لهاته القضية جانبا كبيرا من الاهتمام.
- أن المواضيع التاريخية كانت ولازالت مادة غنية ومفتوحة لعدة قراءات تلفزيونية متباينة في الأسلوب والمعالجة كما أنها خامة جيدة تساعد في إثراء خيال المخرجين والمبدعين في المعالجات الاخراجية المتعلقة بالعملية الإبداعية.

2. نتائج الجانب التطبيقي:

- استطاع مسلسل التغريبة الفلسطينية أن يقدم القضية الفلسطينية من خلال بعدين اثنين ركز عليهما في كل الحلقات وهما البعد السياسي التاريخي والبعد الإنساني.
- لم تتجاوز أحداث المسلسل فترة ما بعد حرب النكسة.
- تمحورت القضايا التي طرحها المسلسل فيما يخص قضية فلسطين في القضايا الاجتماعية مثل قضية الطبقية والزواج والتعليم، والقضايا السياسية مثل المقاومة والوعي السياسي لدى كل طبقات المجتمع الفلسطيني،بالإضافة إلى معالجته لبعض القضايا العربية مثل التخلف وتأثير الاستعمار والقضايا الإنسانية ذات الصلة بالقضية الفلسطينية.
- ساهم البناء الفني الدرامي للمسلسل في التقديم الجيد لقضية فلسطين من خلال الاعتماد على وحدة الأسرة التي تمثل كل المجتمع ثم القرية التي تمثل كل الدولة حيث تركزت الأحداث داخل أفراد الأسرة بالإضافة إلى القرية.
- إن الحل الذي قدمه المسلسل للقضية هو حل المقاومة والمواجهة العسكرية وهذا ما أكده منذ بداية الحلقات الأولى إلى آخر حلقة.

- لعبت العناصر الإخراجية كالمونتاج والديكور والموسيقى في النقل الجيد لماضي وتاريخ القضية خصوصا قضية اللاجئين حيث اعتمد على ديكور خارجي وواقعي يجسد المعاناة وصور القهر وحجم مأساة الإنسان الفلسطيني الذي أخرج من أرضه.
- استخدم المؤلف أكثر من ثيمة في نصه ومن بينها ثيمة الحب وثيمة العلاقة المتينة بالأرض وثيمة الأواصر الأسرية بالإضافة إلى ثيمة الحنين ونشدان العودة إلى الأرض المسلوبة.

شكلت القضية الفلسطينة ولا تزال موضوعا خصبا وثريا للمعالجة الدرامية نظرا لما عرفته ولا زالت تعرفه القضية من تطورات مست مختلف جوانبها.

والفنون عموما ومن بينها الدراما كرست نفسها لمعالجة قضايا الإنسان وهمومه واهتماماته وطموحاته، ولا شك أن الدراما انتبهت لقضية فلسطين على الأخص في المنطقة العربية التي تحمل وسائل إعلامها ومؤسسات الإنتاج فيها مسؤولية تاريخية وأخلاقية أمام هذه القضية لأجل معالجتها ومناقشتها والمساهمة في خدمتها من خلال تسويق عدالتها وحق شعبها في أن يعود إلى وطنه باستخدام الفنون الدرامية وأهمها المسرح والسينما والدراما التلفزيونية.

ولقد حاولنا في هذه الدراسة تتبع مسار اهتمام الدراما العربية بقضية فلسطين واكتشاف مدى تناول الدراما بأنواعها الثلاثة التي اخترناها للقضية، وكيف قدمت هذه الدراما القضية الفلسطينية بداية بالمسرح ثم السينما وصولا إلى أكثر دراما تعرف انتشارا وتوسعا في المنطقة العربية حاليا وهي الدراما التلفزيونية، وبالخصوص الدراما التلفزيونية السورية التي استطاعت أن تصنع لنفسها مكانا مرموقا في الساحة العربية بإنتاجاتها، ومن ثم كان وجيها أن يتجه اختيارنا للدراما السورية بوصفها تجربة رائدة وذات تاريخ في معالجة القضايا بمختلف أنواعها ومن بينها القضايا السياسية ولعل أهمها القضية الفلسطينية.

ولقد وقع اختيارنا في الجانب التطبيقي على دراسة نموذج من المسلسلات التي قدمتها الدراما التلفزيونية السورية، وهو مسلسل *(التغريبة الفلسطينية)* الذي عالج القضية الفلسطينية بشكل يركز على جانبها الإنساني مسترشدا بكرونولوجيا الأحداث التاريخية الكبرى التي عرفتها القضية بعيدا عن الحسابات السياسية، وتجلى البعد الإنساني في معالجة المسلسل للقضية من خلال جعله من الأسرة محور الحدث والصراع في قصة المسلسل، حيث تمثل الأسرة مجتمع القرية وتمثل القرية المجتمع الفلسطيني ككل، وهنا تكمن خصوصية المسلسل في اختصاره للمأساة الفلسطينية وإيجازها في حكاية أفراد هذه الأسرة وتقاطع مصائرهم مع أحداث القضية الفلسطينية، ومن هذا المنطلق تبرز فكرة الإسقاط التي يمكن توظيفها لفهم حالة المجتمع الفلسطيني ككل في تلك المراحل التي عالجها المسلسل، كما أن خصوصية *التغريبة الفلسطينية* تكمن بالتحديد في تركيزه الواضح والجلي على فكرة المقاومة من أولى حلقاته إلى آخر حلقة وهذا ما بينته المتتاليات التي اخترناها، ولا شك أن عناصر الدراما الأخرى كالديكور والموسيقى التصويرية والمكياج ساهمت بشكل كبير في جعل *التغريبة الفلسطينية* أيقونة مهمة في مجال المسلسلات التي تناولت القضية الفلسطينية.

إن الدراما التلفزيونية تعرف يوما بعد يوم تطورا في إمكاناتها وطرق تسويقها وزيادة إنتاجها في الوطن العربي وهذا لا شك يفرض عليها مسؤولية كبيرة في النظر إلى كل قضايا الوطن العربي لأجل مناقشتها ومعالجتها لما للدراما التلفزيونية من دور بالغ الأهمية في التأثير على آراء وتوجهات المشاهدين، ولا شك أن القضية الفلسطينية تأتي في المقام الأول وإعطائها مكانتها في مضامين الدراما التلفزيونية يبدو أمرا واجبا لمواجهة الإنتاجات الإسرائيلية التي تكرس لهذه الدولة المزعومة حتى

وإن صارت واقعا معاشا نتعامل معه سياسيا إلا أنها ستظل تاريخيا بدون حجة أمام حق الشعب الفلسطيني في أرضه، كما يجب أن تتوسع الجوانب والأبعاد التي تتم معالجتها في الدراما التلفزيونية بتوسع عمر القضية الفلسطينية.

المراجع باللغة العربية:

أولا: القواميس:

1. عزت محمد فريد، قاموس المصطلحات الإعلامية، الطبعة الأولى، دار الشروق، جدة، 1984.

ثانيا: الكتب.

2. أ.فرغل، السينما التدميرية، ترجمة أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى، بيروت، 1995.
3. إبراقن محمود، التحليل السيميولوجي للفلم، ترجمة: أحمد بن مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
4. إبراقن محمود، ما هي السينما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.
5. آبرامسون جلندا، الدراما والأيديولوجيا في إسرائيل، ترجمة: إيمان حجازي، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، 2002.
6. أبو هيف عبد الله، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
7. إسماعيل محمد حسام الدين، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، الطبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2008.
8. ألكسان جان، السينما في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1982.
9. ألكسان جان، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري1959-1989، الطبعة الثانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، سوريا، 2012.
10. ألكسان جان، تاريخ السينما السورية 1928-1988، الطبعة الثانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.
11. إمام إبراهيم، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني، دار الفكر العربي، القاهرة، 1979.
12. بال فرانسيس، الميديا، ترجمة: شاهين فؤاد، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008.
13. البرغوثي عمر الصالح، طوطح خليل، تاريخ فلسطين، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، 2001.
14. بشار إبراهيم، فلسطين في السينما العربية، سلسلة الفن السابع94، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005.
15. بلال مازن، نصر نجيب، الدراما التاريخية السورية حلم نهاية قرن، الطبعة الأولى، دار الشام للطباعة، دمشق، 1999.

16. بلبل فرحان، النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
17. بلخيري رضوان، صورة المسلم في السينما الأمريكية، مكتبة عراس، الجزائر، 2012.
18. بلية بغداد أحمد، الترجمة بين سيميائية الرواية–الفيلم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2008.
19. بن زيدان عبد الرحمان، مقامات القدس في المسرح العربي الدلالات التاريخية والواقعية، الطبعة الأولى، الهيئة العربية للمسرح، سلسلة دراسات 10، الشارقة، 2010.
20. بنتلي إريك، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، 1982.
21. ترحيني فايز، الدراما ومذاهب الأدب، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988.
22. جديدي إبراهيم، الدراما المسموعة وفن الإخراج الإذاعي، الطبعة الأولى، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2008.
23. جمعة حسين، من النكبة إلى المقاومة والتجدد، سلسلة الكتاب الشهري مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2014.
24. الحسيني أماني عمر، الدراما التلفزيونية وأثرها في حياة أطفالنا، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة، 2005.
25. حلو قاسم، في السينما والتلفزيون تأملات سينمائي، الطبعة الأولى، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، 2008.
26. حمادة إبراهيم، هوامش في الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988.
27. حمدي إبراهيم محمد، نظرية الدراما الإغريقية، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1994.
28. حمو حورية محمد، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
29. حمودة عبد العزيز، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
30. درويش عبد الرحيم، الدراما في الراديو والتلفزيون المدخل الاجتماعي للدراما، مكتبة نانسي، دمياط، 2005.
31. الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1980.
32. رشدي رشاد، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
33. رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، الطبعة الأولى، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2000.

34. زغلولة السالم، صورة المرأة العربية في الدراما المتلفزة 1992/1-1994/12، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 1997.
35. س.و داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر الصادق الخليلي، الطبعة الثانية، منشورات عويدات، بيروت، 1989.
36. ساكر صباح، السينما والسياسة صورة المجاهد في السينما السياسية، طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.
37. سرحان سمير، مبادئ علم الدراما، الطبعة الأولى، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، 2000.
38. سكر إبراهيم، الدراما الإغريقية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968.
39. سلمان عبد الباسط، عولمة القنوات الفضائية، كتاب إلكتروني، موقع كتب عربية، بدون سنة.
40. السيد علاء عبد العزيز، ما بعد الحداثة والسينما إعادة قراءة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010.
41. الشاروني يوسف، مع الدراما أثر تطور وسائل الاتصال على تطور الأشكال القصصية والدرامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989.
42. شكر حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية مظاهر التفاعل، سلسلة كتاب المجلة العربية، بدون سنة.
43. شكري عبد المجيد، الدراما المرئية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.
44. الشيخ حيدر عبير، السياسة الألمانية تجاه القضية الفلسطينية وتطورها1949-2008، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.
45. صبطي عبيدة، بخوش نجيب، مدخل إلى السيميولوجيا، الطبعة الأولى، دار الخلدونية، الجزائر، 2009.
46. الصحن صالح، الشخصية النموذجية في الدراما التلفزيونية، الطبعة الأولى، دار ومكتبة عدنان، بغداد، 2014.
47. صليحة نهاد، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1986.
48. الضبع رفعت عارف، التلفزيون النوعي، الطبعة الأولى، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011.
49. طاليس أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: محمد عياد شكري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1977.
50. عبد الله ثاني قدور، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

51. عبد المعز عبد الغني، أسس ومبادئ كتابة السيناريو، الطبعة الأولى، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، عدن، 2012.
52. عبد الوهاب مصطفى، سينما النور والظل رؤية سينمائية في الأفلام التلفزيونية، كتاب إلكتروني، موقع كتب عربية، بدون سنة.
53. العبد لله مي، التلفزيون وقضايا الاتصال في عالم متغير، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية، بيروت، 2006.
54. العشري جلال، المسرح أبو الفنون-في النقد التطبيقي، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية، بيروت، 1971.
55. عصمت رياض، بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي، الطبعة الثانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
56. علاوي حميد، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، الجزائر، 2008.
57. عياش علاء الدين، ملامح الأفلام التسجيلية الفلسطينية دراسة تحليلية، دار العين، الطبعة الأولى، القاهرة، 2011.
58. غارودي رجاء، فلسطين أرض الرسالات الإلهية، تر: شاهين عبد الصبور، دار التراث، القاهرة، 1986.
59. الغذامي عبد الله، الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، الطبعة الثانية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 2005.
60. فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، سلسلة الفن السابع 217، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة للسينما، دمشق، 2012.
61. فضل صلاح، قراءة الصورة وصور القراءة، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، 1997.
62. فهمي محمود، الفن الإذاعي والتلفزيوني، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1982.
63. كاظم مؤنس، قواعد أساسية في فن الإخراج التلفزيوني والسينمائي، الطبعة الأولى، جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2006.
64. كريس باركر، التلفزيون والعولمة والهويات الثقافية، ترجمة: علا أحمد إصلاح، الطبعة الأولى، مجموعة النيل العربية، القاهرة، 2006.
65. لعياضي نصر الدين، التلفزيون دراسات وتجارب، دار هومه، الجزائر، 1998.
66. ليبوفتسكي جيل، جان شيرو، شاشة العالم ثقافة-وسائل إعلام وسينما في عصر الحداثة الفائقة، ترجمة: راوية صادق، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.
67. ليور ميشال، فن الدراما، ترجمة: أحمد نهجت فنصة، الطبعة الأولى، منشورات عويدات، بيروت، 1965.
68. مجموعة من الكتاب، الدراما التلفزيونية في مطلع الألفية الثالثة، بدون طبعة، اتحاد إذاعات الدول العربية، تونس، بدون سنة.

69. مجموعة من الكتاب، السينما العربية تاريخها وتطورها ومستقبلها ودورها النهضوي، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها المركز بالتعاون مع المعهد السويدي بالإسكندرية، الطبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2014.
70. المحيا مساعد بن عبد الله، القيم في المسلسلات التلفازية دراسة تحليلية وصفية مقارنة لعينة من المسلسلات التلفازية العربية، الطبعة الأولى، دار العاصمة للنشر والتوزيع، الرياض، 1994.
71. مدانات عدنان، مسارات الدراما التلفزيونية العربية، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2002.
72. مدانات عدنان، وعي السينما، سلسلة الفن السابع 180، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة للسينما، دمشق، 2010.
73. مراد ماجدة، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة، 2004.
74. مشذوب علاء، السينوغرافيا في الدراما التلفزيونية، الطبعة الأولى، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، 2015.
75. معوض محمد، المدخل إلى فنون العمل التلفزيوني، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002.
76. المهندس حسين حلمي، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1990.
77. النادي عادل، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الطبعة الأولى، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس، 1987.
78. نصر صلاح محمد، الحناوي كمال الدين، الشرق الأوسط في مهب الريح، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1949.
79. ويتون ستيف، فن كتابة الدراما التلفزيونية، ترجمة: أحمد المغربي، الطبعة الأولى، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.

ثالثا: الصحف والمجلات والدوريات.

80. إبراقن محمود، العناصر الدالة للغة السينمائية، حوليات جامعة الجزائر، العدد10، 1997.
81. ثليلاني أحسن، القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري دراسة تطبيقية، مجلة الأبحاث والدراسات في العلوم الإنسانية، جامعة سكيكدة، العدد05، ماي 2010.
82. الجمل أمل، القضية الفلسطينية في السينما المصرية، مجلة الحياة السينمائية، العددان 65-66 شتاء وربيع 2009.

83. حمدي محمد الفاتح، البث الفضائي العربي الواقع الراهن واستشراف المستقبل، مجلة المستقبل العربي، العدد 417، نوفمبر2013.
84. حمو حورية محمد، الشخصية اليهودية بين التقابل والتضاد في مسرحية الاغتصاب، مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، العدد54، 2011.
85. خريف حذام، مسلسلات رمضان تصحو أخيرا على فلسطين، صحيفة دنيا العرب، 2009.6.12.
86. الخطيب معاذ، الأدب المسرحي في فلسطين سميع القاسم ومسرحية قرقاش نموذجا، بحث في إطار حلقة دراسية، جامعة حيفا، 2008.
87. سلمان منير طه، كيفيات تحقيق إطالة زمن الأحداث في بنية المسلسل التلفزيوني، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد55، 2010.
88. الشلبي محمد فهري، منصف العياري، الإنتاج الإعلامي العربي التلفزيوني نموذجا، سلسلة بحوث ودراسات إذاعية 49، اتحاد إذاعات الدول العربية، تونس، 2003.
89. صابري علي، المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، جامعة آزاد الإسلامية، مجلة التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس.
90. صلاح محمد طه، المقاطع السردية في بنية المسلسل التلفزيونية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 98.
91. العبادي ميسر محمد يونس، الدراما التلفزيونية ودورها في الدعوة إلى التسامح والتعايش السلمي، مجلة الدراسات التاريخية والحضارية، الجامعة العراقية، كلية الإعلام، المجلد5، العدد17، 2013.
92. عبد الحميد سامي، المسرح البديل بحث في الذروات التاريخية للمسرح العربي، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد 55، 2010.
93. عصمت رياض، الدراما السورية عربيا، مجلة اتحاد إذاعات الدول العربية، العدد4، تونس، 2009.
94. علوش قمر الزمان، الوشاحي مصطفى، عبدالكافي محمد، إبراهيم إلياس، الدراما التلفزيونية العربية في مطلع الألفية الثالثة، مجلة اتحاد إذاعات الدول العربية، سلسلة بحوث ودراسات إذاعية، العدد53، شركة فنون الرسم والنشر والصحافة، تونس، 2004.
95. العمر محمد، الصورة الاجتماعية للمرأة في الدراما السورية، مجلة جامعة دمشق، المجلد19، 2003.
96. العوفي عادل، القضية الفلسطينية في الدراما السورية، صحيفة القدس العربي، العدد6965، 3نوفمبر2011.
97. الغزي محمد، الدراما الرمضانية التلفزيونية الجنوح إلى الواقعية الاجتماعية الناقدة، مجلة الإذاعات العربية، العدد3، 2012.

98. مجموعة من الكتاب، قضايا السينما العربية، سلسلة كتاب مجلة العربي93، الطبعة الأولى، وزارة الإعلام، الكويت، 2013.
99. المدرس براق أنس، إشكالية تلقي المسلسلات التلفزيونية المضمنة بالإعلانات، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العدد56، 2010.
100. المدرس براق أنس، ماهية العلاقة بين الإنتاج التلفزيوني وإدارته دراسة في المفهوم والوظيفة، مجلة الأكاديمي، العدد ، السنة2010.
101. مكي عبد الله رضوان، الوظيفة التعبيرية للميزانسين في الدراما التلفزيونية مسلسل الضائعون أنموذجا، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العدد75، 2012.
102. هيمن مجيد حسن، المسلسلات الأجنبية في الفضائيات الكردية ودورها في تنمية الوعي لدى الشباب في إقليم كوردستان المسلسلات الكورية نموذجا، مجلة الباحث الإعلامي، العدد22، 2013.

رابعا: الرسائل والأطروحات الجامعية.

103. أبو صالحة نسرين، صورة الأشخاص ذوي الإعاقة في الدراما العربية دراسة حالة المسلسل التلفزيوني وراء الشمس، رسالة ماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، 2012.
104. بلغيثية سميرة، الدراما التلفزيونية وجمهور النساء الماكثات بالبيت دراسة في الاستعمالات والإشباعات بمنطقة مستغانم، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2011.
105. حسن علي دانية، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر سعد الله ونوس نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سوريا، 2010.
106. الخالدي عبير ارشيد، اتجاهات المرأة الكويتية نحو المسلسلات التركية دراسة ميدانية، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2013.
107. الزعبي أشرف فالح، الدور الاتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني، رسالة ماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، 2010.
108. العبسي إسماعيل عبد الحافظ، استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية نموذج (اليمن–الجزائر–مصر–سوريا) دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2013.
109. العسولي حاتم علي مصطفى، دور الصحافة الإلكترونية العربية في التسويق للقضية الفلسطينية، رسالة ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2013.
110. المصري عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير في الأدب، الجامعة الإسلامية بغزة، 2010.

111. المناصير أشرف محمد مازن، اتجاهات طلبة الجامعات الأردنية نحو الدراما التلفزيونية في قناة أم بي سي دراسة ميدانية في الجامعة الأردنية وجامعة البترا الخاصة، رسالة ماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، 2011.

خامسا: المراجع باللغة الفرنسية.

1. IBERRAKEN Mahmoud, Sémiologie du cinéma méthodes et analyses filmique, office des publications universtaires, alger, algeria, 2006.
2. MAGDE Wahba, Dictionary of literay terms, Beirut, Libraries du Lebanon, 1989.
3. PHYLLIS Hartnoll, The Oxford companion to The theatre, University Press Oxford, 1991.
4. ROGER Odin, Cinéma et production de sens, édition Armand colin, 1990.
5. SUN THOM Han, TOMY Purvis, Television drama theories and identies, new York, palgravemacmillan, 2005.

الفهـــــــرس

مقدمة.	1
الباب الأول: القضية الفلسطينية والدراما العربية.	10
الفصل الأول: الدراما السينمائية والتلفزيونية.	10
المبحث الأول: مفهوم الدراما.	11
المبحث الثاني: الدراما السينمائية.	24
المبحث الثالث: الدراما التلفزيونية.	33
الفصل الثاني: القضية الفلسطينية في الدراما العربية.	56
المبحث الأول: المسرح العربي.	60
المبحث الثاني: السينما العربية.	77
المبحث الثالث: الدراما التلفزيونية العربية.	93
الفصل الثالث: الدراما التلفزيونية السورية والقضية الفلسطينية.	103
المبحث الأول: الدراما التلفزيونية التاريخية.	104
المبحث الثاني: القضية الفلسطينية من خلال الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوري.	112
الباب الثاني: التحليل السيميولوجي لعينة من متتاليات حلقات مختارة من مسلسل التغريبة الفلسطينية.	120
الفصل الأول: مسلسل التغريبة الفلسطينية.	120
المبحث الأول: تقديم مسلسل *التغريبة الفلسطينية*.	121
المبحث الثاني: المحاور الكبرى المعالجة.	123
الفصل الثاني:التحليل السيميولوجي للمسلسل التلفزيوني السوري: "التغريبة الفلسطينية"	134
المبحث الأول: المقاربة النسقية والأيقونية.	134

المبحث الثاني: حوصلة تقويمية.	150
الفصل الثالث: التحليل النصي السيميولوجي لبعض متتاليات مسلسل "التغريبة الفلسطينية".	151
المبحث الأول: التحليل النصي للمتتالية المختارة من الحلقة العاشرة.	151
المبحث الثاني: التحليل النصي للمتتالية المختارة من الحلقة العشرين.	155
المبحث الثالث: التحليل النصي للمتتالية المختارة من الحلقة الأخيرة (الواحد والثلاثين).	158
النتائج العامة للدراسة.	163
خاتمة.	165
قائمة المصادر والمراجع.	167