الفصل الثاني

الدراسات السابقة

٢،١ تمهيد

تمتلك الدراما كثيراً من المقومات الفنية التي تجعلها أقرب إلى المتابعين، وهذه المقومات، والإمكانات يقف خلفها فريق متكامل يجعلها تظهر بهذه الطريقة، وفي هذا الفصل سوف يسلط الضوء على مفهوم الدراما، ونشأتها، وأنواعها، بالإضافة إلى آليات البناء الفني الذي يساعد في إخراجها بالشكل الصحيح، كما سيتم التركيز بشكل أكبر على الدراما التلفزيونية، والتي هي محور دراستنا من حيث تقنيات صناعة الدراما التلفزيونية، والاتجاهات النظرية في دراسة الدراما التلفزيونية، وصولاً إلى كيفية بناء المعاني والرموز في الدراما.

وسوف يُعرض في المبحث الأخير في هذا الفصل للدراسات السابقة التي اهتمت بهذا الموضوع وفق ثلاثة محاور:

الأول: الدراسات التي تناولت دور الدراما التلفزيونية والسينمائية في تشكيل الاتجاهات، وتعزيز القيم.

الثاني:. الدراسات التي تناولت الصور النمطية في الدراما التلفزيونية والسينمائية.

وأخيراً: دراسات صورة المرأة في الدراما التلفزيونية.

٢،٢ فن الدراما

يعتمد إنتاج الدراما التلفزيونية على أســـس مرجعية لابد من معرفتها والإلمام بها من قبل كلّ من الكاتب، والمخرج والممثل، كي يتمكن كل منهم من أداء دوره بالشـكل السـليم، وتأتي في مقدمتها معرفة تقنيات الكتابة، ومكونات البناء الفني، والتقني للدراما، وهذا ما سـيتم تناوله بشـكل تفصـيلي في هذا المبحث:

١،٢،٢ مفهوم الدراما

تُعرفُ الدراما بأنها: شكل من أشكال الفن الأدبي القائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول خصيات تدخل في أحداث، وتسلسل أحداث هذه القصة من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات، ومن خلال الصـراع الذي ينشـأ، ثم يتأزم، ثم ينتهي عن طريق المعالجة، أو الفصـل بين القوى المتصـارعة. (فريد وعزت، ٢٠٠٧)

وقد أورد قاموس أكسفورد تعريفين للدراما هما:

الأول: اصطلاح يطلق على ما يكتب للمسرح.

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

تشـير المراجع أن مصـطلح الدراما يعود أصـله إلى الفعل "اعمل" حيث كان الفيلسـوف اليوناني أرسـطو أول من تناول كلمة دراما في كتابة فن الشـعر موضـحاً معناها بالمحاكاة للفعل البشـري (مراد، ٢٠٠٤:٩٤)

والمحاكاة كما عرّفها أرســـطوطاليس في كتابه فن الشـــعر بأنها تشـــتمل على العمل، والحركة، والحدث، فالدراما بمعنى المحاكاة قديمة قدم الإنسـان، وتدل الدراسـات، والأبحاث في المجالات الإنسـانية والأنثروبولوجية على أن الإنســان قد بدأت علاقته في الحياة، والكون، ومن حوله من خلال محاكاة قوى

الطبيعة، ولولا هذه المحاكاة لما كانت الحضارة، فمحاكاة الإنسان للطبيعة هي التي قصدها الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه، وقال :إنها أمر فطري موجود في الناس منذ الصغر، والإنسان يتميز عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم بطريق المحاكاة .(أرسطو، ٢٠١٩)

وعلى ضوء التعريفات السابقة، فمعنى الدراما هو العمل، أو الحركة، أو الحدث، أو المحاكاة.

ونستنتج مما سبق: أن المحاكاة فعلٌ فطريٌ موجودٌ في الإنسان منذ ولادته، تطوّر بتفاعله مع البيئة المحيطة به. يرى رشـــدي رشـــاد (٢٠٠٠) " أنّ تحوّل المحاكاة إلى فنّ الدراما قد أخذ قروناً طويلة حتى تشـــكّل، وأضـــحى على ما هو عليه بقيمه الفنية التي تميّزه، وهي القيم التي مثّلت القواعد الأســـاســـية والمنطلقات التي يقوم عليها هذا الفن الذي وُلد في أحضـــان الشـــعر من ناحية، وبالاتصـــال المباشـــر بالجماهير من ناحية أخرى، والتي تذهب للاســـتمتاع بالعروض التمثيلية المقدّمة على المســـرح الذي يقع مرادفاً لتعريف الدراما، ولا ينفكّ عنها، وقد استحقّ المسرح هذه اللقب (أبو الفنون)؛ نظراً لعراقته؛ ولأنّ ما يُقدم من خلاله يمثلُ حقيقة المحاكاة التي ولع بها الإنســـان، ومرجع ذلك إلى أنّه يحصـــل من متابعته للمسرح على المعرفة؛ ولأنّ المحاكاة مع الطبيعة والفن هي مصدرٌ من مصادر المعرفة والمتعة معاً، فنحن – كما جاء في وصـــف أحد الباحثين– نتأمل هذه الأعمال الفنية الدرامية بقدر كبير من المتعة ويزيد هذا القدر كلما زادت قدرة هذه الأعمال على محاكاة الأشياء كوسيلة من وسائل المعرفة، والمعرفة في حدِّ ذاتها متعة طبيعية للإنسان وهي ليست مقصورة على الفلاسفة بل على عامة الناس أجمعين"

وعلى ضوء الأسس والمنطلقات التي كونت فن الدراما في صورته التقليدية التي وجـــد عليها في العصر اليوناني القديم، والتطورات اللاحقة التي شهدها في العصر الحـــديث، يمكننـــا الأخذ بما استنتجه البعض من تعريفات للدراما بأنها :"اصطلاح يُطلق على أي موقـف أدبـي ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصين علـــى الأقـــل ".أو بأنها :"مجموعة من المسرحيات تتشابه في

الأسلوب، أو في المضمون، وهي شكل من أشكال الفن قائم على تصوّر الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل . "وكذا تعريفهم للفن الدرامي على أنه صنيعة البيئة الاجتماعية والثقافية السائدة، وهو بإيجاز: "الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيّلهم الكاتب، وباستخدام الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكل وهدف، وتلتزم بالخلفية التراثية والزمان والمكان".(عطية، ٢٠١٠)

٢،٢،٢ نشأة الدراما

نشأت الدراما كفنٍ دينيٍ ارتبط بالطقوس التي كانت تمجد الآلهة والملوك، والعظماء، وتطورت بعد ذلك من خلال الأشعار التي كانت تلقى خلال الاحتفالات الدينية، وهناك أسطورة دينية ترجع الدراما إلى الاحتفالات التي يقيمها الهنود لتمجيد انتصار الإله على الشياطين (سامية وشرف، ٢٠٠٠)

الدراما الإغريقية:

لقد ذهب جل الدارسين إلى أن الدراما كانت نتيجة للاحتفالات الدينية التي كانت تقام آنذاك تخليدا للإله ديونيسوس إله الطبيعة والنماء والخصب لكن أحد الباحثين في العصر الحديث قد عارض أخيرا هذه الفكرة، وأثبت أن سبب نشوؤها ليس عبادة ديونيسوس (dionysus) بل تقديس الأجداد وتعظيم الموتى فهذا أصل الدراما الإغريقية التي كانت في معظمها لاتينية والتي مهدت لظهور دراما جديدة بعدها.

الدراما اللاتينية:

إن المتتبع لسير الأحداث الدرامية وتاريخها يرى بأنها انتقلت من اليونان إلى الرومان بتأثير منهم فبدؤوا يصوغون المهازل والمآسي على نفس القوالب التي صنعها اليونان، فبقي من المهازل عشرون دراما لبلوتس (Plautus)، وست لتيرانس(terencek)، وبقي لدينا من المآسي عشرون منسوبة إلى سنيكا (

seneca)، وقد كانت لهذه المآسي والمهازل أهمية كبيرة في التاريخ اللاتيني والروماني بالخصوص تمثلت في "أنها لتقليدها للمهزلة الآثينية الحديثة أمدتها بمعلومات عنها بعد أن ضاعت هذه الأولى، وأيضا لأن لها تأثيراً عن الدراما الحديثة والماسي عظيمة القيمة لأنها كانت النماذج التي قلدها الدراميون النيوكلاسيكيون في القرنين السادس عشر والسابع عشر. (أمين، ٢٠١٢)

٣،٢،٢ خصائص الدراما

للدراما مكانةٌ مهمةٌ بين مختلف المواد التلفزيونية؛ لما لها من خصائص تمكّنها من الانتشار الجماهيري، حيث يتوحّد الجمهور مع شخصيات المسلسل، ويتأثر بأحداثه، وأيضاً للدراما تأثيرٌ على قيم ومعارف ومدركات الجمهور سلبياً أو إيجابياً.

وترى منى الصبان (٢٠٠١): أنّ للرسالة الدرامية قدرة كبيرة على تخطّي حواجز الأميّة وصولاً للجماهير؛ لأنها تُنفذ الرسالة الدرامية إلى جماهيرها، وتؤثّر فيهم بأسلوب غير مباشر، إذ إنها تنتقي الدراما مادتها من واقع الحياة، مما يتيح للمشاهدين رؤية مشكلات، وموضوعات تمسّ حياتهم اليومية. ويرى محمد عمارة (٢٠٠٨): أنّ للدراما تأثيراً نفسياً واضحاً على مشاهديها، حتى إن المشاهد في بعض الأحيان لا يعتقد بأن ما تقدمه شاشات التلفزيون واقعياً وليس خيالياً. وتؤكد مايسة جميل (٢٠٠٣) على ضرورة دراسة مضمون الدراما التلفزيونية في الدراسات الإعلامية؛ لتشارك في تغيير العادات السلوكية، وتعديل القيم الأخلاقية، من خلال تقديم القدوة والأنماط الإنسانية، ومعالجة المشكلات المجتمعية عن طريق الحوار، والصورة المرئية باعتبار الدراما التلفزيونية هي أكثر أدوات التغيير الاجتماعي فعالية.

٤،٢،٢ أهداف الدراما

تختلف أهداف الدراما تبعاً لتنوع مضامينها وأشكالها المتعددة وانطلاقاً من رؤية كلا من المخرج والمؤلف، والممثلين:

أولاً: الترفيه والتسلية والإقناع: والمقصود هنا بعملية الترفيه والتسلية والإقناع هو عملية الإرضاء النفسي لدى جمهور المشاهدين للعمل الدرامي المقدم، حينما تناسب لديه الانفعالات المكبوتة التي ترتبط بحوادث أليمة منسية، فيتوهم من خلال اللاشعور على أنها قصته، وتدل ضحكات الجمهور على مدى رضائهم على ما يقدم لهم من أعمال فنية.

ثانياً: الإعلام والمعرفة: ويقصد بالإعلام هنا أن يتعرف المشاهد على نماذج من العلاقات الإنسانية الظاهرة أو الخفية، والتراث الشعبي التاريخي وقصص الأبطال والعظماء والاستفادة من ألوان الصراع الدرامي في تجربة الحياة الذاتية.

ثالثاً: اجتذاب الدراما للجماهير: تلعب الدراما دورها كبيراً في جذب لانتباه الجمهور عن طريق نظرية اللاشعور التي تؤثر في حياتنا بشكل كبير ومن هنا فلابد من إشباع القوى اللاشعورية حتى لا تظل عبئا مكبوتاً داخل الإنسان فيشكل عبئا داخليا يسبب انفعالات لا إرادية، لذلك نجد أن أهمية نظرية اجتذاب الدراما لجماهيرها مجموعة من الأسباب أهمها:

أ. التخيل: يشعر الإنسان أن ما يعرض قصته وتروى أمامه وتجسد من خلال الأعمال المقدمة فيتفاعل معها وتكون وسيلة لإخماد الإحباطات وإدخال البهجة والسرور على نفسه.

ب. إثارة الانفعالات على المستويين العاطفي والذهني: الدراما لها القدرة البارعة على تحريك انفعالات الإنسان وشعوره في صورة إنسانية بناءة أو صورة انفعالية هدامة، ولذلك ينبغي أن تكون الانفعالات العاطفية أو الذهنية التي تتبعها الدراما هادفة وبناءة تبعث بروح الخير وتنزع نوازع الشر من النفس البشرية.

ج. التوجيه والتثقيف والتهذيب: تساعد الدراما الجمهور على التعرف على أنماط السلوك الإنساني داخل البيئة المحلية وخارجها والوقوع على طبيعة المشكلات المعاصرة وطرق معالجتها، وكذلك التعرف على أنماط القيم والعادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية والدينية السائدة في البيئات الإنسانية، لذا يجب على الدراما أن تركز على أن ما يقدم سيؤثر على السلوك الإنساني ويجب تركز على السلوكيات الإيجابية التي تساعد على تهذيب المشاعر الإنسانية.

د. اكتساب السلوكيات والسيناريوات الجديدة: تعد الدراما مصدراً خصباً لاكتساب الإنسان سلوكيات معينة عن طريق عرضها لنماذج مهنية وعمالية وإدارية وصناعية وطبية، بشكل إيجابي منظم يساعد على اكتساب المهارات، وتوجيه رغبات الإنسان الداخلية إلى أهداف مثيرة نحو الإبداع واختراع لأنماط نافعة من المستحدثات العصرية الحديثة.

رابعاً: الدور التعليمي للدراما: تسهم الدراما في مساعدة الطلاب على فهم أنفسهم والعالم الذي يعيشون فيه بشكل أفضل، ويمكن أن يؤدي استخدام الدراما كوسيلة لتحفيز الطلاب تجاه القضايا والسماح لهم بالتأمل بشكل نقدي في التفاهمات الثقافية، كما أنه من خلال الارتجال ولعب الأدوار، يطور الطلاب ذكاء عاطفي وتقدير ثقافي، وتوسع الزيادة في التقدير الثقافي، والتحفيز، ومحو الأمية (الكتابة) وتعليم الدراما واللغات الأخرى. (شبانة، ٢٠٢١)

٥،٢،٢ أنواع الدراما

تتنوع الدراما بتنوع الموضوعات التي تعالجها في العمل الدرامي، وللدراما أشكالٌ مختلفةٌ تأتي في مقدمتها التراجيديا والكوميديا، ثم ظهرت لاحقاً أشكالٌ أخرى كالملهاة، والفارس. وفيما يلي عرض تفصيلي لكل فن من هذه الفنون:

١،٥،٢،٢ التراجيديا –المأساة– (Tragedy)

وتقوم التراجيديا على محاولة البطل المفجوع الوصول إلى هدفه بالرغم من تعرضه لمشاكل خارجة عن إرادته، فالقوة الحقيقة للعمل الدرامي تقوم على البطل الذي يكون في صـــراع مع نفســـه، أو مع الآخرين. (خوخة، ٢٠١١)

إن أرسطو في كتابه فن الشعر قد أعطى تعريفاً مفصلاً عن التراجيديا، وقد اعتبر بعض الباحثين أن المعنى يمكن استخدامه في تعريف الدراما بشكل عام، ولا يقتصر على التراجيديا فقط، فهو يشمل كافة الأجناس الدرامية السينمائية والتلفزيونية في الوقت الراهن، وتكمن أهمية هذا التحديد المفاهيمي في تأكيده على أن الدراما هي: المحاكاة للأفعال، ولا يمكن أن تكون مجردة منها، وأنها يجب أن تكون في مكان معين ومحدد، ويتمثل هذا المكان في المسرح، أو مواقع التصوير للسينما، أو التلفزيون في الوقت الحالي، وقد حددها بشرط تزيّنها بالزينة التي تضفي نصيب الجمالية، كاللغة أو السيناريو أو الديكور في شتى صوره، وسياقاته؛ ليتضح العمل الفني الدرامي. كما أضاف أرسطو تفسيراً آخر للتراجيديا بقوله: "ليست المأساة محاكاة الأشخاص، بل للأحداث والحياة والسعادة والشقاء"، من أجل الوصول من خلال هذين الشعورين إلى مستوى النقاء والصحة والتطهير. (برحيل، ٢٠١٩)

ومن مقومات التراجيديا التي لخصها (أرسطو، ٢٠١٩) في كتابه هي:

أ. القصة؛ لأن التراجيديا محاكاة للأفعال من خلال حبكة لها بداية ووسط ونهاية.

ب. الشخصيات وتلي القصة في الأهمية.

ج. اللغة شعراً، ونثراً، فهي رموز للتعبير عن المواقف، والأفكار، والعواطف.

د. الطول، وليس المقصود به هنا مقدارها، وإنما الزمن الذي تستغرقه لعرضها، حيث كانت بعض التمثيليات في الحضارة الإغريقية تدوم لأيام على مدى مدة الاحتفال بموسم خصوبة الأرض، في شكل

حلقات متسلسلة، يحكمها عنصر التشويق –من خلال فكرة الأزمة الصغرى– الذي ينتهي عند الأحداث، ومواصلتها في اليوم الموالي من الاحتفالية، أما النظام فيقصد به: ما يطلق عليه الزمن الحالي بالبناء الدرامي.

هـ. الغناء والموسيقى.

و. المناظر، وهي الديكور الذي تدور فيه الأحداث.

٢،٥،٢،٢ الكوميديا الملهاة (Comedy)

هي محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نفيصـه، ولكن الجانب الهزلي الذي يثير الضـحك، أي أنها مسرحية ذات طابع خفيف تكتب بقصد التسلية، أو هي عمل أدبي تهدف طريقة عرضه إلى إحداث الشـعور بالبهجة والسـرور، وكوميديا في اللغة اليونانية تعني أغنية العيد، وقد كانت تغنيها مجموعة من المطربين في الأعياد الدينية. (الحسيني، ٢٠٠٥) ويرى رشـاد رشـدي (٢٠٠٠): أن البطل المأسـاوي في التراجيديا ينتقل من حال السـعادة إلى حال البؤس والشـقاء، وفي المقابل فإن البطل الكوميدي ينتقل من حال التأزم والارتباك إلى الحل المريح للنفس.

ومن التعاريف الشـاملة للكوميديا ما ذكره أرسـطو في كتابه فن الشـعر (٢٠١٩) حيث قال:" هي محاكاة الأشخاص الأردياء، أي أقل :منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذيلة، وإنما تعني نوعاً خاصـاً فقط، هو الشـيء المثير للضـحك، والذي يعد نوعاً من أنواع القبح، ويمكن تعريف الشـيء المثير للضـحك بأنه :الشـيء الخطأ أو الناقص الذي يسـبب للآخرين ألماً، وأذى، ولنأخذ القناع المثير للضحك مثالاً يوضح ذلك، ففيه قبح، وتشويه، ولكنه لا يسبب ألماً عندما تراه"

وتنقسم الكوميديا الملهاة إلى عدة أقسام منها:

أ. الفارس:

الفارس بالنسبة للكوميديا مثل الميلودراما بالنسبة للتراجيديا، والفارس يهدف إلى الإضحاك عن طريق مؤثرات مغالٍ فيها، وبدون أيّ تعمق نفسي، ورسم الشخصيات هنا كالفكاهة " الحداقة" أقل أهمية من سلسلة من المواقف المسلية، وهي في الغالب فجّة فظّة، وتكثر في الفارس المفاجآت، والمصادفات، والمبالغات، والاحتمال، أو الإمكان لا يراعى، ولكن الفارس الجيد يتطلب قدراً كبيراً من الصنعة.

ب. الكوميديا الاجتماعية:

في هذا النوع تنبع المتعة من تصوير نقائص اجتماعية موجودة وشائعة أو أنماط اجتماعية كالنوفوريش – الوصولي – النمام... إلخ، وهذا النوع يحتوي قدراً لا بأس به من التصوير للشخصية، كذلك البناء قد يكون مُعقداً، ولكن التسلية الأساسية منبعها لغة وعادات الشخصيات التي تصورها المسرحية وأمثلة ذلك " مدرسة الفضائح " لشريدان و " النساء العالمات" لموليير و" خاب سعي العشاق " لشكسبير.

ج. الكوميديا العاطفية:

هذه الكوميديا تخاطب عواطفنا إلى جانب الإضحاك، وقد قامت كردٍ فعل لكوميديا عصر العودة في بريطانيا بخشونتها وتعريتها للمجتمع، وهذا النوع من الكوميديا قد تميزت السينما الحديثة بإنتاجه.

د. كوميديا الشخصيات:

الاهتمام هنا بالشخصيات نفسها، وهو اهتمام أعمق من مجرد تصوير نواحي نقصها أو لوازمها الاجتماعية، وكل كوميديات شكسبير تقريباً من هذا النوع، وفي هذه الحالة نجد الفارس الجيد قريباً من كوميديا الأخطاء، ومن أمثلة ذلك " نهاية البداية " لأوكيزي.

هنالك العديد من الأنواع للملهاة، من بينها الملهاة الرخيصـــة حيث يقوم الكوميديون بأداء أعمال سخيفة مثل: السقوط، أو إحراج الآخرين، مما قد يسبب الضحك. ومن الأنواع المعروف كوميديا الوقوف، حيث يقف المؤدي الكوميدي أمام الناس ويخبرهم بالنكت والقصـــص المضـــحكة، وهي مهنة لدى البعض أو مجرد هواية. (النصار، ٢٠١٦)

٣،٥،٢،٢ الميلودراما – الدراما الموسيقية– (Melodrama)

الميلودراما هي الفن الذي يمزج بين التراجيديا، والكوميديا، فهي الدراما التي تعرض الخطر، والجريمة، فالميلودراما تتفق مع التراجيديا في الأحداث الجادة، ومع الكوميديا في النهايات الســـعيدة (طيشوش، ٢٠١١) ولقد غابت الموسيقى مع مرور الوقت حيث يتميز هذا النوع من الدراما بالأحداث المهولة، والشـــخصـــيات الغريبة، والانتقال المفاجئ في الأحداث، والتي تعتمد على المبالغة.والغرض من الأعمال الدرامية الميلودرامية هو التأثير في المشاهد وإثارة مشاعره، وعادة ترتبط الأعمال الدرامية المتعلقة بالميلودراما بالأخلاق كارتباط الفضـــيلة بالفقر (الحســـيني، ٢٠٠٥) وتتميز الميلودراما بتعدّد أطيافها الوقائعية، والنفسـية، ومن بين خصـائصـها البارزة الانتقال السـريع من حال الفرح إلى حال الهمّ، والغمّ، دون أن يعيَ المتلقي كيف تمّ الانتقال المشـار إليه، وتتميز الميلودراما كذلك في مبالغتها في رسـم الصـورة الدرامية، وقد لعبت الكاميرا السينمائية، وساعدها في ذلك وسائل وتقنيات المونتاج، دوراً مهماً وبارزاً في عملية التضـــخيم، والمبالغة الدرامية، حيث اســـتطاعت أن تحقق المبالغة الميلودرامية القديمة على طريقتها دون مساعدة من الممثل (برحيل، ٢٠١٩)

٤،٥،٢،٢ السيكودراما (Secodrama) الدراما النفسية

الدراما إجمالاً تقدّم العلاقات الإنسـانية — ما يفعله الناس بعضـهم ببعض– لا شـيء غير ذلك، وعبقرية الكاتب الدرامي تكمن في البراعة التي يستطيع بها أن يصور هذه العلاقة، من خلال تجلية حقيقة

لكلّ من الأنا، والآخرين، وحساسية الشخصيات بعضها ببعض، وتصويره للمشاعر العميقة، والعواطف التي تتحرك في دينامية، وقوة، فنحن في الحياة العادية لا نستطيع فهم بعضنا بعضاً، ولا أن يقرأ أحدنا أفكار الآخرين، ولا أن يطّلع على سرائرهم، وكلّ ما نعرفه هو الظاهر، وعلى وجه التقريب، أما في الدراما فإننا نستطيع أن نفهم الناس فهماً كاملاً إذا أراد الكاتب الدرامي لنا ذلك، فهو الوحيد الذي يستطيع أن يعرض لنا الحقائق التي بقيت خبيئة في صدور الناس، والتي يصورها لنا عن طريق الخيال، ومن هنا، وانطلاقا من التأثر بالمدارس الفلسفية، والسلوكية نشأ ما يعرف بالدراما النفسية، والتي بدأنا نراها في أعمال معاصرة كثيرة، حيث إنّ هذه النوعية من الدراما تنطوي على النظر إلى الإنسان، في ضوء تأثّره بمختزناته الباطنية، والتي تحتوي على تجاربه، وانطباعاته، وردود أفعاله، ومن ثمّ تهتم هذه الأعمال بالكشف عن الانطباعات الدقيقة التي توجه الإنسان، وتهتم بمعاملة الشخصية على أنها نتيجة وقائع خاصة، وغرائز فطرية، وتجارب موروثة (الورقي، ٢٠٠٩)

٥،٥،٢،٢ المونودراما (Monodrama) دراما الشخص الواحد

كلمة المونودراما Monodrama هي كلمة يونانية تنقسم إلى Mono وتعني (وحيد)، و Dramaوتعني (الفعل). واصطلاحا، تعني مسرحية الممثل الواحد، بمعنى أن يقوم بتشخيص المسرحية ممثل واحد فقط وهو المسئول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنباً إلى جنب عناصر المسرحية الأخرى وفي بعض الأحيان يستعمل تعبير رديف هو عرض الشخص الواحدOne Man Show ، أو الـ solo play عند الألمان. والمونودراما بهذا المعنى تختلف عن المونولوج كما تشرحه الموسوعة البريطانية وهو" حديث مطول لشخصية مسرحية. فالمونولوج الدرامي هو أي حديث توجهه شخصية لشخصية أخرى في المسرحية، بينما المناجاة soliloquy نوع من المونولوج الذي يقوله الممثل للجمهور مباشرة، أو يفصح عن أفكاره وما يجول في داخله بصوت مسموع حين يكون وحيداً أو حين يكون بقية الممثلين

صـــامتين فثمة خلط يقع فيه الكثيرون بين المونودراما والمونولوج. هذا الاختلاف يعني بأن المونودراما نوع مستقل من أنواع المسرح، بينما المونولوج هو جزء من المسرحية وليس نوعاً منفصلاً، لذا يصح للمونودراما أن تمتلك خصائصها ونظرياتها الخاصة، وليس بالضرورة أن تكون خاضعة لاشتراطات المسرحية، وإن تكن تأخذ منها بعض هذه الخصائص وتشترك معها فيها. (الحايك، ٢٠٠٩)

ترتبط المونودراما بالأداء الفردي الذي يعتبر قديماً قدم الإنســـان، فهي نتاج فن القول أو سرد القصص، وهو فن له علاقة بوجود الإنسان وفعل من الأفعال التي يعبر فيها الإنسان عن كوامنه، ولينفس من خلال الاستماع إلى القصص أو سردها عن همومه وضجره. ولكن المونودراما كفن ارتبط بإرهاصات المسرح الأولى عند اليونانيين، فمنذ نشأته، اعتمد المسرح، وبعد أن كان لا يعدو كونه طقوساً تعبدية، على الممثل، الذي انتقل مع المسرح اليوناني القديم من مرحلة السرد إلى مرحلة التمثيل مع أول ممثل في التاريخ ثيســـبيس (Thespis) والذي أخذ من اسمه المصـــطلح الإنجليزي (Thespian) ويعني مسرحي أو ممثل، إذ يعد"(ثيسبيس) مرجعاً متطوراً في إعطاء المسرح نفحته الأولى والتي كان يحكي فيها حكايات، ويشـد شـغف الجمهور إلى تلك التنويعة في تقديم شـخصـيات حكايته من خلال الأقنعة والملابس والصـوت والتكوين الجسـماني، ومن هنا فهو يعتبر المؤسـس الأول لهذا النشـاط البشـري. (أبوالعباس، ٢٠١٠)

يرى كمال غنيم (٢٠٠٣) أن المونودراما: أنّ الحديث الفردي كان يُنظر إليه في السابق على أنه لا يتصل بطبيعة الدراما اتصالاً وثيقاً، لذلك كنا نجد بأن كتاب الدراما أمثال كورني وأرسين قد استعملوا في مسرحياتهم ما يعرف بنظام المستشارين المخلصين؛ وذلك ليقللوا من استعماله، ويضطر الكاتب أحياناً إلى استخدام مناجاة النفس، ليكشف من خلالها عما يدور في فكر الشخصية ووجدانها من أفكار ومشاعر، وذلك في بعض مواقف المسرحية المتوترة، حيث لا يمكن للشخصية أن تُظهر دخيلتها

للآخرين، في ظلّ أزمتها النفسية التي لابدّ من اطّلاع المتلقي عليها، فيترك الكاتب شخصيته تتحدث إلى نفسها بصوت مسموع، ولا يلجأ الكاتب إلى ذلك في المواقف العادية الخالية من التوتر والانفعال.

٦،٢،٢ آليات البناء الفني الدرامي

إن القواعد الدرامية لا تختلف لمن يكتب عملاً فنياً سواء للمسرح، أو التلفزيون إلا أن ضرورة مراعاة إمكانات كل وسيلة وقدراتها ومواصفاتها الفنية. فكاتب الدراما التلفزيونية عليه مراعاة طبيعة الوسيلة التي يقدم لها العمل، وطبيعة الاستقبال، وعليه أن يعرف كيف يستفيد بأكبر قدر ممكن من أدواته المتاحة أمامه.

ويرى عادل النادي (١٩٩٣) أنّ من أهم الملاحظات التي يجب أن يهتم بها كاتب الدراما التلفزيونية هي:

١. يجب أن يهتم البناء الدرامي للدراما التلفزيونية بالبساطة والقوة، وأن يتناسب مع طبيعة الشكل الدرامي الخاص بالتلفزيون سواء كان تمثيلية قصيرة أو سهرة أو مسلسل أو سلسلة.

٢. يجب أن يأخذ الصراع إيقاعاً سريعاً 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 سريعاً حتى لا يشعر المشاهد بالملل.

٣. يجب أن تنتهي كل حلقة من حلقات المسلسل بأزمة قوية تستطيع أن تشدّ المشاهد، وتجبره على انتظار الموعد التالي للحلقة التالية من المسلسل بشغف واهتمام، كما يجب أن تثير هذه الأزمة نوعاً من التوتر النفسي والانفعال العاطفي.

ومما لا شكّ فيه أنّ القواعد الدرامية متاحة وأساسية لكلّ كاتب درامي تلفزيوني، إلا أن ذلك لا يحول دون وجود فروق بين كاتب وآخر حسب مهاراته وإمكاناته الفنية التي تجعل منه متمكناً، فالقواعد

وحفظها لا يخلق كاتباً درامياً ناجحاً، وإنما لا بُدّ من توفّر الموهبة ثم صـــقل هذه الموهبة، وذلك باتباع قواعد البناء الدرامي الخاصة بكل وسيلة من الوسائل وبكلّ شكل من الأشكال الدرامية المختلفة. وهذه القواعد هي:

١،٦،٢،٢ اختيار الموضوع أو الفكرة

الفكرة التي يريد الكاتب أن يقدمها: وهنا تجدر الإشـــارة إلى أنه وإن كان اختيار الفكرة مهماً بالنســـبة للبناء الدرامي عامة، فهو أكثر أهمية بالنســـبة للبناء الدارمي للتلفزيون؛ لأنّ الكاتب هنا يخاطب جمهوراً واسـعاً متناقضـاً فيما بينه، وعليه أن يبحث عن الفكرة التي تشـدّ أكبر عدد من الجمهور الواسـع (أبوشـــادي، ٢٠٠٦) وقد لخص عدلي رضـــا (٢٠٠٢) في كتابه البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون الشروط الضرورية التي ينبغي لكل فكرة درامية أن تحملها بالشكل التالي:

١. أن تحمل الفكرة قيمة إنسانية تهمّ أكبر عدد ممكن من الناس، وقد نجد في بعض الأحيان أعمالاً درامية خاصة بفئة محدودة أو شريحة معينة من شرائح المجتمع كذوي الاحتياجات الخاصة، أو مدمني المخدرات، والغرض من هذا النوع من الأفكار الوقوف على مشكلات المجتمع واقتراح حلول لها.

٢. أن تكون الفكرة صادقة ولها حقيقة موضوعية بالنسبة لكل الناس.

٣. أن تتعلق بمشكلة أو قضية تواجه الإنسان.

٤. أن تسعى إلى إثارة العواطف.

٥. أن تكون مركّزه وواضحة بالنسبة للجمهور.

وأما فيما يخصّ انتقاء الأفكار واستلهامها فتذكُر سمية برحيل (٢٠١٩) أهمها:

أ- الأساطير: توجد اعتبارات عدة ينظر من خلالها الباحثون إلى علاقة الأسطورة بالإنسان المعاصر، أهمها أنها ارتبطت بوجدانه منذ القدم، علاوة على أنّ الأسطورة هي هيكل الدراما وأصلها وعمودها الضارب في جذور عمق التاريخ، ولا تزال تحتلّ مكانة كبيرة إلى يومنا هذا.

ب- التاريخ: يستقي الكاتب الدرامي أحياناً عديدة فكرته من التاريخ، الذي يعدُّ منبعاً للدروس ومَعين لا ينضب من الأفكار، والقيم والأحداث التي مرت خلال حقبٍ زمنية متعاقبة، فيحملها الكاتب ويعطيها نبضه ورؤيته الخاصة من أجل إظهار حقائق وأفكار معينة وترسيخ قيم ما، بحيث يجوز الإضافة والحذف لكن دون تشويه الحقائق وتزييفها والتلاعب بها.

ت- حياة المؤلف الشخصية: يقدر الكاتب أن يستند على تجاربه، ومواقفه الخاصة التي مر بها في حياته، ويجعلها أساس فكرة يريد إيصالها للجمهور.

ث- تجارب الآخرين: بحيث يلتقط الكاتب تجارب الآخرين ويجسّدها في عمل فني إبداعي، يرى الأشياء بعيون الآخر ويعايشها ويحلل جزيئاتها ويجسدها في سياق معين.

ج- الخيال: وهو تشكيل عناصر من نسج مخيلة الكاتب، قد تكون موجودة في الواقع لكنه يُضفي عليها أحداثاً غير مألوفة.

فهذا ما نريده من الأدب ومن الفن، ومن الدراما بشكل خاص؛ لما لها من تأثير في صياغة توجهات الجمهور والتأثير فيها، فهي فن الشعب وأقرب أشكال الفنون الأدبية إلى الجمهور بكافة أطيافه.

ويعرف صباح رحيمة (٢٠١٧) النص الدرامي بالقصة المرئية على الورق كما يراها الكاتب حيث يعيد صياغة الأحداث بما يتناسب وامكانياته ومن ثم قدرة المتلقي حيث يمكن للقارئ أن يتخيل أحداث تلك القصة بما فيها من مواقع وموجودات وشخصيات وأن الأصوات. وهذا ينطبق على غيره من النصوص في نوعية المتخيل ومؤهلاته الثقافية والبيئية والأكاديمية بحيث يختلف من قارئ لآخر وينطبق

أيضـــا على المتعاملين مع هذا النص لتحويله إلى منجز مرئي ليخضـــع إلى الدراســـة والنقاش والتحليل والتفسـير حتى تتقارب الأفكار وتتوحد الآراء لكيفية تنفيذه. وكتابة السـيناريو علم له اصـوله حتى أصـبح يدرس في الجامعات والمعاهد الأدبية والفنية كغيره من العلوم وله طلبته ومنظريه ولذلك فعلينا أن نتمرن بعد أن نتعلم الكيفية التي يكتب بها. وشـكل كتابة السـيناريو يتكون من جانب للصـورة وآخر للصـوت حيث تشـطر الورقة إلى شـطرين بخط أو بخط وهمي يكون فيه القسـم الأول (يسـار الورقة) يشـكل ثلث الصفحة تقريبا لشرح الصورة شرحا وافيا في موجوداتها وحركة الأشياء فيها ووصف المشاعر الحسية وما يتكون فيها. والثلثين الآخرين (يمين الورقة) تخصص للحوار وكل الاصوات من مؤثرات وموسيقى.

٢،٢،٦،٢الشخصية

تُعرف الشـــخصـــية في معجم المصـــطلحات الدرامية: بأنها النماذج البشـــرية التي تقوم بتنفيذ الأحداث الدرامية في المسـرحية ويدور على ألسـنتها الحوار الذي يكشـف عن طبيعتها، وقد تكون هناك شخصيات معنوية تحرك ولا تظهر في العمل الدرامي، وقد تكون رمزاً مجسداً (غنيم، ٢٠٠٣)

حدد لويس هيرمان (٢٠٠٣) أسس بناء الشخصية الدرامية عبر ثلاثة طرق:

١. الصراع من أجل تحقيق غايتها.

٢. اتخاذ موقفٍ من الشخصيات الأخرى، أما بسلوك معادٍ، أو ودي، أو معتدل؛ لأنه من خلال هذا الموقف الدرامي ينشب الصراع.

٣. تسعى للتغلب على ضعفها ومخاوفها وهواجسها تلك التي يمكن أن تفتقر من عزيمتها، أو تقلل من اندفاعها نحو غايتها.

ومن الملاحظات التي ذكرها أسعد حميد (٢٠١١) ويجب الأخذ بالاعتبار بها عند معالجة الشخصيات الدرامية:

أ. معالجة الشخصيات الدرامية يتطلب إظهار وجهة نظرها، وإظهار ردود أفعالها، وحضورها الدرامي، وإن كانت في مساحات لا حوار لها.

ب. رسم التصاعد الدرامي منسجماً مع التحكم بأعصاب المشاهد.

ج. الاهتمام بتكتيك الشخصية الدرامية؛ لإظهار الفعل الدرامي المعبر عن الهدف الذي تسعى إليه.

ويحدد سلمان عبدالباسط (٢٠٠٥) دور الشخصية الدرامية بالقول:" إن الشخصيات الدرامية تلعب دوراً مهماً، وهو توصيل المعلومات للمشاهد من خلال ما تطلق من حوارات، كذلك الشخصيات يمكنها بكل سهولة أن تخلق الغموض، وعدم الكشف عن المعلومات، والحفاظ على الأسرار، وبذلك يكون المشاهد جاهلاً للنتيجة، وتواقاً لمعرفة الحقيقة وما سيحدث فيما بعد".

إن الشخصية الدرامية لها سلوكها المعبّر عن مكنوناتها، وتلك قوة دافعة للتعبير عمَّا تحمله هذه الشخصية من غايات وأهداف وحاجات، ولكي نحسن من صنع العوامل الداخلة في تنمية وبناء هذه الشخصية الدرامية؛ لا بد من العمل على تبرير السلوك وإثبات الحجج، وحتى في حقل الأدب، رواية كانت أم شعراً تتنامى المخيلة الذهنية في التصورات المحددة لمتابعة سلوكيات الشخصية الدرامية، وما تطمح إليه (كاظم، ٢٠١٥)

إن الشخصية الدرامية تنشأ من مراقبة المؤلف للشخصيات في الحياة التي يعيشها، سواء أكانت قريبة منه أو بعيدة عنه، يرصدها ويسمعها وينتبه لها، ويحس بنوع الاهتمام المتزايد لها، وقد يستقرّ في باله كتابة نص درامي حولها، فالشخصية الموجودة في الحياة ربما تكون واحدة من الشخصيات الدرامية؛ لذلك يمعن المؤلف النظر بكل ما يتعلق بخصائص الشخصيات الحياتية، ويجتهد في نزع هذه الشخصيات من الواقع ثم يقوم بإعادة تشكيلها لتحمل صفات وملامح جديدة تناسب العمل الدرامي (الحاج، ٢٠٢٠).

عندما يستلم الممثل النص وقد حدد له الدور لا بد من أن يتعامل معه وفق صيغة محددة لأنه الوحيد الذي يتحمل نتيجة الأداء بالرغم من دور المخرج وتسخير ما توفر له من إمكانات فنية وتقنية لإبراز هذا الدور، فعليه بعدة قراءات: القراءة الأولى: تكون قراءة اولية كقراءة أي منجز أدبي (رواية أو مقالة أو قصيدة شعر).

القراءة الثانية: أن يتعرف على الشخصية التي سيقوم بتجسيدها من حيث وجودها على خارطة العمل وفعاليتها في الأحداث.

القراءة الثالثة: وهي قراءة مهمة في وكيفية بناءها من حيث موقعها في التأثير وفي دائرة العلاقات للشخصيات الأخرى وتحديد مسارها وموقفها من كل شخصية وموقف كل شخصية

القراءة الرابعة: وهي الأهم لأنها سترشده إلى كيفية أدائها.

وهنا لا بد وأن يتوصل إلى ذلك الأداء من خلال تحليل الشخصية وفق المبادئ التالية:

١- البعد الطبيعي: وهو أن يكتشف الممثل المؤهلات الجسمية والمظهر الخارجي من طول وبنية للشخصية وحركة وعلامات جسدية فارقة كالعوق وغيره.

٢- البعد الاجتماعي: أهم الأبعاد التي يجمع عنها المعلومات لكي يحدد مكانتها الاجتماعية والاقتصادية وهل أنها متزوجة، أو أرملة أو غنية أو فقيرة شخصية بمرتبة عالية أو متواضعة وهكذا.

٣- البعد النفسي: وهو البعد الذي يعول عليه في تقديم الشخصية لأنه يتعامل مع حالته النفسية وبالتالي لا بد من أن يقدمها بشكل مقنع أن كان عاقل أو مجنون معقد أم سوي منافق أو امين وغير ذلك.

ومن هذا يتضح أن بالإمكان أن يكون الشخص مخادع في التناقض بين مظهره الخارجي مثلاً وعلاقاته الاجتماعية أو بين حالته الاجتماعية والحالة النفسية وهكذا. فعلى الممثل أن يفتش عن

شخصيات يمكن أن تكون بنفس المواصفات أو قريبة منها أو أن يستفيد من أكثر من شخصية ليمزجها في أداء شخصيته، وبإمكانه التوصل للشخصية والاقتراب من الأداء الأسلم لها كلما أعاد القراءة وفكر في كيفية الأداء ومن خلال النقاش بين الممثلين انفسهم أو مع الكاتب والمخرج في جلسة أو جلسات، وكثيراً ما يتدرب الممثل في أماكن غير أماكن الفن كالأسواق والمستشفيات والشوارع ومكاتب اختصاصية لتواجد هذه الشخصيات هناك وللتعرف على مفردات عملها وطريقة ذلك العمل ليتمكن من الأداء الأقرب للإقناع والتخلص من الكثير من الأخطاء التي قد يقع فيها أمام الكاميرا مما تسبب عدم المصداقية وبالتالي التعاطف والتواصل ومن ثم تحقيق الهدف، فعلى سبيل المثال عندما يكلف الممثل بأداء دور طبيب فعليه أن يعرف اختصاصه بالتحديد ومسيرته بالأحداث ومن ثم بناء شخصية الطبيب بأداء دور طبيب ناجح أو فاشل مخلص لمهنته أو خائن وغير ذلك. ليحاكي حركات وتصرفات تلك الشخصية أو الشخصيات التي اقتنع بأنها ستوصله إلى الأداء الجيد والمقنع ليبدأ بمرحلة التمرين سواء مع نفسه أو مع المشاركين في العمل. (رحيمة، ٢٠١٧)

الخطوط والأبعاد الرئيسة لرسم الشخصيات:

إنّ الشخصية هي مركز العمل الفني لذا صار من الواجب معرفة الشخصية معرفة كاملة، وذلك من خلال الإلمام بأبعادها الثلاثة، والتي لا يكتمل بناء الشخصية بدونها والتي تشكل الهيكل العظمي لبناء الشخصية:

البعد الجسماني (الفسيولوجي): ويقصد به هنا (الجنس، السن، الطول، الوزن، لون الشعر والعينين، الهيئة، المظهر، العيوب والتشوهات، الوراثة)

البعد الاجتماعي (السوسيولوجي): ويصد به هنا (الطبقة، العمل، التعليم، الحياة المنزلية، الدين، الجنسية، المكانة في المجتمع، مشاركاته السياسية، هواياته)

البعد النفسي (السيكولوجي): ويقصد به هنا: (المعايير الأخلاقية، أهدافه الشخصية، أطماعه، مساعيه الفاشلة، أهم ما أخفق فيه، مزاجه وطبعه، ميوله في الحياة، عقده النفسية، قدراته، سجاياه) (عطية، ٢٠١٠)

وتُقسم الشخصيات في المسلسل من ناحية حجم مشاركتها في صنع الحدث إلى عدة أقسام (رضا، ٢٠٠٢):

الشخصية الرئيسة: وهي التي تكون مركز الرواية، وهي الظاهرة في الرواية وتخدم الهدف الأساسي، وتسير الحدث الجذري وتُمثل الزمن الأكبر من زمن العرض.

الشخصيات الثانوية: وهي التي تساعد على تفاعل الأحداث، فهي تساعد البطل على إظهار شخصيته وتوضيح قراراته، وتساعد الجمهور على معرفة الكثير عن تفصيلات الصراع، وكل شخصية ثانوية، تمثّل خطاً منفصلاً ذا علاقة بالصراع، إما بالإيجاب أو بالسلب.

لذلك نرى أن الشخصية هي جوهر النص الدرامي، ويجب أن يراعي الكاتب عند كتابته للنص الزمان، والمكان بالإضافة إلى الدلالات الخاصة كالاسم والشكل الخارجي بحيث تتجسد الشخصية في العمل الفني بشكل إبداعي.

أسس معالجة بناء الشخصية الدرامية التلفزيونية

إن عملية بناء الشخصيات الدرامية ليس عملية صناعية جاهزة بقوالب قد تفقد المصداقية والإقناع، وإنما تُبنى وفق أسس معقولة بعيدة عن المثالية المطلقة، ويرى فاضل الأسود (٢٠٠٧) بأنه يجب ألّا تكون الشخصية طيبة جداً لدرجة كبيرة بحيث يتشبّهون بالملائكة حينئذ تصبح الشخصية غير مقنعة، وتصبح فضائلها موقع شك، ويؤكد سلوان كاظم (٢٠١٥) أن المعالجة الدرامية تتشكل في بناء الشخصية الدرامية عن طريق الإسهام في تكوينها وإظهارها للعالم المرئي مرتبطة بكيان مؤثر ينبغي أن يصنع من

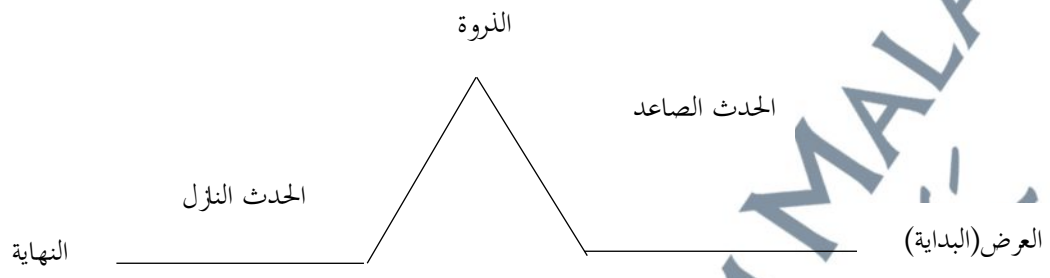
نسيج محكم، متفاعلة علاقات غير محدودة ضمن حدود التحكم الدرامي المرسوم له، ونقاط تقاطع مع الآخرين بما يصنع الصراع الدرامي، إذ إن القضية على نحو يدعُ له مكاناً واسعاً في الفضاء التلفزيوني، لا يمكن تجاهله، حيث إنّ بناء الشخصية الدرامية لتبقى: أي تعيش حتى انتهاء الفيلم.

٢،٢،٦،١٣الحبكة

الحبكة في اللغة من فعل حبك، أي أحكم صناعة الشي، وحبك الثوب أي: أجاد نسجه، وحبك الحبل: شد فتله، وفي قاموس وبستر هي: خطة أو مخطط لتحقيق غرض ما، وتستخدم مجازاً في الدراما المسرحية أو الإذاعية أو التلفزيونية أو السينمائية لربط وتثبيت بتسلسل زمني منطقي يشد المتلقي لمتابعة العمل الدرامي إلى نهايته، وتعدّ أهم عنصر في عملية البناء الدرامي، وهي وفق رأي العديد من المتخصصين ليست عنصراً من عناصر البناء بقدر ما هي عملية وفعل وترابط وتفاعل وتكامل هذه العناصر معاً، فهي في نظر كمال غنيم (٢٠٠٣) عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعض للوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية، فكلّ مسرحية حتى لو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة، أي من الاشتمال المرتب على شخصيات، وأحداث، ولغة، وحركة موضوعه بشكل معين، وبالتالي فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً فقط ؛لأنها هي روح العملية الدرامية، وترى سناء العالم (٢٠٠٣) أن الدراما التلفزيونية تتبع نفس قواعد الحبكة المسرحية وتتأثر الحبكة في التلفزيون بمشكلة الوقت والمساحة، وبالتالي يجب أن تراعى هاتين النقطتين في إعداد حبكة الرواية، ففي التمثيليات القصيرة يجب أن تدور الرواية حول عدد محدد من الشخصيات، وأن تعتمد على حبكة بسيطة وسهلة ومرنة حتي تتفق مع الوقت المخصص، لها أما التمثيليات الطويلة فيمكن أن تعتمد الرواية على حبكة قوية تساندها حبكات فرعية تساعد على تصعيد الصراع الدرامي.

وللحبكة الدرامية أنماط مختلفة، يذكر منها عبد القادر أبوشريفة (٢٠٠٨):

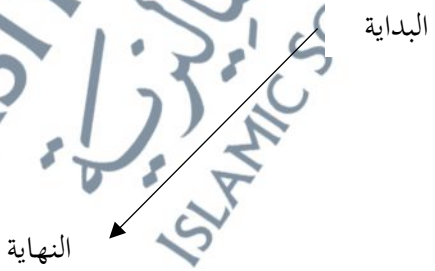
١. الحبكة المتوازية: وهي التي تبدأ بالعرض ثم تأخذ الحوادث تتصاعد إلى درجة الذروة، ثم تبدأ بالنزول نحو النهاية، وفي العرض تبدأ أحداثها لتكون وسطاً بين الوضوح والغموض، وتتضح الخيوط الأساسية في العقدة، وتكون غامضة بحيث تجعل المتلقي متشوقاً لمعرفة النهاية.



المصدر: أبوشريفة (٢٠٠٨)

الشكل ٢، ١: نموذج الحبكة المتوازية

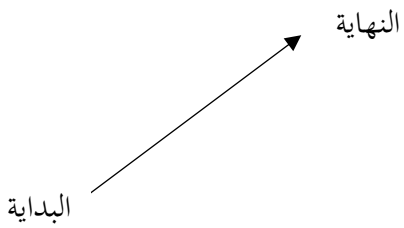
٢. الحبكة النازلة: وهي تبدأ بانحدار البطل وفشله ثم يقوم الكاتب بتسليط الحوادث على البطل حتى يستمر في النزول إلى أسفل السافلين، ويضرب مثلاً على ذلك، حين نجد بطل القصة هارباً من العدالة بجريمة قتل، وما يزيد من ذلك تعذيب الضمير؛ لأنه لم يقتل عن قصد، ثم يضيف إليه الكاتب مصائب أخرى تزيد من تحطيمه ثم يلقى الجزاء الأليم.



المصدر: أبوشريفة (٢٠٠٨)

الشكل ٢، ٢:نموذج الحبكة النازلة

٣. الحبكة الصاعدة: وهي عكس السابقة، ففيها ينتقل البطل من نجاح إلى نجاح، فمثلاً تكون حياته سعيدة، حيث يتزوج وينجب أطفالاً يملؤون عليه حياته سعادة وفرح.



المصدر: أبوشريفة (٢٠٠٨)

الشكل ٢، ٣: نموذج الحبكة الصاعدة

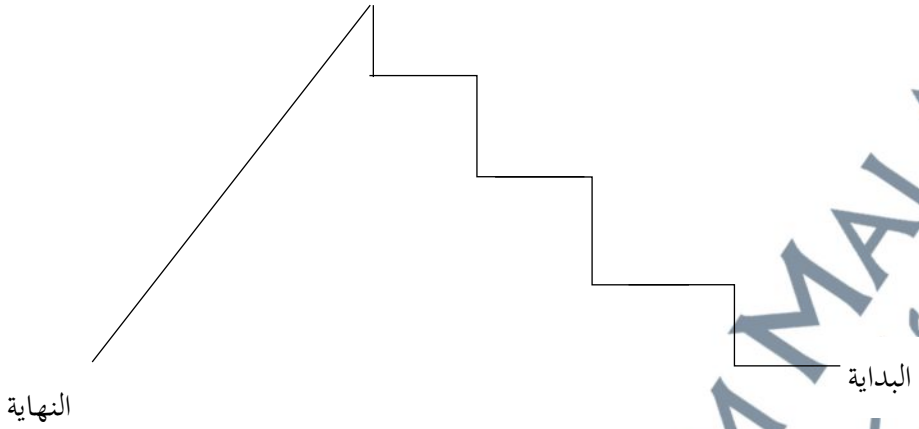
٤. الحبكة الناجحة في النهاية: وهي الحبكة الأكثر رواجاً، بحيث يواجه البطل فيها إخفاقات عديدة، ولكنه في نهاية المطاف ينتصر، ونضرب مثلاً على ذلك بقصة بطل طيب وشخصيات تساعده، وفي المقابل شخص شرير يعيق طريقه ويوقعه في المخاطر، ثم يكاد يسقط، ونظراً لطيبة قلبه ينتصر ويجد من يساعده.

المصدر: أبوشريفة (٢٠٠٨)

الشكل ٢، ٤: نموذج الحبكة الناجحة

٥. الحبكة المقلوبة: ويكون البطل فيها قد حقق أهدافاً مزيفة، وتبدو عليه علامات النجاح، وعلامات السعادة، إلا إنه في حقيقة الأمر إنسان ظالم ومزيف، ونضرب مثلاً على ذلك: قصة تاجر يمارس الربا في

تجارته، ويرتكب المحرمات، ثم يجني أرباحاً طائلة، فيبني بيتاً ويشتري سيارة، ثم تكتشف حقيقته في النهاية ويخسر جميع ما يملك.



المصدر: أبوشريفة (٢٠٠٨)

الشكل ٢، ٥: نموذج الحبكة المقلوبة

يصف الكاتب التلفزيوني الشهير (جورج لوثر) الحبكة بحكم خبرته الطويلة في هذا المجال فيقول: إنها شرارة تنقدح في العقل الواعي بطرق متعددة؛ كأن يقرأ الكاتب فقرة في صحيفة يومية، أو يستمع عرضاً إلى طرف من إحدى المحادثات، أو يلتقط بأذنيه قصة يقصها أحد المدعوين في حفلة من الحفلات، ويحسن بالكاتب أن يحتفظ بهذه الشرارات حارة ملتهبة، بأن يدونها على عجل في كراسة يخصصها لهذا الغرض، حتى إذا ما احتاج إليها وجدها بين يديه، إنها أشبه برصيد كبير في البنك، وهي وسيلة مهمة تساعد في تذليل العقبات التي تعترضها بعض الأحيان.(مرعي، ٢٠٠٢)

٤،٦،٢،٢ الصراع الدرامي

يُعرف فؤاد صالحي (٢٠٠١) الصراع بأنه علاقة اصطدامية جسدية، أو معنوية بين طرفين، أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، وهو تعارض مرئي بين قوتين متعارضتين، أو

متناقضتين متكافئتين يتغذى بفعل تصادمها الفعل الدرامي، والصراع في تعريف آخر لعبد العزيز حمودة (١٩٩٨) هو ذلك العنصر الذي يشدّنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض، فالعرض المسرحي بصفة عامة يقدّم صراعاً عاماً، فالصراع الدرامي صراع إرادي، ولكن المقصود بهذا الوصف أنه ليس صراعاً عفوياً يأتي نتيجة الصدفة المحضة، لأن الدراما في نظر ماهر مجيد (٢٠٠٥) عبارة عن صراع وبدون هذا الصراع يصبح جمهور المشاهدين منفصلاً عن الحدث ويراقب فقط بدلاً من التفاعل، فالصراع يعمل على شدّ المشاهد نحو ما يجري من أحداث، ويخلق نوعاً من المتعة والتشوق لمعرفة ما سيحدث للشخصيات من أحداث ووقائع من بداية العمل الفني إلى نهايته الحتمية، والصراع الدرامي يرتبط بالفعل الدرامي، فهذا الأخير يرتبط بالشخصيات الدرامية التي تسير بالفعل نحو العقد والأزمات، وبهذا يدفع الصراع الشخصية الدرامية إلى النمو، ويدفع بالعمل الفني إلى أهدافه، وبهذا يكون الصراع هو العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث أصلاً.

ولأن الدراما برمتها تقوم على الصراع فإن خاصية هذا الصراع كما تراها نهاد حامد (٢٠٠٢) صراع اجتماعي تمارس فيه الإرادة الواعية، ويكون على شكل أشخاص يكافحون ضد أشخاص آخرين، أو أفراد ضد مجموعات، أو أفراد ومجموعات ضد قوى طبيعية، وتتضح لنا من التعاريف السابقة أنواع الصراع:

١. الصراع الداخلي: ويتمثل في صراع البطل مع نفسه، وفي هذا الشكل من أشكال الصراع يواجه البطل تحديات نابعة من داخله، ويحاول التغلب عليها من أجل تحقيق الهدف، وفي مثل هذه الصراعات الداخلية نرى شخصية في مأزق بين جانبين من جوانب ذاتيتها، مشتتة بين قيم أو أهداف أو رغبات غير متكافئة القوة، ولكنها متصارعة وفي بعض الأحوال يحل هذا الصراع الداخلي وتنمو هذه الشخصية أو تتطور نتيجة ذلك.

٢. الصراع الخارجي ويأخذ أشكالاً عدة هي:

أ. الصراع مع الطبيعة: ويكون أحد عناصر هذه الطبيعة كمواجهة الإنسان للبحر والعواصف والكوارث الطبيعية وغيرها، وذلك من أجل البقاء، أو من أجل الوصول إلى الهدف وتحقيقه.

ب. الصراع مع شخصية أو جماعات: وهو أكثر أنواع الصراع شيوعاً في الأعمال الدرامية، والصراع على هذا المستوى بين إرادات إنسانية متعارضة، أو باحثة عن أهداف متماثلة.

ج. الصراع مع المجتمع: وفيه يكون صراع البطل مع المجتمع ككل من أجل إحداث تغيير، كما في قصص المصلحين وبعض الثوار والعلماء، أو من أجل أهداف وأغراض تخص أشخاصاً معنيين لا تتلاءم تصرفاتهم مع المجتمع مما يؤدي إلى الصراع (مانفريد، ٢٠١١)

٥،٦،٢،٢ الحوار

وهو الكلام الذي يدور بين شخصين أو أكثر على خشبة المسرح أو في شاشة السينما أو التلفزيون، ويمكن اعتبار الإشارات المتبادلة بين الممثلين وما يدور بين الإنسان ونفسه من تأمل وتفكير حواراً من باب التجاوز. (عمارة، ٢٠٠٨) والحوار هو الجزء الهام في النص الدرامي لأنه يكشف لنا عن الشخصيات وما يدور من أحداث ويدلنا على الأفكار التي تحرك أفعال هذه الشخصيات، وما قامت وما ستقوم به، ولهذا فهو الذي يدفع بالقارئ وبعد ذلك المشاهد للتفاعل مع تلك الشخصيات والأحداث، حيث أنه المعبر عنها والموضح للأحداث التي تتحرك داخلها وتكشف عن أهدافها، وهذا يتطلب:

أ. أن يكون الحوار مطابقا للشخصية في مفرداتها التي تدل على مستوى ثقافتها وحالتها الاجتماعية

ب. أن يكون متماشيا بمفرداته واسلوبه والحالة النفسية للشخصية.

ج- أن يبني الحوار بما يتوائم وثقافة المجتمع أو المتلقي المقصود.

د- أن يؤخذ بنظر الاعتبار القيم الروحية والاعراف للمجتمع

هـ أن يكون مقتضبا مؤديا لغرضه (خير الكلام ماقل ودل).

و- أن لا يحمل مفردات رائدة تقلل من قيمته وايقاعه

ز- أن يصاغ صياغة تمكن الممثل من أداء سلسل مؤثر والمتلقي من الفهم والاستيعاب

ح- أن يحمل قيم وتعابير مؤثرة كما هي الحكم والامثال.

ط - أن يكتب بإيقاع يتماشى والحالة النفسية للشخصية والبناء الدرامي.

فالحوار يشكل نسبة كبيرة في عملية توصيل الأفكار وشرح ابعاد النص والكشف عن كوامنه قياسا بمفردات تكوين العمل الدرامي من صورة ومؤثرات وغيرها. وهو توضيح لما يدور لتشكيل قصة (حكاية) يفهمها المتلقي ويتفاعل معها. (رحيمة، ٢٠١٧)

ونذكر هنا بعض أنواع الحوار:

١. حوار العرض: ويستخدم بشكل خاص في التمهيد، وهدفه تقديم المعطيات الأولية للفعل إلى المشاهد وشرح حالة معينة.

٢. حوار الطبع: تعبر الشخصية من خلاله بشكل مباشر، أو غير مباشر عن طبعها، وتعرض غاياتها، وتكشف عن نفسها، وعن فكرها ومشاعرها ونواياها.

٣. حوار السلوك: ويسمّى أيضا حوار الحالة، ويرتبط بمظهر الشخصية وأفعالها واهتماماتها، وهو حوار عادي ومن حيث المبدأ لا دلالة له، إنه يؤسس الصمت، ويؤدي الدور نفسه الذي يؤديه الضجيج، وهو يصاحب الحالة دون الإفصاح عنها، والعقل دون أن يسهم في فهمه.

٤. حوار الفعل: وهو الحوار الذي يؤدي أساساً دوراً درامياً، وهو يحرض على الفعل، ويجعله يتطور ويوجد التوتر ويحدد الآثار العنيفة، وهو حوار التطورات وحوار الحب والنزاع.

وفي جميع الحالات ينبغي على الحوار أن يخضع لقاعدة الممكن والضروري، وينبغي أن يكون ممكناً، أي أن يعطي انطباعاً عما هو طبيعي، وعن الحياة المعاشة، وعليه أن يكون مطابقاً لقانون التكيف الذي يسعى إلى تقديم الحد الأدنى من الكلمات (عبدالحافظ، ٢٠١٤)

إن اعتماد المسلسلات التلفزيونية على الحوار وسيلة أساسية للسرد يلغي في معظم الأحيان إمكانية تصوير الحدث أو عرضه بواسطة الفعل والحركة، ويستبعد بالتالي إمكانية إبراز الصراع مجسداً بالأفعال داخل كل لقطة أو كل مشهد على حدة، مما يخفف من زخم الإثارة والتشويق المطلوبين في كل لحظة من لحظات الحدث. (مدانات، ٢٠٠٢)

واللهجة في نظر إسماعيل عبدالحافظ (٢٠١٤) لا يمكن أن تكون عائقاً في تقديم الدراما بين البلدان العربية؛ لأن اللهجات العربية متقاربة من بعضها البعض، وجميعها تحمل مفردات اللغة الفصحى، وتمثّل اللهجات العربية جزءاً من الثقافة، ولا يمكن تجاهلها، أو إهمالها، كما أن الدراما تمثل الواقع، والواقع يمثل بما فيه من لهجات، ولا يعني هذا بأنّ الكاتب يُوغل في العامية بل عليه أن يختار اللهجة المفهومة من الجميع إنْ أراد تجاوز المحلية، والوصول بعمله الدرامي إلى كافة بلدان الوطن العربي، ونستخلص من ذلك أن: وظيفة الحوار في الدراما التلفزيونية لا يمكن أن تنجح إلا بالتكامل والتعاون مع باقي مفردات اللغة التلفزيونية كالصورة والموسيقى التصويرية والمكان وغيرها.

٦،٦،٢،٢ الحل

وظيفة الحل الأساسية هي أن يبين لنا ماذا حدث نتيجة الصراع، ويبين لنا مستقبل الشخصيات الأساسية في العمل الدرامي، وبما أن العمل الدرامي كله عبارة عن تقليد لحادث كلي يقوم به مجموعة من

الأشخاص فإن هذا الحادث لا يعتبر منتهياً إلا حين ندرك أبعاد الموقف الذي يعيشه هؤلاء الأشخاص، فالكاتب الدرامي عليه في نهاية عمله أن يجيب على كافة التساؤلات التي كانت تدور في ذهن جمهور المتفرجين على مدار سير الأحداث. (عطية، ٢٠١٠)، وعلى كاتب السيناريو أن يراعي في معالجته لأحداث القصة التي يقدمها، وألا يقدم للناس ما يتعارض مع مبادئهم ومعتقداتهم، عاداتهم وتقاليدهم، وأن يراعي القيم الإنسانية المتعارف عليها لدى جميع الناس كما يفضل أن يجعل الحل نابعاً من صلب قصته نفسها لا من شيء آخر أو من شخص أجنبي غريب عن الحدث. (مخناش، ٢٠١٥)

٢،٢،٧ الدراما التلفزيونية

تعرف الدراما التلفزيونية على أنها مرآة الحياة، وتعد انعكاساً للاهتمامات الخاصة بالبشر، كما أنّها قادرة على ربط خبرات الأفراد بالبناء الأخلاقي والقيمي، وتكون قادرة على توسيع تعاطف المشاهدين وجذبهم، بعيداً عن قيود الواقع لتقودهم إلى رؤية متعمقة أعظم في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من التشويق والتعاطف والإثارة. (عبدالحافظ، ٢٠١٤)

ويلخّص عبد الرزاق الديلمي (٢٠١٤) أهم مزايا التلفزيون وهي في التالي:

١. يجمع التلفزيون بين عدد من المزايا المجتمعة، وهي الصورة والصوت واللون والحركة، وهذا ما يعطيه فرصة إضافية للتأثير على المتلقين.

٢. لا يحتاج التلفزيون إلى مهارات يجب توافرها لدى المتلقين لاستقبال الرسائل الاتصالية، حيث يمكن لأي صورة أو حركة أن تترك بصماتها واضحة في عواطف وعقل المتلقين.

٣. التلفزيون أقدر على مخاطبة الرأي العام داخل المجتمع أو خارجه، وبهذا تفوق على الوسائل الاتصالية الأخرى.

٤. تتطلب المشاهدة في التلفزيون توفر عنصر التفرغ لمتابعة ما يقدم من خلاله، وهذا يستدعي التركيز بما يجعل الرسالة المطلوب إيصالها إلى المتلقين أكثر رسوخاً، ثم أكثر فعالية وتأثير.

٥. استطاع التلفزيون وبفضل تكنولوجيا الاتصال الحديثة، والأقمار الصناعية أن يعطي للمتلقين متابعة الأحداث والوقائع لحظة بلحظة أثناء حدوثها ومن خلال عملية البث المباشر.

٦. أصبح التلفزيون الوسيلة الأكثر استخداماً من قبل الرؤساء والزعماء والمسؤولين وكبار الشخصيات السياسية والثقافية والفنية وغيرهم، مما يعطي حزمة أكبر للمتلقين لمتابعة الخطب والأحاديث والاجتماعات واللقاءات التي تهتم بالشؤون الدولية والقومية والأزمات السياسية والحروب والصراعات.

٧. إن وجود التلفزيون في المنازل وأماكن العمل والأماكن العامة يُغني الناس عن الذهاب إلى أماكن أخرى قد تكلفهم جهداً بدنياً ومالياً، فالتلفزيون وسيلة تيسر إعلام الناس دون مشقات تذكر.

يؤكد كل من أديب خضـــور وكمال الحاج (٢٠٠٥) أن الدراما التلفزيونية قد اســـتفادت من خصائص الإعلام التلفزيوني وسخرتها لبناء مادة درامية تمتلك أدوات تأثير فعالة وأشار في هذا الإطار إلى جملة من النقاط هي:

١. الدراما التلفزيونية، مركب يستمدُ عناصره من كلّ الفنون الأخرى، فهو يستمدّ من الرسم (الصورة) عناصر التأثير البصري، ويستمدّ من الموسيقى إحساس الإنسجام والإيقاع في عالم الصوت ومن الأدب إمكانية التعامل مع المواضيع الحياتية.

٢. المكان عنصر أساسي في العمل الدرامي التلفزيوني، وفي التجسيد الدرامي، وقد أثّرت التكنولوجيا في قيمة المكان في العمل الدرامي.

٣. لقد عمقت الميزات السابقة المقدرة الإقناعية للمادة الدرامية المتلفزة، وقللت من اختلافها.

٤. إن رهان الخطاب التلفزيوني على توفير عناصر التأثير في أوسع شريحة ممكنة من الجمهور، أو من جميع الطبقات، انعكس على مضامين المادة الدرامية التلفزيونية، فأخذت تحرص على طرح مواضيع ملتصقة بسياق وظروف الواقع، وتمسّ أفكار ومصالح أوسع شريحة اجتماعية ممكنة.

٥. الدراما التلفزيونية، مادة حميمية بشخصياتها كما هو الحال بموضوعاتها، هذه الشخصيات التي تزورنا في بيوتنا، نستقبلها في أوقات راحتنا، ونحن مجتمعين غالباً في جو عائلي خاص دون أن تشكل لنا أي ثقل أو مسؤولية.

٦. البيت هو المعقل الأول لحماية الوحدة الاجتماعية، النواة وهذا ما فرض على الدراما التلفزيونية احترام قواعد الآداب العامة وأنماط العادات الاجتماعية التي تلتزمها حياة المجتمع، ويقل هذا الالتزام في السينما.

لذلك نرى أن وسائل الإعلام تقوم بخلق بيئة صورية بين الإنسان والعالم المحيط به، حيث لا يمكننا تجاهل القوة الهائلة التي تتمتع بها وسائل الإعلام الحديثة في تشكيل رؤى وإدراك الأفراد للشعوب المنتمية للثقافات الأخرى (الشعراوي، ٢٠٠٥) فالصورة الذهنية المكونة لدى الأفراد من قبل التلفزيون تتسم بتخطيها لحدود الزمان والمكان بشكل كبير، فالفرد لا يقف في تكوين الصورة عند حدود بلده وقارته والعالم من حوله بل يتخطاها إلى دول أخرى. (الشلقاني، ٢٠٠٠)

وتبين أبحاث الاستعمالات والإشباعات التي روادها (بلوملر) و(كاتز) " أن المشاهدين يستعملون مضمون التلفزيون، وتحديداً الأوبرا الصابونية – المسلسلات التلفزيونية – من أجل إشباع حاجات نفسية منها:

أ. مرجع ذاتي: حيث يقارن المشاهد بين حياته، وبين الأحداث الدامية من أجل فهم الواقع الذي يحيط به.

ب. تعزيز القيم العائلية: يميل المشاهد إلى انتقاء قيم ومواقف الشخوص المثالية التي يمكن أن تعزز أواصر العائلة.

ج. دوافع هروبية: أي أن المشاهد ينهمك في القصص لدرجة تجعله ينسى هموم وأتعاب حياته.

د. منفعة اجتماعية: يستعمل المشاهد معلومات الأوبرا الصابونية في أحاديثه مع زملائه ومعارضيه حتى لا نستثنى من الاتصال الاجتماعي." (عزي، ٢٠٠٣)

٨،٢،٢ علاقة الدراما التلفزيونية بالأجناس الأدبية الأخرى

يعتبر رضا عدلي (٢٠٠٢) أنّ الدراما التلفزيونية شأنها شأن بقية الأنواع الأخرى من الدراما على علاقة وطيدة مع بقية الفنون الأخرى، ولقد توطّدت علاقة الدراما التلفزيونية مع الآداب الأخرى من خلال عاملين أساسيين الأول: باعتبارها شكلاً من أشكال الكتابة، والثاني: من خلال الاقتباس من التراث السابق لها، فهي نوع من الكتابة؛ لأنها تعتمد أساساً على النص المكتوب الذي بدونه لا تتحقق العملية الفنية، وفي هذه الحالة يجب معاملتها على أساس الأفكار، أو المضامين التي تطرحها، والشكل الذي تعالج فيه هذه المضامين، وهي نوع من الفنون لأنها عبارة عن تضافر أكثر من شكل في عملية الإنجاز الكلي لها.

وقد اعتمدت الدراما سواء السينمائية منها، أو التلفزيونية على عدة أصول أدبية منها: الرواية، ثم القصة القصيرة المكتوبة في صفحات قليلة، وأخيرا المسرحية، والمصدران الأخيران يستوجبان كثيراً إحداث تغييرات، وإضافات باعتبار أن المسرحية على خشبة أو في النص، تدور في مكان محدود مغلق، وهذا لا يتناسب مع حرية الكاميرا. (قاسم، ١٩٩٨)

ويعتقد عماد نداف (١٩٩٤) بأن علاقة الأدب بالدراما التلفزيونية لم تقتصر على استفادة التلفزيون من النصوص الأدبية، وتحويلها إلى أعمال درامية مرئية، بل إنّ الأساس في ذلك هو الاستفادة

التي مارستها الدراما التلفزيونية من المسرح والسينما، وفن الرواية والقصة، وهنا لابدّ من التنويه إلى مجمل العمليات الفنية الأخرى التي تساهم في إظهارها على النحو الذي يمكن من خلال إطلاق التسمية عليها بعد تحقّق شروط المشاركة من قبل المتلقي، أي ويُعْرض على الشاشة. ويَرى جان ألكسان (٢٠٠٦) : أن تجربة تحويل الأعمال الأدبية الروائية، أو المسرحية إلى أفلام سينمائية قد مرت بمراحل متعددة، حيث عمدت في البداية إلى تلخيص الأحداث الأساسية في الرواية، أو استعارة المشاهد البارزة، أو المثيرة منها، ومع تطور السينما تعددت المراحل، ولكن معظم التجارب ظلت محافظة على احترام الرواية، ومؤلفها وتجنب العبث بها، وإن أحدثت بعض التغيير ؛فذلك بسبب إمكانيات الكاميرا في ذلك الوقت، واستحالة الالتزام بدقة تامة في النقل، وعندما ظهرت التيارات والاتجاهات السينمائية التي تدعو إلى البحث عن لغة سينمائية خاصة، بدا تعامل الفيلم مع الرواية، أو أي شكل فني آخر يأخذ منحنى آخر مغاير.

من هنا يصبح الحديث عن علاقة الرواية بالدراما حديثاً مشروعاً، لأن الرواية لم تستعر من الملحمة سرديتها فقط، بل استعارت من الهجائيات والتاريخ والكوميديا والقصيدة بعض تقنياتها ووظفتها داخل بنيتها، فالرواية على حد تعبير شارتيه امبريالية بطبعها، تستعمر وتضم المناطق المجاورة دون خجل، إنها تستعير ثيمات وطرائق الفنون الأخرى، لهذا فلا شيء يمنعها من أن تستخدم الوصف والسرد القصصي والدراما والمحاولة والمقالة لأهدافها الخاصة، كل منها على حدة أو مجتمعه، ولعل الحديث عن علاقة الرواية بالدراما يتطلب عودة منا إلى أرسطو في كتابه فن الشعر حيث يعقد فصلاً للمقارنة بين الملحمة والتراجيديا، ويشغل نفسه بأوجه التشابه والاختلاف بين هذين النوعين الراقيين حسب تصنيفه، ويخلص إلى أن الملحمة كالتراجيديا تحاكي حدثاً واحداً كاملاً له بداية ووسط وخاتمة، وإنها لذلك تختلف عن التاريخ الذي لا يعالج حدثاً واحداً، بل زمناً واحداً، وكل الحوادث التي تحدث في هذا الزمن لشخص

أو عدة أشخاص ومن هنا يمكن حصد بعض خصوصيات الرواية الدرامية في: الرواية الدرامية هي شكل روائي تختفي فيه المسافة بين الشخصيات والحبكة، فالشخصيات لم تعد فيها جزءاً من آلية الحبكة – إشارة إلى رواية الحدث والحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات، بل تلتحم كلتاهما معاً في نسيج لا ينفصم، فوظيفة الحوار الدرامي، إذن، تختلف بعض الشيء في الرواية عنها في الدراما، وبالطبع لا تعتمد على الحوار اعتماداً كبيراً، إذ من الممكن للروائي أن يبتدع مشهداً على قدر كبير من الدرامية، بدون حوار، وذلك باعتماد مشاهد معقدة ذات قوة في التأثير، والزمن في الرواية الدرامية داخلي، حركته هي حركة الشخصيات، فالتعبير والقدر والشخصية جميعاً تركز في حدث واحد، وبانحلال الحدث يأتي في فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك الأحداث خالية، ولكن الزمن يبقى مستمراً في مخيلة المتلقي. (علقم، ٢٠٠٦)

وقد ظهر ذلك جلياً في دراستنا، حيث استعان كاتب سيناريو مسلسل ص.ب ١٠٠٣ برواية للكاتب سلطان العميمي تحمل نفس الاسم، وقد أحدث بعض التغييرات في المسلسل؛ ليتناسب مع الفكرة التي أراد أن يوصلها، وقد اعتبر العميمي أن المسلسل قد تمكن من الحفاظ على روح الرواية التي استغرقت أربع سنوات مع إضافة شخصيات وأحداث جديدة؛ لإثراء الحبكة وإضافة المزيد من التشويق، وفيما تركز الرواية على بطلين فقط فإن كاتب السيناريو محمد حسن أحمد قد حرص على تقوية الحبكة برفع عدد الشخصيات إلى تسع عشرة شخصية وجعل البطولة جماعية.

٩،٢،٢ الدراما التلفزيونية وتشكيل الصورة الذهنية

يرى (كينث بلدنج) في كتابه الرائد: أن الصورة الذهنية تكون من تفاعل معرفة الإنسان بعدة عوامل منها: المكان الذي يحيا فيه وموقعه من هذا العالم الخارجي والعلاقات الشخصية وروابط الأسرة والجيران والأصدقاء المحيطين به، والزمان والمعلومات التاريخية التي يحصل عليها.

ويُعرِّف قاموس ويبستر الصورة الذهنية بأنها التقديم العقلي لأي شيء لا يمكن تقديمه للحواس بشكل مباشر، أو محاكاة لتجربة حسية ارتبطت بعواطف معينة، أو تخيُّل لما أدركته حواس الرؤية أو السمع أو اللمس أو الشم أو التذوّق.

ويُعرِّف (علي عجوة) الصورة الذهنية أيضاً بأنها: الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكوّن عند الأفراد أو الجماعات إزاء شخص معين أو نظام معين أو شعب أو جنس بعينه أو أي شيء آخر يمكن أن يكون له تأثير على حياة الإنسان. وتتكوّن هذه الانطباعات من خلال التجارب المباشرة وغير المباشرة وترتبط هذه التجارب بعواطف الأفراد واتجاهاتهم بغض النظر عن صحة المعلومات التي تتضمنها خلاصة هذه التجارب فهي تمثل بالنسبة لأصحابها واقعاً صادقاً ينظرون من خلاله إلى ما حولهم ويفهمونه أو يقدرونه على أساسها. (العبد، ٢٠٠٨)

ويقسم (جفكينز) الصورة لذهنية إلى عدة أنواع هي:

١. الصورة المرآة: وهي الصورة التي ترى المنشأة نفسها من خلالها.

٢. الصورة الحالية: وهي التي يرى الآخرون بها المؤسسة.

٣. الصورة المرغوبة: وهي التي تود المنشأة أن تكون لنفسها في أذهان الجماهير.

٤. الصورة المثلى: وهي أمثل صورة يمكن أن تتحقق إذا أخذنا في الاعتبار منافسة المنشآت الأخرى وجهودها في التأثير على الجماهير، ولذلك تُسمى بالصورة المتوقعة.

٥. الصورة المتعدّدة: وتحدث عندما يتعرض الأفراد لممثلين مختلفين للمنشأة يعطي كل منهم انطباعاً مختلفاً عنها. ومن الطبيعي أن لا يستمر هذا التعدّد طويلاً فإما أن يتحوّل إلى صورة إيجابية أو إلى صورة سلبية أو أن تجمع من الجانبين صورة موحدة تظللها العناصر الإيجابية والسلبية تبعاً لشدة تأثير كل منها على هؤلاء الأفراد .(زيدان، ٢٠١٠)

ومن سمات الصورة الذهنية:

١. عدم الدقة: ذهب كثيرٌ من الباحثين إلى أن الصورة الذهنية لا تتسم بالدقة، ولعلَّ مرجع ذلك أساساً هو أنها لا تعبر بالضرورة عن الواقع الكلي، ولكنها تعبر في معظم الأحيان عن جزئية من الواقع الكلي، لاسيما وأن الأفراد عادة يلجأون إلى تكوين فكرة شاملة عن الآخرين من خلال معلومات قليلة يحصلون عليها لعدم القدرة على جمع المعلومات الكاملة.

٢. الثبات والمقاومة للتغيير: فالصورة الذهنية تميلُ إلى الثبات ومقاومة التغيير، وتتعدّد العوامل التي تحدّد وتؤثر في كمية وكيفية التغيير المحتمل في الصورة الذهنية، وبعض هذه المتغيرات يتعلق بالصورة ذاتها، وبعضها الآخر يتعلق بالرسائل الواردة من خلالها.

٣. التعميم وتجاهل الفروق الفردية: تقوم الصورة الذهنية على التعميم المبالغ فيه، ونظراً لذلك فالأفراد يفترضون بطريقة آلية أن كل فردٍ من أفراد الجماعة موضوع الصورة تنطبق عليه صورة الجماعة ككل على الرغم من وجود اختلافات وفروق فردية.

٤. التنبؤ بالمستقبل: تسهم الصور الذهنية في التنبؤ بالسلوك والتصرفات المستقبلية للجمهور تجاه المواقف والقضايا والأزمات المختلفة، فالصورة الذهنية المنطبعة لدى الأفراد باعتبارها انطباعات واتجاهات لدى الأفراد حول الموضوعات والقضايا والأشخاص يمكن أن تنبئ بالسلوكيات التي قد تصدر عن الجماهير مستقبلاً.

٥. تخطي حدود الزمان والمكان: تتسم الصورة الذهنية بتخطيها لحدود الزمان والمكان، فالفرد لا يقفُ في تكوينه لصوره الذهنية عند حدود معينة بل يتخطاها ليكوّن صوراً عن بلده ثم العالم الذي يعيشُ فيه، وعلى مستوى الزمان فالإنسان يكوّن صوراً ذهنية عن الماضي والحاضر، إضافة إلى المستقبل، وبذلك

يتضح أن الإنسان يكوّن صوراً ذهنية عن الأزمنة والأماكن المختلفة، وفقاً لمعارفه ومدركاته ومشاهداته إضافة إلى قدرته على التخيل والاستنتاج. (الدسوقي، ٢٠٠٧)

ويذكر العيثاوي (٢٠١٥) أن أهم الأساليب التي تستخدمها وسائل الإعلام في صناعة الصور الذهنية هي:

١. انتقاء الأحداث والمعلومات.

٢. تلوين الحقائق وتحريفها.

٣. استخدام عبارات ومصطلحات خاصة.

٤. شخصنة المواقف والأحداث.

٥. إضفاء الطابع الدرامي على المواقف والأحداث.

٦. تنميط الأحداث والمواقف.

٧. تجزؤ المواقف والأحداث.

١٠،٢،٢ أشكال التأليف الفني الدرامي التلفزيوني

الكتابة التلفزيونية هي عملية صعبة ومعقّدة، تختلف عن الكتابات الأدبية بشكل عام، حيث يتطلب من الكاتب المعرفة التامة بخصائص التلفزيون وتقنياته كوسيط ناقل، بالإضافة إلى جمهوره المختلف في الثقافة والأعمار، فهو يقدم عملاً لمشاهدين من كافة الأطياف والأجناس والأعراق، مما يستدعي قدرات خاصة لدى كاتب التلفزيون، أو ما يسمى بالسيناريست، وقد يتعاون في كتابة الدراما أكثر من شخص، ونرى هذا الشكل في الأفلام والمسلسلات الأجنبية بشكل كبير، كل هذه الأمور تفرض على الكاتب للتلفزيون ضرورة التمكن من تقنيات الكتابة الصحيحة والتي تتناسب مع طبيعة التلفزيون، وأن يكون عارفاً لخصائص الصورة والتي تعتبر في التلفزيون هي اللغة السائدة، والتي قد تطغى على الحوار في

بعض الأحيان، يرى صـــباح رحيمة (٢٠١٧) أن الكتابة للدراما التلفزيونية تكمن صـــعوبتها وتميزها في العديد من الأمور منها:

١- تتطلب ثقافة واسعة ومتواصلة لأنها تتعامل مع كافة شرائح المجتمع وكل تفاصيل حياته.

٢- التحدث بعدة صيغ وأساليب وحسب رسم الشخصية ومواقفها.

٣-الكلمة هنا مسموعة ترافقها صورة وليست مقروءة فللمفردة والجملة وقع يتناسب والحالة.

٤- يمكن للكتابة المقروءة أن تتناول أي موضوع وتصف أحداثه، بينما تتحدد كتابة الدراما بمواضيع معينة والتي يمكن تحويلها إلى عمل درامي بالوسائل والإمكانيات المتاحة.

٥- الإيقاع الزمكاني فللأحداث والشخصيات وحسب الحالة والمحافظة عليها.

٦- المعرفة الدقيقة لتفاصيل الموضوع المطروح.

ومع كل هذا فإن الكتابة الناجحة هي ومع المادة المناسبة في الوقت المناسب والطريقة المناسبة بحيث يكون هنالك انسجام ما بين الشخصيات وحوارها وعلاقاتها وانتماءاتها بخلفياتها والبيئة التي تتحرك داخلها والمشكلة التي تناقشها ولذلك فإن الكتابة الناجحة هي التي تتضمن حكاية مبنية بناء جيداً والتي توحي للقارئ بأنها ستفضي إلى عمل درامي ناجح إذا ما توفرت له أسباب هذا النجاح. ولذا فإن الكتابة في هذا المجال شـحيحة إذا ما قورنت بالكتابة للمجالات الأخرى من شـعر وقصـة ورواية وحتى المسـرح، لأنها تتعامل مع فروع عديدة واختصـاصـات متنوعة لا تتعامل معها باقي المجالات لكي تتكامل في رسـم منظر واحد وتجسـد تلك الكلمات التي خطت على الورق كالتصـوير والمونتاج والخدمات الفنية والإدارية التي لابد وأن تخضع لخدمة النص.

وللتأليف الفني الدرامي عدة أشكال نوجزها فيما يلي:

١،١٠،٢،٢ الفيلم السينمائي

لفظة فيلم هي في الأصل إنجليزية وتعني: قشرة أو جلدة رقيقة مثل قشرة البيض، أو قشرة النواة، وهو شريط ليّن من مادة السليولويد مطبوع عليه الصور الفوتوغرافية الثابتة (التلمساني، ٢٠٠١)

فالفيلم الروائي كما يعرّفه نعيم المصري (٢٠١٣) هو عبارة عن شكل من أشكال الدراما يعرض قصة ذات أحداث متصاعدة، تروى بالصور المتحركة على نحو درامي –بغض النظر عن هذه القصة – ولا بد أن تتمتع بمواصفات القصة الأدبية والفنية، وتقوم على أفكار معينة.

٢،١٠،٢،٢ التمثيلية (السهرة الدرامية)

تعرف ماجدة مراد (٢٠٠٤) التمثيلية بالوحدة الفنية المتكاملة، والتي تتوافر فيها عناصر البناء الدرامي الأساسية من القصة والحدث، تقدمها شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة مما يجعلها مثيرة للاهتمام، لها بداية وسط ونهاية، يجري على ألسنة هذه الشخصيات حوار واضح فيه سمات قريبة من الواقع ويرى حسن مرعي (٢٠٠٢) أنها قريبة الشبه بالمسرحية من ناحية تكتيك العرض، وطريقة المعالجة الدرامية، بل إن الكثير منها لا نجد فيه أدني اختلاف عن المسرحية، وفي المجمل يمكن أن نعتبرها: قصة تتم معالجتها عن طريق التمثيل، ويتصاعد فيها الحدث إلى أن يصل إلى الذروة، وتدور فيها الأحداث في تواصل مستمر من البداية إلى النهاية.

٣،١٠،٢،٢ المسلسل التلفزيوني

جاء في تعريف المسلسل في قاموس علوم الإعلام والاتصال:" أنه عبارة عن برنامج درامي شعبي تجري أحداث القصة فيه على حلقات يتميز عن السلسلة التي تعرض شخصيات ثابتة تواجه في كل جزء مغامرات مختلفة". ويعتبر حسن مرعي (٢٠٠٢) المسلسل إنتاجاً تلفزيونياً خالصاً، وقد تميز به عن المسرح والسينما كنوع من أنواع الكتابة الدرامية، لا يختلف المسلسل في جوهره عن التمثيلية كعمل درامي من

حيث البناء والحبكة، وإن اختلف عنها في المعالجة، ويعتمد المسلسل على مجموعة من المواقف المهمة التي توصل في النهاية إلى تتابع وتوالي الحلقات، ويعتمد المسلسل على مجموعة من المواقف المهمة التي تصل في النهاية إلى تتابع وتوالي الحلقات، والمسلسلات عادة ما تكون سباعية، أو ثلاثة عشر حلقة، أو ستة وعشرون حلقة لتغطية دورتين كاملتين أو ثلاثون حلقة لتغطية شهر كامل لو أذيع المسلسل يوميا. (مخناش، ٢٠١٥)

وقد صنّف الباحثون المسلسلات إلى عدة أقسام تبعاً لعدة معايير هي (الحاج،٢٠٢٠):

التصنيف حسب معيار الموضوع:

المسلسلات الاجتماعية: وهي المسلسلات التي تتناول موضوعاً اجتماعياً من صلب المجتمع ومشكلاته وقضاياه، إذ يحظى هذا النوع باهتمام المتلقين ومتابعتهم.

المسلسلات الدينية: وهي المسلسلات التي تعالج موضوعاً دينياً؛ لشرح مبادئ الدين والتعريف بتعاليمه، والتعريف بأحداث وشخصيات دينية تاريخية أثرت في نشر الأديان، ولا شكّ أنّ التاريخ الديني يقدم فرصة غنية لتقديم سير الأنبياء والرسل والقادة والمعارك والأحداث الهامة التي تحظى باهتمام المتلقين.

مسلسلات الخيال العلمي: وهي المسلسلات التي تتناول الخيال العلمي عن المجرات والكواكب والكائنات الفضائية وغيرها.

المسلسلات العاطفية: وهي المسلسلات التي تتناول القصص العاطفية الرومانسية كقصص الحب، وتحظى هذه المسلسلات باهتمام ومتابعة الجمهور وخاصة فئة الشباب والمراهقين.

المسلسلات البوليسية: وهي المسلسلات التي تقدم قصص الجريمة والعنف وكيفية تتبع المجرمين والقبض عليهم، وتمتاز بالتشويق والإثارة.

المسلسلات الوطنية: وهي المسلسلات التي تقدم صوراً من صور الدفاع عن الوطن وحمايته ومواجهة الأعداء، وعادة تقدم هذه الأعمال بإنتاج ضخم.

المسلسلات التاريخية: وهي المسلسلات التي تهتم بقصص التاريخ وتوضيح الأدوار البطولية للشخصيات التاريخية خلال الفترات الحاسمة من حياة الأمم والشعوب.

والمسلسلات هي موضوع دراستنا، حيث تتناول الدراسة تحليل مضمون تسع مسلسلات إماراتية عرضت على قناتي أبوظبي الفضائية ودبي الفضائية خلال الفترة (٢٠١٦-٢٠٢٠).

٢،٢،١٠،٤ السلسلة

وهي مجموعة من الحلقات تبدو فيها الأحداث بحيث تصلح كل منها أن تكون تمثيلية قائمة بذاتها، لها بداية وعقدة ونهاية، وفي السلسلة لابدّ أن يكون هناك ما يربط الحلقات بعضها بالبعض الآخر، فإما أن يكون البطل واحداً في كل الحلقات، والمواقف التي يتعرض لها في كل حلقة تختلف عن الحلقات الأخرى، وإما أن يكون موضوع المضمون واحداً في كل حلقة، والشخصيات هي التي تتغير من حلقة لأخرى، ويعتبر هذا الشكل من التأليف هو المفضل لدى المشاهد الذي يمكن أن يشاهد حلقة مثلاً دون تتابع الحلقات (مرعي، ٢٠٠٢)، وينطبق على التمثيلية ما ينطبق على بقية الأشكال الفنية من حيث البناء الدرامي.

٢،٢،١٠،٥ المسرحية التلفزيونية

ويقصد بها التي تُكتب خصيصاً للتلفزيون، والتي تعتمد في إخراجها على بناء ديكورات خاصة داخل الأستديو تناسب عمل الإخراج الفني لها (مرعي،٢٠٠٢) ويعتمد إخراج المسرحية التلفزيونية على حركة الكاميرا، وصناعة اللقطات حيث إن طبيعة المشاهدة في المسرح تختلف عنها في التلفزيون، ففي المسرح يستطيع المشاهد أن يرى كل ما يدور على المسرح بصورة إجمالية، وهي نظرة عادة تحتوي على

كافة المشهد، في حين أن مشاهد التلفزيون ومن خلال الكاميرا يستطيع أن يرى أجزاء معينة كتعبيرات الوجه، والتي ليس من السهل أن يراها في العرض المسرحي على الخشبة، كما أن المسرحية المسجلة للتلفزيون يمكن في أي لحظة أن يتم فيها وقوع أحد الممثلين في الخطأ من إعادة المشهد مرة أخرى وتسجيله، وهذا لا يحدث على خشبة المسرح، إلا أن المسرحية التلفزيونية لازالت تحافظ على الأسلوب المسرحي من ناحية الشكل والعرض على المسرح، والالتزام بالخشبة والديكورات وترتيب حوادثها في ثلاثة أو أربعة أزمنة محددة.(نداف، ١٩٩٤)

٦،١٠،٢،٢ الديكودراما (الدراما التسجيلية)

هي نوع من البرامج الإذاعية والتلفزيونية، والأفلام الروائية، والمسرحيات التي تقوم بإعادة تمثيل الأحداث الحقيقة التي سبق وأن حدثت. وتتميز الدراما الوثائقية بأنها تسرد الحقائق التاريخية المعروفة للحدث المعنيّ، مع السماح بدرجة أكبر أو أقل بعدم الاستصحاب بالتفاصيل الطرفية، بسبب وجود ثغرات في السجل التاريخي. ويمكن أن يشمل الحوار الكلمات الفعلية للأشخاص الواقعيين، كما هو مسجل في الوثائق التاريخية، ويختار منتجو الدراما الوثائقية أحياناً تصوير أحداثهم التي أعيد بناؤها في المواقع الفعلية التي وقعت فيها الأحداث التاريخية، ومن المهم أن تكون فكرة الفيلم التسجيلي الأساسية ذات قيمة اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية، ويعتبر في حد ذاته معالجة سينمائية لواقع الحياة بقصد التحليل الاجتماعي، أو نشر الوعي الثقافي والمعرفة.

وفي الفيلم الدرامي التسجيلي على الكاتب أن يتعمق في الخلفية التي سيقوم بتصويرها، وعليه أن يزور الأماكن التي وقعت فيها الأحداث، ويراقب الناس ويتحدث معهم، ويبحث في مكتباتهم، ويتعمق في حياة المجتمع وطبائعه ويدون ملاحظاته ويرصد من منهم يستطيع التمثيل في الفيلم المقترح، والذين هم أنماط البيئة. (هيرمان، ٢٠٠٣)

٧،١٠،٢،٢ دراما البرامج

البرامج الدرامية تأخذ أشكالاً وصوراً عديدة منها: ما يتضمن بعض المشاهد أو المقاطع الدرامية كما في برامج المسابقات المتعلقة بالشخصيات، والتي يتم تمثيل الشخصية بشكل درامي، أو برنامج المشاكل الذي يعرض المشاكل الاجتماعية، ويطلب حلاً لها، ومنها: البرامج التي يكون فيها البرنامج كله دراماياً يعتمد على التمثيل كما في البرامج التعليمية والإرشادية، وتعتمد على أسلوب الحوار المباشر بعيداً عن البلاغة الخطابية، وتكون الحبكة فيها بسيطة بعيدة عن التعقيد. (عطية، ٢٠١٠)

٨،١٠،٢،٢ الرسوم المتحركة

هي نوع من الأفلام تعتمد في تنفيذها على الرسوم التي يتم رسمها على يد فنان متخصص بآلية معينة، ويتم تحريكها على الشاشة، فأفلام الرسوم المتحركة هي التي تعطي الحركة والحياة إلى الأشياء الساكنة وغير الناطقة، مثل الرسومات والعرائس اعتماداً على خاصية استدامة الرؤية وتوهم الحركة. (شكري، ٢٠٠٠) ويشارك في عملية الإنتاج طاقم الإعداد الفني والدرامي، وطاقم آخر متخصص في التقنيات والمؤثرات البصرية من متخصصي الكمبيوتر، ممن يتوفر فيهم حداً معينا من الحسّ الفني والدرامي؛ لكي يستطيعوا أن يساعدوا المخرج والفنان في تطبيق وأداء مهمتهم على خير وجه، وبما يخدم فكرة العمل وخطه الدرامي السليم.

ولعلّ الأهم في فيلم الرسوم المتحركة هو اختيار القصة ذاتها، أي أنه في البداية أو النهاية لابدّ أن يحمل رسالة ذات مضمون إيجابي، وبطريقة ممتعة ومشوقة، ولذا يتم الاعتماد عادة على الحكايات الخيالية والإسطورية، والخيال العلمي مع الاعتماد الأكبر على قصص الصراع الدائم بين الخير والشر والتي ينتصر فيها الخير دائماً. (عطية، ٢٠١٠)

٢،٢،١٠،٩ دراما الأغاني

وهو أن يتم أداء الأغنية بطريقة درامية ممثلة تعبر عن قصة، أو حالة تصفها الأغنية، وهي أقرب ما يكون إلى حدٍّ ما نراه في كثير من أغاني الفيديو كليب الحديثة، حيث يقوم المغني بأداء الأغنية ضمن مشاهد درامية، بالتعاون مع ممثلين آخرين بصورة قصة درامية تعرض كخلفية تروي بالأداء التمثيلي قصة الأغنية، وتصبح الأغنية وكأنها عمل درامي متكامل، يروي بالصورة موقفاً، أو مواقف درامية تتسم بسِمات درامية، أي عمل آخر لكن يحل فيها الغناء محل الحوار، وقد يأتي العمل منفرداً، أو ضمن سياق درامي آخر مثل الفيلم أو التمثيلية أو المسرحية.

٢،٢،١٠،١٠ الفيلم التلفزيوني

هو عمل درامي ينتج خصيصاً للعرض في التلفزيون وتتوافر فيه العناصر الدرامية ويقدم واقعة واحدة في فترة زمنية تتراوح بين تسعين إلى مئة وعشرين دقيقة، ويتضمن الفيلم التلفزيوني توجيهاً غير مباشر للمشاهدين كما يهتم بالقصص الدرامية أو الروايات رفيعة المستوى، التي تتناول موضوعات تهم قطاعاً كبيراً من الجمهور، ويشبه إلى حد كبير التمثيلية أو المسلسل فيما يتعلق باللقطات والمناظر الخارجية المحدودة. (مخناش، ٢٠١٥)

٢،٢،١٠،١١ دراما الإعلانات

قد تلجأ جهات إنتاج الإعلانات إلى الاعتماد على القالب الدرامي في إنتاج الإعلان المرئي والمسموع خاصة، حيث إن الجمهور يتفاعل بشكل أكبر مع المواقف الدرامية ؛لأن هذه النوعية من الإعلانات تمتاز بالمتعة والتشويق وخاصة إذا صبغت بطريقة فنية بعيدة عن المباشرة والتسطيح، ويمكن القول هنا بأن الإعلان الدرامي هو :عبارة عن فيلم أو مشهد تمثيلي قصير، يهدف إلى الترويج والإعلان عن أفكار، أو خدمات، أو سلع تجارية معينة، بالصوت أو الصورة أو الإثنين معا، ويمتاز بكل ما يمتاز به

الإعلان من مميزات وصـفات، معتمداً على كل ما يجب أن يمتاز به الموقف الدرامي من تشـويق وإمتاع وإبهار، عبر الأسـاليب الفنية والتقنية التي تسـهم في إبرازه بالصـورة المطلوبة، والمقبولة عند الجمهور المستهدف لكي يتفاعل مع الرسالة الإعلامية وينجذب نحوها.(عطية، ٢٠١٠)

١١،٢،٢ تقنيات صناعة الدراما التلفزيونية

يتطلب العمل على صـناعة الدراما التلفزيونية تقنيات عالية الدقة من أجل إخراج المنتج الفني بصورة إبداعية، وجمالية تبهر المشاهد، تتشارك في إنجاحها العناصر المادية والبشرية وتتلخص فيما يلي:

١،١١،٢،٢ السيناريو

عرف لويس هيرمان (٢٠٠٣) السـيناريو بقوله:" السـيناريو السـينمائي هو موضـوع مكتوب بشكل يكون بمثابة التخطيط العملي بالنسبة للمخرج السينمائي، وهو يخصص للتصوير في شكل سلسلة من الفصول المصورة" أما تيرنس سان جون فيرى: أن السيناريو هو " الخطة الرئيسة للفيلم، وهو يشكل الجزء الأول من المرحلة الخلاقة، ولا يعتبر السيناريو –بحد ذاته– عملاً كاملاً من الفن مثل القصة القصيرة والرواية" (محرم، ٢٠٠٢) ويسمّى السيناريو بالإنجليزية (Script) وهو النص الذي يتم إعداده بشكل نهائي للتصـوير في لقطات واضـحة ومشـاهد محددة المعالم، والمؤثرات الصـوتية، أي النص النهائي، فالسـيناريو يتضمن كل من الصورة والصوت.

ويرى سمير الجمل (٢٠٠٢) أن السـينما في الأصـل هي البديل لكلمة حركة بالإغريقية، أما السيناريوهات فهي أساساً لم تكن مرتبطة بالسينما، لأنها وجدت قبل نشوء السينما، أي قبل ١٨٩٤ وهي مشـتقة من كلمة تشـينا (Scena) والتي تعني المنظر، وقد انتشـرت في اللغات الأوروبية الأخرى في القرن التاسـع عشـر، لتعني نص المسـرحية المرفق به تعليمات المخرج الفنية، من حيث المنظر والأثاث والإضـاءة والحركة والأداء التمثيلي وغيرها، وعندما ظهرت القصـة في الأفلام السـينمائية ظهرت هذه

الكلمة أيضا لتعني نص الفيلم بعد معالجة الفكرة، وإعداد القصة سينمائياً في سياق متتابع من المواقف، والمناظر التي تعتمد على الصورة المرئية.

ويعتبر فيصل الزعبي (٢٠١٨) أن وحدة السيناريو هي المشهد الدرامي، فالسيناريو في المحصلة مجموعة من المشاهد مرتبطة عضوياً بمدماك فني لا يقبل الخلل، ووحدة متسلسلة تحمل كامل مبررات وجودها، وتحتوي على الجمالية الفنية، والتشويق والإيقاع، والحوار، لذلك لا سيناريو بلا وحدة مشهدية، حتى لو جرت تسميته سيناريو أدبي، في هذه الصيرورة تتجلى إبداعية الكاتب وحرفته وخياله، وقدرته على السيطرة الكاملة لبناء الفيلم، فلغة السيناريو لغة صورية درامية مكتوبة على ورق، وكأنه فيلم جرى تفريغه من الصورة إلى الورق؛ شرحاً وتعبيراً وحواراً، فالسيناريست يخط بكلماته، ما يمكن أن نشبهه "الصورة الشعرية" في القصيدة، فيأتي المخرج بكاميراته وشخصياته وأمكنته ومقترحاته الأخرى، ليرسم لنا صوراً تحمل مضامين فنية، ولونية، وصوتية حية، على شاشة من القماش، من كلام كان على ورق.

فالسيناريو هو عبارة عن قصة الفيلم موضوعة وفق مخطط عملي، يضع المخرج فيه الصورة الكاملة للفيلم أو المسلسل، وينتقل فيه من مشهد إلى آخر، حيث يقسم الأدوار على الشخصيات ويوزع الحوارات وينقلها إلى فريق التنفيذ، فهو فن سرد القصة بالصور.

أما كاتب السيناريو فهو الشخص الذي يعمل على النص، وهو مؤلفه، وهو الذي يقوم بصياغة الفكرة على الورق، ورسم الشخصيات وتطورها، وتحديد البناء القصصي الدرامي للعمل، وهو الشخص الذي يقوم بكتابة النص السيمائي، ويسمى بالسيناريست أيضا، وله مكانة محترمة في صناعة السينما، وله ضمانة تشريعية وحماية قانونية، وهو الذي يضع في أغلب الأحيان الحوارات المكثفة على ألسنة الشخصيات عن طريق تقطيع القصة إلى لقطات ومشاهد حركية، مع إبراز مكان الأحداث وزمانها، وتبيان مناظرها ومنظور الكاميرا وغيرها من الأشياء.(عطية، ٢٠١٠)

ومع التطور الذي حصل في صناعة السينما لم تعد كتابة السيناريو جهداً فردياً، بل أصبح مجموعة من الكتاب ينهمكون في كتابة نصوص الأفلام والمسلسلات، إذ لم يعد هناك وجود للكاتب الأوحد، ويصنف لويس هيرمان (٢٠٠٣) الأشخاص الذين يضيفون النكهة الخاصة للسيناريو إلى عدة أنواع:

١. رجال الفكرة (Idea men): وهم الذين يملكون القدرة على أن يحلموا بأفكار تكون أفلاماً في المستقبل.

٢. كُتاب المواقف (Situation men): وهم الذين بمقدورهم إذا قرؤوا سيناريو بعد كتابته أن يقترحوا مشاهد جديدة، ومواقف جديدة ترتفع بالحدث والحوارات.

٣. رجال الفكاهة: (Gag men) وهم الذين يضيفون إلى السيناريو مواقف ضاحكة، أو يطعمون الحوار بالقفشات.

٤. كُتاب الصقل (Polish men): وهم الذي يتسلمون السيناريو بعد كتابته، فيقيمون بتنقية المشاهد والحوارات، ويمارسون مهاراتهم في الحذف والإضافة، ويعالجون مواطن الضعف، ويرتفعون بالأحداث ويزيدون من سرعة الإيقاع.

٢،١١،٢،٢ التمثيل

الممثل هو العنصـــر المهم في العمل الدرامي باعتباره المجســـد الحقيقي للأفكار والأحداث أمام الكاميرا وحلقة الوصل مع المتلقي، ولذلك فالتعامل مع هذا العنصر مهم جدا وحذراً وحراً ولا يخضع لأي ظرف أو اعتبار في اختيار الممثلين لأنه عامل نجاح أو إخفاق العملية بالكامل، ولذلك فلا بد من أن توكل مهمة أداء الشخصية لممثل مناسب لها اولا وقادراً على أدائها ثانياً وهنا لا يفكر المخرج إلا بالصورة التي يمكن لهذا الممثل أن يخرج بها في النهاية بعد ما أرقته مرحلة الاختيار وهي من أصـــعب وأدق المراحل حتى يكتمل طاقم التمثيل ليكون المخرج صورة شبه نهائية لنتيجة عمله، حيث أن قراءته للنص واستقرائه

للنتيجة هي التي تقرب له صورة الشخصية وبالتالي الاختيار لتقريب ذلك الممثل لهذه الشخصية في تغييرات كبيرة أو صغيرة في الشكل والأداء وهنا مكمن الخطورة ودليل إمكانية المخرج من قراءة أحداثه وكيفية التعامل مع المسكنات لتقديم عمل ناجح ربما جازف أو راهن على هذا النجاح. (رحيمة، ٢٠١٧)

٣،١١،٢،٢ التصوير واختيار اللقطات

هناك نوعان من التصوير التلفزيوني أحدهما يتم بواسطة مجموعة من كاميرات التلفزيون والآخر يتم تنفيذه بواسطة كاميرات محمولة معزولة يسهل نقلها.

النوع الأول من التصوير التلفزيوني هو في استوديو البث حيث يتم توصيل الكاميرا بخمس كاميرات أخرى أو أكثر من خلال مجموعة صور أو في سيارة نقل خارجية والتي تحتوي أيضاً على مجموعة من كاميرات التلفزيون وهذه الكاميرات ترتبط عادةً بوحدة تحكم تسمى ''وحدة التحكم في الكاميرا (CCU) ''وتتمثل وظيفتها في ضبط الإشارات بين الكاميرات الموزعة بزوايا مختلفة، ونقل العديد من الأنشطة الخارجية مثل المؤتمرات الصحفية والاستعراضات العسكرية ومباريات كرة القدم أو الأنشطة الهامة التي يتم نقلها عبر التلفزيون هنا واجب مصور الكاميرا هو تلبية متطلبات المخرج ويتحدث إليه المخرج من خلال معدات (الاتصال الداخلي) المرتبطة بجميع المصورين لأن كل كاميرا مرتبطة بالخلاط بها مصور في معظم الحالات لتسهيل حركة الكاميرا ويجب تحريك الكاميرا.

النوع الثاني :هو ما يسمى بالكاميرا المحمولة ويمكن أن يكون مشابهاً لحركة استخدام كاميرا الفيلم عند تصوير فيلم وتتحرك الكاميرا مع حركة كاميرا الفيلم ويلعب المصور دورًا أكبر في الكاميرا نظرًا لعدم مشاركة أحد بشكل مباشر في التصوير الفوتوغرافي مثله فهو مسؤول بشكل مباشر عن التصوير الفوتوغرافي وينتمي هذا الموقف إلى الفئة الأولى وهي أكثر احترافاً من التصوير في استوديو التصوير

الفوتوغرافي لأن المصور في الاستوديو عادة ما يكون عامل تصوير، ويستطيع تصحيح المخرج أو الخطأ الناجم عن تدخل الزملاء في الاستوديو سواء في الكاميرا المحمولة فهذا الأمر يتحمله المصور فلا يستطيع تحمل عبء احد فهو يضع الكاميرا على كتفه ويقوم بضبط إطار الدعم وتشغيل الكاميرا وتصحيح لونها (توازن اللون الأبيض) فهو الشخص الذي يختار الفلتر ويقرر حجم العدسة والمستوى والحركة وخاصة الواقع على المشهد في التصوير الصحفي أو تصوير أفلام وثائقية ذات صلة. (البرجي، ٢٠٢١)

يحدد المخرج نوعية اختيار اللقطة إذا ما كان عليه استخدام لقطة عامة أم مقربة، رغم أن هناك مدى واسعاً للقطات، يقسمها كين داسينجر (٢٠٠٩) إلى عدة لقطات هي:

أولاً: اللقطة العامة جداً، فاللقطة العامة جداً تستخدم لكي تحدد مكان الحدث، وهي بطبيعتها تهدف إلى توصيل معلومات إلى المتفرج، وقد تشمل اللقطة العامة شخصاً واحداً، أو عدة أشخاص، وتستخدم اللقطة العامة لنتحرك داخلين إلى المشهد أو خارجين منه.

ثانياً: أما اللقطة الثلاثة أرباع أو اللقطة الأمريكية فهي لقطة ترى فيها ثلاثة أرباع الشخصية، وهي تستخدم أساساً داخل الاستديو، وليس في مواقع التصوير الطبيعية، لذلك فإنها تقوم بتتبع الشخصية داخل الأستديو الذي بنى فيه الديكور الذي يمثل فيه المشهد، وهي تستخدم الآن بدرجة أقل مما كانت عليه أيام ذروة الإنتاج داخل الاستديوهات.

ثالثاً: اللقطة المتوسطة، وهي تصور الشخصية من وسطها حتى رأسها، وهي تستخدم عادة لتصوير محادثة بين اثنين أو أكثر من الشخصيات في سيارة، أو حالة على سبيل المثال، وتظل اللقطة المتوسطة معلوماتية لكنها أكثر حميمية من اللقطة العامة، وبالتالي فإنها تعطي أيضاً قدراً أكبر من العاطفية، ويمكن أن تعتبر هذه اللقطة مزيجاً من المعلومات والعاطفة.

رابعاً: اللقطة المقربة، وهي عاطفية أساساً؛ لأنها تتعلق بالوجه الإنساني واستخداماتها، وفي معظم الأحوال يكون لهدف التأكيد العاطفي، كما يمكن استخدامها أيضاً للحظات الموت العنيف، فاللقطة القريبة جداً تعطي عاطفة قوية، كما أنها قد تستخدم لتوحي بقدر كبير من التأكيد الدرامي.

ويضيف العتر (٢٠١٦) بأنه لا بدّ من أن يتوفر قدر كبير من التفاهم بين المخرج ومدير التصوير على الحدود التي تقطع فيها أضلاع الكادر جسد الممثل، وهذا هو معنى قطع الفواصل، ومن القواعد إلا تقطع أضلاع الكادر الفواصل الرئيسة في جسد الممثل، التي تشمل: الرقبة والخصر والركبتين والعقبين، كما يجب أن يكون المخرج واعياً إلى أن المصطلحات المستخدمة للتعبير عن الأحجام ربما تتغير من مدير تصوير لآخر؛ لذلك يفضل الاتفاق على معاني هذه المصطلحات قبل بداية التصوير، والطريقة المفضلة لتغيير حجم الموضوع الذي يتم تصويره (الممثل) هو تحريك الكاميرا في اتجاهه، أو العكس كما يمكن أيضاً تغيير هذا الحجم بتغيير البعد البؤري للعدسة، إلا أن هذه الطريقة تؤثر في شكل الصورة من حيث عمق المنظور، وعمق المجال.

عمق المنظور: Depth Perspective

هو المسافة بين مقدمة الكادر وخلفيته، وعلاقة كلّ منهما بالآخر كما تظهر على الشاشة، ويمكن التحكم في هذه المسافة من خلال اختيار عدسة الكاميرا، فالأبعاد البؤرية الطويلة للعدسة Length Long Focal تقلل من المسافة، حيث تقوم بضغط خلفية ومقدمة الصورة معاً، لتظهر المسافة التي بينهما قريبة، بينما تزيد المسافة بين المقدمة والخلفية عند استخدام الأبعاد البؤرية القصيرة Wide Focal Length لتظهر بينهما مسافة كبيرة، كما يمكن أن يؤثر عمق المنظور على إدراك المتفرج لسرعة الحركة داخل المشهد، لتظهر الحركة بطيئة حين يكون العمق مضغوطٍ، أو تظهر سريعة حين يكون العمق غير مضغوطٍ.

عمق المجال: Depth of Field

هو العمق الذي يتوقف عنده وضـوح الصـورة داخل الكادر، وتميل الأبعاد البؤرية القصـيرة إلى زيادة هذا العمق بينما تقلله الأبعاد البؤرية الطويلة.

عمق المجال = العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة.

ولتجنب التذبذب بين هذه التنويعات من لقطة إلى أخرى، يختار مدير التصوير بعداً بؤرياً واحداً ويصور به المشهد بأكمله، ويتم تحريك الكاميرا بعد ذلك للحصول على حجم الموضوع المطلوب.

٤،١١،٢،٢ الإخراج

يعتبر بيل نيكولز (٢٠٠٥) الإخراج بأنه لغة فنية تكشف عن الترسبات الفكرية والفنية للمخرج وتفاعله مع الممثلين، فالمخرج هو صاحب الطابع الغالب على العمل الدرامي، وهناك مدرستان في الحكم على دور المخرج، ترى الأولى بأن المخرج هو صـاحب الفيلم، أما الثانية فترى فيه شـريكاً في العمل لديه، ويرى صباح رحيمة (٢٠١٧) أن الإخراج هو العملية الاساسية في تقديم عملاً درامياً تلفزيونياً هي عملية الإخراج وهذه العملية تقوم على معالجة النص معالجة صـورية جمالية وفكرية تقدم للمتلقي موضـوعاً على شـكل سـرد قصـصـي بالصـورة والصـوت تتنامى فيها الأحداث من خلال شـخصـيات توهمنا أنها تتحرك وتنفعل وتتقاطع أو تتلاقى صـــادقة وكأنها حقيقة لا خيال في مناظر متلاحقة تدفع بالمتلقي إلى متابعتها ومناقشـتها كأنها حدث حقيقي هو جزء منه، فيبكي ويضـحك مع الحدث ولا ينتهي هذا بانتهاء العمل بل على العكس فلربما يبدأ بانتهائه حيث يبدأ باسـتعادة الأحداث ومناقشـتها واسـتخلاص العبرة منها ولهذا فإن عملية الإخراج هذه تفرض واقع أن يكون هنالك فريق للإخراج له مؤهلاته ومواصـــفاته التي تؤهله للقيام بهذه المهمة وهو الجانب التنفيذي في عملية الإنتاج والذي تخضـــع له كل مفردات عملية

الإنتاج وتسير وفق توجيهاته واجتهاده ليقوم بتحويل الكلمة إلى صورة مرئية ناطقة وعليه تقع مسؤولية النجاح أو الإخفاق.

وقد ذكر أبوشادي (٢٠٠٦) في كتابه "سحر السينما" عناصر الإخراج وهي كالتالي:

١. اختيار مادة الموضوع.

٢. بناء السيناريو.

٣. الصورة (التكوين، الإضاءة، الحركة، الكاميرا)

٤. أداء وتوجيه الممثلين.

٥. المونتاج (التقطيع والوصل، السرعة، الإيقاع والتواصل)

٦. عناصر جمالية (المؤثرات الصوتية، المؤثرات البصرية، الموسيقى وغيرها)

ويرى علي العتر (٢٠١٦) أن المخرج هو المسؤول عن المرحلة التنفيذية الفيلم، أو المسلسل أو البرنامج، و يبدأ عمله بمجرد أن ينتهي كاتب العمل حيث يقرأ المخرج السيناريو، فإذا ما اقتنع واتفق مع ميوله واتجاهاته الفكرية بادر بوضع الخطة التنفيذية للبدء في العمل، الدرامي، ومن هنا يتضح لنا أهمية المخرج في العمل الدرامي ولذلك يجب أن يكون ملماً بكل أدوات العمل الدرامي، عارفاً بكل إمكانياته كالكاميرات والعدسات بمقاييسها، والمعاني الدرامية التي تؤثر بها كل عدسة (تراجيدي- كوميدي- ميلودراما)، والموسيقى ومدارسها، والألوان وفلسفتها، والديكور برموزه وأشكاله وخاماته، والمونتاج بإيقاعاته المتنوعة وكل نواحي الإنتاج المختلفة.

وترى رجاء الغمراوي (٢٠١٣) أن لكل مخرج وجهة نظره الخاصة التي تختلف الآخرين والأسلوب الخاص به لتنفيذ العمل لذلك تعددت أساليب الإخراج التلفزيوني بالإضافة إلى تعدد قوالب البرامج التي تحتاج كل شكل منها لإخراج خاص ولقد تأثرت الأساليب الإخراجية في التلفزيون بأساليب إخراج

المسرح والسينما والأسلوب الإخراجي لا يعتبر أسلوب فني بل هو رؤية فنية واجتماعية لتوظيف الفن لخدمة الجمهور ويوجد بعض المخرجين الذين يتعاملون مع الكاميرا التلفزيونية بأسلوب الإنتاج السنيمائي أي استخدام كاميرا واحدة في تصوير البرامج رغم إمكانية استخدام عدة كاميرات داخل الاستديو وخارجه ومرجع ذلك إلى تدريب المخرجين في مجال الاخراج السينمائي فتأثروا بأساليب الإخراج السينمائي ولم يستطيعوا الخروج عنه لأنه من وجهة نظره هو الأفضل.

ويقوم المخرج بتوجيه الممثلين ويشارك في صناعة اللقطة وكيفية ترابطها في الشكل النهائي، وهذا يتطلب حساً فنياً وإبداعياً من المخرج كي يخلق هذا التناغم والانسجام في تنسيق الأدوار الموكلة إليه، وتعتبر مهنة الإخراج مهمة صعبة لها متطلبات عالية فهي تستلزم الانتباه الكامل للمخرج، واستخدامه الحيل والقدرات. وتذكر جوديث ويستون (٢٠٠٤) أنه من أصعب المهام الاتصالية الفنية للمخرج هي قدرته على التواصل والتفاعل مع الممثلين وفريق العمل، إذ يجب أن يراعي خصوصياتهم النفسية والاجتماعية والفنية، وطبيعة الدور الذي يقومون به، كما يجب عليه أن يلم بالقدر الكافي من التمثيل، وعن تقنياته، وشيء من التاريخ، فكلما اتسعت معرفته ومداركه اكتسب احترافية أكبر، فكثيراً ما يضطر المخرج لعرض معرفته تحت مجهر الاختبار، عندما يفسر بعض المشاهد ويجسدها أمام الممثلين على خشبة المسرح، أو أمام آلة التصوير أي الكاميرا.

يقول ميخائيل روم، وهو أحد مؤسسي العلم الأكاديمي للسينما في بداية القرن العشرين، وأحد المخرجين المبدعين لأفلام خالدة: "الإخراج ثلاث لقطات: كبيرة ومتوسطة وصغيرة، أما السينما فهي ما تحتويه هذه اللقطات، وكيفية التعبير من خلالها، بحرفية وخيال". وأذكر أن أستاذي في الإخراج ''في معهد السينما''، كان يصنف تركيبة العاملين في الفيلم كالتالي: الفيلم سيمفونية موسيقية مسموعة

ومشـــاهدة، كاتبه هو كاتب النوتة في الســـمفونية، والمخرج هو المايســـترو، والممثلون هم العازفون. (الزعبي، ٢٠١٨)

ويذكر العتر (٢٠١٦) في كتابه حرفيات الإخراج التلفزيوني مجموعة من الصـــفات التي يجب أن يتحلى بها المخرج:

أولاً: الخاصـــية الأســـاســـية للمخرج هي القدرة على العمل مع الممثل، وهي نوع من القدرة التعليمية والنفاذ إلى أعماق النفس.

ثانياً: إحدى أهم جوانب الموهبة الإخراجية هي حدة العين، أي القدرة على الرؤية.

ثالثاً: معرفته الموسيقية، وإحساسه بالإيقاع.

رابعاً: على المخرج أن يكون حيوياً، حر الإرادة، متأهباً عملياً، وهناك في الأغلب صـــفة واحدة تجمع كل المخرجين، إنها حب العمل، فليس هناك مخرجٌ كسولٌ فهذا مستحيل.

٥،١١،٢،٢ الموسيقى التصويرية

هي الموسيقى التي تصاحب المشهد، أو تكون خلفية للحوارات القائمة، وهي موسيقى مهمة في خدمة الفيلم، ولذلك على صـــانع الفيلم أن يهتم بها اهتماماً خاصـــاً، وألا يلجأ إلى الأنماط الموســـيقية المألوفة أو المستخدمة، فيجب أن تكون أصيلة وغير مألوفة، وهي عادة تغطي وقتاً يتراوح بين أربعين إلى تســـعين دقيقة، وهي خافتة تســـمع في خلفية الصـــوت في الفيلم أو التمثيلية أو البرنامج أو الحوار وتعتبر أحد العوامل المساعدة في التعبير الفني. (عطا الله، ٢٠٠٥)

وتنقسم الموسيقى التصويرية إلى عدة أقسام نذكر منها:

١. موسيقى تصويرية إخبارية: توفر الموسيقى التصويرية معلومة إضافية، حيث تقوم الموسيقى بتقليد جزء معين من الأحداث.

٢. موسيقى تصويرية إيحائية: وتستخدم للإيحاء بالأحداث القادمة، كأن تستخدم موسيقى مقام منخفض؛ لتوحي بهزيمة جيش يستعد لخوض معركة مع قوة أخرى تتفوق عليه.

٣. موسيقى التضخيم: حيث تعمل الموسيقى على تضخيم المضمون العاطفي.

٤. موسيقى التحديد: وهي تستخدم لتحديد الشخصيات، حيث يتم إضافة موسيقى عند ظهور شخصية ما كلما ظهرت في الفيلم، أو توشك على الظهور.

٥. الموسيقى السيكولوجية: حيث يمكن استخدام مقطوعات موسيقية لتضيف وصفاً تصويرياً وموضوعياً للاختلافات الشعورية، والحالات السيكولوجية المتغيرة، كأن يكون الشخص فرحاً ويمشي متفائلاً فتصاحبه موسيقى خفيفة رشيقة، ثم فجأة عند وصوله إلى هدفه يخيب أمله فتتحول الموسيقى إلى موسيقى كئيبة حزينة.

٦. الموسيقى الدرامية: وهي الموسيقى التي تستخدم لإعلاء التأثير الدرامي، أو لتغطية مشهد درامي، مثل استخدام نغمة نشاز لتناسب مثلاً المدة الدرامية التي تصاحب الصدمة التي وقعت للشخصية عند سماعها بخبر صادم.

٧. موسيقى الأجواء: وظيفتها تحديد المكان والوقت، أو تحديد الفترة التاريخية، بحيث نستدل على طبيعة الوقت والمكان عند سماعنا لصوت الموسيقى، دون وجود صورة دالة، ومثال ذلك سماع صوت الطبل الأفريقي الذي يحدد المكان الأفريقي، أو صوت النحاسيات الملائمة للسيرك.

٨. الموسيقى البديلة للحوار: وهي الموسيقى التي صاحب الحدث الذي يدور في صمت ولا حوار فيه. (عطية، ٢٠١٠)

ترى هزار نجار (٢٠٢٠) أن الموسيقى التصويرية تلعب دوراً حساساً في رسم معالم إضافية للقصة لا يمكن كتابتها، وإيصال مشاعر لا يمكن للممثل تقمصها أو النطق بها، فهي اللمسة الأخيرة

التي تغلف المشهد السينمائي بسحر خاص ينقل المشاهد إلى عالم آخر، يسكنه أبطال العرض الذي يشاهده،كما تعمل الموسيقى التصويرية أحياناً على كشف الأحداث المستقبلية للفيلم، إذا استطاع المشاهد فهمها وتحليلها، فهنالك مشاهد لا يمكن أن نراها بعظمتها الحاليّة لولا وجود موسيقاها التصويرية، إذاً فالعمل على موسيقى لعرض سينمائي أو تليفزيوني هو أمر حساس وليس بالسهل.

يرى محمد جنادي (٢٠١٨) أن العلاقة بين الموسيقى التصويرية والفيلم السينمائي جدلية، حيث تعمق الموسيقى من تجربة المشاهدة، وفي المقابل عند سماع تراكات الموسيقى التصويرية منفردة ومنزوعة من السياق الدرامي للفيلم أو المسلسل، فإننا نتذكر أجواء العمل، نستحضر اللحظات الاستثنائية التي عايشناها، ونرى بعين الخيال المشاهد والحكايات المرتبطة بالمقطوعة الموسيقية. أي أن البصري والسمعي يتشاركان في إثراء التجربة الجمالية.

أما الموسيقار عمر خيرت فيرى: أن الموسيقى التصويرية تمثل قيمة مهمة جداً للفيلم، وقيمة خاصة فقد سبقت الموسيقى التصويرية الحوار في الأفلام الصامتة في بداية عهد صناعة السينما العالمية، والتي أبرزها أفلام تشارلي شابلن، فكان يتم التعبير عن المشاهد من خلال عرض الفيلم الصامت على الشاشة ويقوم الموسيقي، أو عازف البيانو بعزف المقطوعات التي تناسب المشاهد المختلفة، وعادة يتم اقتباس الموسيقى التصويرية الناجحة في صناعة الإعلان، فيعمل نجاح الفيلم وموسيقاه التصويرية على ربط المنتج بالفيلم، فيثبت في أذهان الجمهور المستهدف، ويسترسل خيرت في توضيحه للموسيقى التصويرية قائلاً: عادة تقسم موسيقى الفيلم السينمائي إلى عدد من المقطوعات تبعا للأحداث ومجرياتها، أهمها: مقطع (الثيمة) أو الموضوع، وهو المقطع الرئيس الذي يمثل موسيقى بداية الفيلم، ويقدم الرؤية والفكرة الأساسية لموسيقى الفيلم، وهو عادة يتكرر داخل مشاهد الفيلم سواء بنفس صورته أو كتنويعه بآلات أخرى قد تظهر أحيانا كعزف منفرد (صولو) أو كونشرتو. (جريدة البيان،٢٠١٠)

ويعتبر فيصل الزعبي (٢٠١٩) أن صانع الموسيقى الدرامية جزءاً من صنّاع الفعل الدرامي، وعليه –أولاً– قراءة السيناريو بشكل مسبق ووضع رؤيته الموسيقية، بما يتناسب مع الدراما، وليس الصورة، وإن خطوته الثانية بعد مشاهدة الفيلم بشكل أولي، وفي المونتاج الابتدائي، وضع تصوره الإيقاعي، وفي المونتاج النهائي يكتمل لديه التكوين الموسيقي المتصل حيناً والمنفصل حيناً، آخر، في وحدة درامية تعبيرية، وتصبح الموسيقى مكوناً أساساً من مفردات الفيلم، عملياً، يكون في ذهن المخرج أثناء التصوير موسيقتان: موسيقى الصورة والأداء بذاتهما، وموسيقى داخلية لا تنتمي إلى الموسيقى، بالمعنى الكلاسيكي، بل موسيقى غير معزوفة، موسيقى حسية، يكوّنها الإيقاع الدرامي للفيلم، وتتشكل من صورة وأداء معاً ليخلق التناغم بين الصورة والأداء، ممتزجة مع المكونات الأخرى كالطبيعة أو الديكورات. ثم يأتي الموسيقي ليكمل ويؤكد هذه المفردات بتناغم مشروط من طبيعة الموسيقى الحسية في المركب السينمائي، وتقوم الموسيقى بدور آخر غير دور الموسيقي المعهود، وهو دور صوتي إيقاعي للحدث كمؤثر صوتي خالص، لكن ضمن الأدوات الموسيقية (كالضربات الموسيقية التي تعطي الحدث مقدمة قبل وجوده أو تعطي أثره بعد حدوثه، هنا يكون الموسيقي منتمياً إلى تقاطعين، تقاطع موسيقاه الصورية، مع تقاطع الشكل والحدث الدرامي السينمائي، هنا يخضع لمفهوم تناغمي، لا يشوش على الصورة، ولا يشوش على الموسيقى الدرامية المنسابة خلسة أو علناً.

٦،١١،٢،٢ المؤثرات الصوتية

هي الأصوات التي تصور، أو تصاحب حركة الممثلين، أو الأشياء التي تضفي الجو المطلوب للفيلم، وقد يتم تسجيلها مباشرة، واستخدامها كصوت متزامن مع الصورة، أو يستعان بأصوات أخرى تكمل المشهد؛ لإضفاء تأثير معين، أو جعل المشهد أكثر واقعية. (أبوشادي، ٢٠٠٦) وفي تعريف آخر

للمؤثرات الصوتية: هي الأصوات المصاحبة للفيلم، أو الممثلين أو البرنامج بخلاف الحوار الموسيقي، مثل: أصوات الريح أو الحيوانات أو حركة المرور، ووظيفتها خلق الجو المناسب. (عطا الله، ٢٠٠٥)

ويذكر عز الدين عطية (٢٠١٠) نوعان للمؤثرات الصوتية هما:

١. مؤثرات حية: مثل الأصوات الطبيعية (صوت الماء، صياح الديك، صوت الرياح، حركة الأرجل، دقات الساعة، صوت السيارة.. وغيرها)

٢. مؤثرات مصنوعة: وهي التي تنتج من غيرها، وهي الأصوات التي يتم صناعتها داخل الأستوديو كصوت ضربات الملاكمة، وقرع الأسلحة.. وغيرها، والتي تنفذ عبر حيل معينة، لتوفير الخلفية المناسبة من المؤثرات المكملة للمشهد.

ويرى البعض أن دور المؤثرات الصوتية لا ينحصر في خلق الجو فقط، بل من الممكن أن يكون له دور كبير في تحديد معنى المشهد، وتوضيح دلالاته، كأن يعبر – مثلاً- صوت موجات البحر الرتيبة والمملة عن التآكل الروحي لبطل الفيلم. (أبوشادي، ٢٠٠٦)

هذه المؤثرات الصوتية تعطي للعمل الفني لمسة واقعية، وإحساساً بالحياة، وتسهم في إظهار العمق في الصورة، وتنقسم المؤثرات الصوتية إلى عدة أقسام يذكر عز الدين عطية (٢٠١٠) هنا بعضها:

١. أصوات واقعية: كأن نسمع صوت سقوط شخص عند وقوعه كما نسمعه في الواقع، لا أن نسمع صوتاً يشبه انهيار المبنى عند سقوطه، أو كما نسمع في أفلام الملاكمة صوت الضربات غير الواقعية وكأنها أصوات مدفع.

٢. أصوات متوافقة أو متوازنة: مثل أن نرى الحكم ينفخ في صفارته، وفي نفس الوقت بالتوازي والتزامن نسمع صوت الصفارة، أما لو سمعنا بدل ذلك صوت صفارة إنذار فيكون هنا الصوت غير متوافق.

٣. أصوات متزامنة أو غير متزامنة: حيث نرى الصورة ونسمع فيها من أصواتاً في نفس الوقت فهي متزامنة، أما إذا سمعنا أصواتاً أخرى فهي غير متزامنة، مثل: أن نرى البحر ونسمع الموج فهذا متزامن، أما لو كنا في حجرة وسمعنا صوت البحر فهذا صوت غير متزامن.

٤. صوت مألوف وغير مألوف: والأصوات المألوفة مثل صوت العصافير، القطار، والساعة..وغيرها، أما الغير مألوفة: فهو صوت جديد مرتبط بعالم الفيلم، أو من خارج مسرح الأحداث، صوت مستعار لم يسمع من قبل.

٥. صوت ذاتي: وهو ما نسمعه من خلال إحدى الشخصيات، ولكن يعبر عن دلالة معينة فيها، مثل أن نسمع وقع أقدام شخص كأنها مطارق، لنعبّر عن خوفه وتوحشه، أو يكون الصوت موضوعياً (واقعياً) نسمعه كما هو.

تبرز أهمية المؤثرات الصوتية في الأفلام بما تضفيه على الفيلم من التشويق والجاذبية، وتعطي المخرج مجالاً لتوضيح بعض الأفكار والمعاني المباشرة أو غير المباشرة الموجودة في العمل، كما أنها تمنح العمل روحاً وحياة ناطقة، فالمؤثرات الصوتية تعتبر من أفضل المضامين الإعلامية التي يمكن الاستعانة بها للتأثير على المشاهد وترسخ فيه الإحساس بالواقع.

٧،١١،٢،٢ الإكسسوارات

من جهة أخرى تلعب قطع الإكسسوار نفس الدور الذي تلعبه الصفات في القصص الروائية، فالروائي يسطر قائلاً: "امرأة غنية" وكاتب النص التلفزيوني يظهرها تلبس المجوهرات والحلي، والروائي يقول: "غرفة تنتشر فيها مظاهر الإهمال" وكاتب السيناريو يظهر على أرض الغرفة معلبات فارغة. ويجب أن نوضح أنه إذا كان الديكور يكشف عن المكان، فإن الإكسسوار مع الديكور يكشف عن صفات

أخرى كالفقر والغنى والقيم والجمال والنظام والإهمال وبالرغم من أهمية قطع الإكسسوار في كثير البرامج، إلا أننا نلاحظ أن العاملين في محطات التلفزيون في الدول النامية يعتبرونها عنصراً ثانوياً لا يرقى لأن يكون فناً قائماً بذاته كعنصر هام له دلالته وأهميته. (معوض، ٢٠٠٨)

٨،١١،٢،٢ المكياج

ساعد ابتكار الاقنعة من القماش المصبوغ بالألوان عند تطور التراجيدية اليونانية الممثل في اخفائه لشخصيته الحقيقية أثناء تأديته للشخصية الدرامية، وكانوا يغيرون الملابس والأقنعة أثناء الفترات التي تتخلل أناشيد الكورس واصطلحوا على الاكتفاء بتغيير لون الشعر وتعديل الملامح المرسومة على القناع عند تمييز النماذج المختلفة الشخصية، حيث أن حرفة الممثل كانت مقتصرة على الأداء في الصوت والحركة ولكن الملابس التي يرتديها والماكياج لا بد وأن يؤثر عليه في الأداء، يبدأ الماكير بقراءة النص وتحديد اشكال الشخصيات ورسمها كل شخصية على حدة والتغييرات التي تطرأ عليها أثناء الأحداث وتحديد مواقع التغييرات من خلال تحضيرات يقوم بهذا الماكير اعتماداً على أبعاد الشخصيات ومن هذا يحدد المواد التي سيستعملها والكميات التي يحتاج إليها وحسب جداول التصوير من ألوان وشعر مستعار أو مواد تشوهات وغيرها بعد الاتفاق مع المخرج على كل التفاصيل. (رحيمة، ٢٠١٧)

يستخدم المكياج في التلفزيون لتحقيق أغراض منها:

١. تجميل الوجوه والملامح وجعلها جذابة ومريحة، إلا إذا كان العكس هو المطلوب.

٢. معالجة الآثار الناجمة عن استخدام الأجهزة الإلكترونية أثناء التصوير، حيث تترك هذه الأجهزة آثارها على لون الجلد وتكوين الملامح وتجسيدها، وشكل الشعر ولونه، فيصبح من الضروري معالجة هذه العيوب.

٣. صياغة الشخصية بحيث تعكس ملامحها صورة مقنعة للدور الذي تؤديه، فتبدو في عمر معين أو في شكل يترجم الحالة صحية أو نفسية خاصة أو يشير إلى طبيعة حرفة أو مهنة.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن هناك أنواع رئيسة للمكياج التلفزيوني هي: المكياج المباشر والمكياج التصحيحي. (شلبي، ٢٠٠٨)

٩،١١،٢،٢ الإضاءة

تعرّف الإضاءة في صناعة الأفلام على أنها استخدام للعديد من أنواع الإضاءة في موقع أو عدة مواقع لإعطاء المشهد منظراً أو صفة معينة عند التقاطه من خلال الفيلم أو الفيديو وبينما تنفذ الإضاءة غالباً من قبل فريق الإضاءة، إلا أن مدير التصوير غالباً ما يتحمل مسؤولية الإشراف على هذا العمل، وحيث أن مدير التصوير مسؤول عن طاقم الكاميرات (فريق التصوير) فإن هذا يسمح له بملاحظة الإضاءة وضمان توافقها مع كيفية تصوير الفيلم، وبناء عليه، فإن الإضاءة عنصر هام في الشعور بالمشهد وكيفية ظهوره على الشاشة، ومن إحدى الطرق الرئيسة لتوظيف الإضاءة في التصوير السينمائي تعزيز أو توضيح الحدث في المشهد، وهنا يمكن استخدام الإضاءة لتوضيح أفعال أو أشياء معينة في المشهد، علاوة على إظهار عناصر أخرى من الحدث. ومثال ذلك، إذا أراد شخص الوصول إلى بندقية موضوعة على طاولة في نهاية المشهد، يمكن استخدام الإضاءة لتسليط الضوء على البندقية طوال المشهد، وهذا يسمح للمشاهدين بمشاهدة البندقية قبل إظهار أهميتها، مع ضمان أن يدرك المشاهدون مكانها في نهاية المشهد وبما يسمح لهم بالتنبؤ بأهميتها في ذلك المشهد، ومن ناحية أخرى، فإن الإضاءة في صناعة الأفلام السينمائية تستخدم للمساعدة في تعزيز المحتوى العاطفي للمشهد. وهنا، يجدر القول بأن الإضاءة الصعبة/ القاسية (مثلا) غالباً ما تظهر المشهد بشكل مباشر أو على شكل حدث، بينما أن الإضاءة السلسلة غالباً ما تستخدم لإظهار مزيد من المشاهد الرومانسية أو العاطفية، وإذا استخدمت الإضاءة

بشكل غير ملائم، فإن المشهد يكون غامضاً أو لا يمكن المشاهد من إدراك الحدث، كما أن المشهد العاطفي أو مشهد الحب الذي يكون باستخدام إضافة قوية أو صعبة يخلق شعوراً غريباً، بينما أن المشهد الدرامي القوي الذي تكون إضاءته سلسلة قد يخون الأحداث في المشهد ومن ثم يكون ضعيفاً أو غير مؤثر.(ويلسن، ٢٠١٦)

إن الإضاءة السينمائية ليست ساكنة، لأنها يجب أن تنسجم مع حركة الأشياء في داخل إطار الصورة، وحركة الكاميرا في جميع الأحوال، وتستطيع الإضاءة أن تؤمن وصول التكوين إلى بنية موحدة، وإظهار معناه، وتركز الانتباه على التفاصيل غير الهامة في الظل، وهي تعمل على تحريض الطابع الانفعالي للمشهد، وتساعد على الاستفادة من الممثلين والديكور والإكسسوارات والأزياء بشكل مناسب ومن أهم فوائد الإضاءة (عطية، ٢٠١٠):

١. أنها تعمل على إنارة الموضوع، فهي تلازم عملية التصوير؛ لتوضيح المرئيات على الشاشة، وإنارة الموضوع وتأكيد وجوده بين المرئيات، ولفت إنتباه المشاهد.

٢. إعطاء القوة التعبيرية والجو العام، والإيحاء بالشعور المطلوب لدى المشاهد.

٣. تحقيق جمال الصورة، والإيهام بالبعد الثالث والعمق للصورة.

٤. التعبير عن لون القصة في موضوع الفيلم، فإذا كانت تراجيديا مثلاً فإنها تحتاج إلى أنوار وظلال متناقضة تماماً، وإذا كانت فكاهية؛ فإنها تحتاج إلى أنوار ناعمة بهيجة.

وهناك عدة أنواع في الإضاءة في الدراما منها:

أ. الإضاءة الرئيسية التي تكتشف لنا المكان ومحتوياته بأبعاده الثلاثة وكذلك فإن هنالك إضاءة خلفية تضيء خلفية المكان (bake light) تضيف أحياناً جمالية خاصة أو عزلة للجسم الموجود وتبرزه بشكل أكبر لأنها تحدث التباين بين المنظر وخلفيته وهذا يتطلب ايضاً وضع هذه الأجهزة

على ارتفاع معين وزاوية معينة لتلافي حدوث الظلال لا سيما وإذا كان جدار قريب على الجسم المضاء.

ب. الإضاءة التكميلية التي تقلل من الظلال عند استخدامها الاستخدام الامثل وأن تعدد أماكنها وزارية وضعها.

ج. والإضاءة التأسيسية (base light) التي تغمر المنظر بكامله والتي تساعد على محو التباين في شدة الضوء بالنسبة للموجودات داخل المنظر.

د. الإضاءة المتوازنة أو المتقاطعة (cross light) وهي إضاءة اضافية امامية ثانوية. الإضاءة التأكيدية (mode lighe) وهي إضاءة قوية تستخدم لمحو التفاصيل الدقيقة. الاضاءة المرتدة وهي إضاءة خاصة بالمؤثرات الضوئية.

هـ. الإضاءة المنعكسة (bounce light) وهي الإضاءة الناتجة عن سطح صقيل عاكس للضوء.

و. إضاءة العين وهي عبارة عن استخدام مصدر ضوئي ينعكس على العين خاصة في اللقطات القريبة ومن زاوية منخفضة

ز. ضوء الكاميرا (camera light) مصباح الرأس (head lamp) يوضع فوق الكاميرا لكي يخفف من حدة التباين بين الجسم وخلفيته في اللقطات القريبة.

ح. ضوء الشعر لإزالة التشوهات التي تحدث للشعر خصوصا عند استخدام الكرومكي.

ط. ضوء الملابس لمحو التفاصيل التشكيلية من الملابس وإبراز الألوان الداكنة.

ي. ضوء القمة يسلط من الأعلى على رأس الشخص أو الشيء.

ك. الضوء السفلي لإضاءة الارضيات.

ل. الضوء الجانبي (side light) يستخدم لإضاءة أحد جوانب الجسم من اليمين أو اليسار. ضوء الحافة (edge light) فوق مسطح ليزيل الابعاد والمحيط والتفاصيل الدقيقة.

م. وتتأثر أنواع وأعداد مصادر الإضاءة بطبيعة المنظر المراد تصويره من حيث الشكل والمساحة والتفاصيل وتفادي الاجسام التي تسبب الظلال وكيفية معالجتها مثل الأشياء المعلقة في السقف أو ما يقف أمام شخص أو مجموعة أو حركة الكاميرا أو عتلة الميكرفون أوكل ما يسبب حدوث ظلال وذلك باستخدام العاكسات.(رحيمة، ٢٠١٧)

أن الضوء ما هو إلا أداة لخروج الصورة السينمائية، ويتضح ذلك علمياً ؛لأن التصوير الضوئي هو عملية تهدف إلى تسجيل تأثير الضوء على سطح حساس، وذلك بالاعتماد على تغيرات طبيعية كيميائية ضوئية بما يؤدي إلى تكوين ما يعرف بالصورة الكامنة القابلة للإظهار لتكون مرئية بالعين المجردة بعد معالجتها كيميائياً بمواد مطهرة، أما على المستوى الفني فالإضاءة لا يقتصر دورها على مسألة النقل من خلال التسجيل، وإنما تتجاوز ذلك إلى مرحلة التعبير، فهي وسيلة للتعبير الفني، ولذلك فنظرية الرسم بالصورة الضوئية هي المسألة التي ترفع مستوى التصوير الضوئي كعمل فني لتجعله من فنون الدرجة الأولى. (راضي، ٢٠١٠)

١٠،١١،٢،٢ الديكور

يقوم مهندس الديكور بعمل نماذج مصغرة، ويعرضها على المخرج وإدارة الإنتاج، وتشيد هذه الديكورات في الاستديو أثناء التصوير وتهدم على التوالي، ويمكن بناء شقة من عدة حجرات وفي نفس الوقت، وفي ديكورات الأفلام الاستعراضية والتي تحدث في مسرح كبير مثلاً تصمم الأسقف في نماذج

مصغرة جداً ومنفصلة عن الديكور وتوضع أمام الكاميرا أثناء التصوير على مسافة معينة، بحيث نحصل على الوهم الحقيقي كأن المبنى متكامل من قطعة واحدة مع ضبط الإضاءة على الديكور والنموذج المصغر للسقف؛ لتبدو متجانسة، ويقوم مهندسو الديكور ببناء ديكورات خارجية ضحمة، في حال عدم وجود ما يشبهها في الطبيعة أو كانت تكلفتها أو تكلفة نقل الممثلين والمعدات إلى هذه المواقع الطبيعية ستكون أكبر من بناء ديكور الموقع، ومن المتعارف عليه أن الديكورات المصنوعة في الاستوديو تعطي المخرج وطاقم العمل مميزات أكثر من المواقع الطبيعية كالإضاءة والصوت ومشاكل الجمهور والانتقال اليومي للطواقم والمعدات وسهولة حركة الكاميرا. واليوم مع التقدم والتطور الحاصل في صناعة السينما صارت الدول والحكومات تقوم بتأسيس مدن كاملة وبأشكال مختلفة وعصور متنوعة ويتم تأجيرها لشركات الإنتاج لتنفيذ أعمالهم. (عطية، ٢٠١٠)

١١،١١،٢،٢ الأزياء والملابس

يوجز بدير محمد (٢٠١٨) أهمية الأزياء في الفيلم السينمائي بما يلي:

١. تعبر الأزياء دلالياً على الشكل الجمالي للصورة البصرية النهائية للعرض المسرحي والفيلم السينمائي، كما تساعد على الاستدلال الدرامي لظروف الأحداث المسرحية والسينمائية فتكسب أهمية بالغة في التعبير الجمالي والدرامي عن الشخصية وعن مكان الحدث وزمن وقوعه.

٢. تسهم الأزياء بسمة التخصيص في العرض المسرحي، والسينمائي؛ لإظهار الطراز، والعصر والوسط الاجتماعي والذوق الشخصي للشخصية.

٣. تميز الأزياء علاقة العرض المسرحي والفيلم السينمائي بالواقع الاجتماعي، نظراً لمحاولات المنظر الفرنسي رولان بارث في إبراز مكانة الزي في كلتا المنظومتين، وسعيه إلى المحافظة عليه من خلال حدوده الوظيفية المقدرة له.

٤. الاهتمام بنظام الموضة التي امتازت بالدقة والتفاصيل التشخيصية لأحد الحقب المعينة، فهي تلعب دوراً كبيراً في طرح الكثير من الدلالات والرموز، للكشف عن الحالة النفسية للممثل.

٥. تعتبر الأزياء إلى جانب الماكياج من الأجزاء المكملة لعنصري الديكور والإضاءة، نظراً لامتدادهما التشكيلي المتحرك في الديكور المسرحي والسينمائي.

وتأتي أهمية الزي المسرحي من كونه يوحي /يرسل أفكار للمتلقي ويقدم له بيانات عن الشخصية المسرحية دون الاستعانة بالكلمات أي قبل بدء الحوار (الصوت والإلقاء)، هذاً فضلاً عن إن للأزياء وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، هذا بالإضافة إلى طاقتها الاشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات. وعملية الترميز من خلال الأزياء يتم عبر تحديد تصميم خاص لشخصية دون غيرها ويتبع ذلك اللون / الألوان المخصص للشخصية. فالزي يرمز إلى الشخصية من خلال اقترانه العرفي بها، أو من خلال سياق العرض، وتسهم البيئة الثقافية والجغرافية في التأثير على تصميم الأزياء ونوع النسيج المستخدم في تكوينه، كما يلعب الطراز والعصر وطبيعة المناخ والزخارف واللون والسعة والضيق دورا فيه تأسيسا لقيمته الجمالية والفكرية، فالوظيفة التي تقوم بها الأزياء تتضمن بعدا رمزيا فضلا عن البعد الجمالي، ذلك لأن الأزياء المسرحية تقوم بإخفاء معالم جسد الممثل ومنحه معالم الشخصية المسرحية وإعطاءه هوية جديدة تدل على انتماء الشخصية إلى حضارة معينة، ومستوى ثقافي، واجتماعي، واضح. وبذلك تظهر الصورة على درجة من التناغم بين الخطوط والألوان والملامس، وعليه تكون وظيفة الأزياء الأولى هي تقديم فكرة أولية عن طبيعة الشخصية، فالأزياء واحدة من العلامات التي تربط بين شكل العرض المسرحي وبين مضمونه لذا يجب أن تتسم هذه العلامة بوضوح الدلالة وانفتاحها على التفاعل مع العلامات الأخرى لتعزيز البعد الرمزي للعرض المسرحي. (هلتون، ٢٠٠٠)

١٢،١١،٢،٢ المونتاج (Montage– Editing)

يرتكز الفيلم السينمائي على ثلاث دعائم أساسية إذا توافرت بقوة ومتانة أسهمت باكتمال الفيلم فنياً وتعبيرياً، وهذه الدعامات الثلاث هي: السيناريو الجيد المحكم البناء، والإخراج القوي، والمونتاج. ويعرف محمود عطا الله (٢٠٠٥) المونتاج بأنه :عملية فنية خلاقة تهدف إلى الجمع بين الصوت والصورة، ويعتبر المونتاج أحياناً تعديلاً للواقع، كما تطلق الكلمة أيضاً على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة، لتكوين شكل خيالي، ليس له مقابل في الطبيعة ذاتها، أما النادي (١٩٩٣) فيرى بأنه وسيلة التحكم في الإيقاع الخارجي للفيلم عن طريق تجميع اللقطات التي تم تصويرها، بالترتيب الذي ذكره السيناريست في سيناريو الفيلم، بل ويمكن استبدال لقطة محل لقطة أخرى، وذلك من أجل المحافظة على إيقاع الفيلم من ناحية، ومن أجل إحداث الأثر الدرامي المطلوب من ناحية أخرى.

ويرى عز الدين عطية (٢٠١٠) أن المتفرج على الفيلم يرى سياقاً متتابعاً من الصور، واللقطات دون أن ينتبه إلى أي قطع، أو توقف في تتابع الصور واللقطات المعروضة، مع أن هذا القطع موجود بالفعل، ولكن طريقة وصل وتوليف اللقطات، وتركيبها السلس هو الذي يشعره بهذا التتابع، وبطريقة تجعل لها معنى ومفهوماً، ويستطيع أي شخص لديه الموهبة والفن أن يتعلمها بالتدريب والمران.

ويذكر عطية أن للمونتاج وظائف أساسية يقوم المونتير بتنفيذها وهي كالتالي:

الوظيفة الأولى: تغيير المنظر، حيث يقوم المونتير بتغيير المنظر وفقاً للسيناريو، سواء بإنهاء الحدث وإظهار حدث جديد، أو الانتقال من مكان لآخر، ومن زمن لآخر لضرورة درامية أو لتطبيق الحدث المتغير.

الوظيفة الثانية: هي الحذف والاختصار، وتعنى في جوهرها حذف كل ما لا يضيف جديداً إلى تطور الحدث، أو بمعنى آخر حسن اختيار الجزء الذي يضيف شيئاً للبناء الدرامي، فعلى سبيل المثال لو

أردنا عرض حياة شخصية عاشت سبعين عاماً، هذا يعني أننا يجب أن نجلس أمام الشاشة بطول عمر هذه الشخصية، لكن بالمونتاج نحذف ونختصر كل ما هو زائد، أو غير ضروري مهما كان طول المادة المصورة، وهذه مسألة ليست سهلة، لأن عواقبها تكون وخيمة ما لم يحسن استخدامها، لأن بعض الحذف قد يحدث خللاً في الدراما، أو نقصاً في المعلومة أو إحداث ربكة في الإيقاع.

الوظيفة الثالثة: وهي من أهم وظائف المونتاج، قدرته على خلق صورة ذهنية ناتجة عن طريق وصل وتركيب اللقطات والمشاهد، وتتابعها بحيث يقوم المشاهد بتخليق هذه الصور لأشياء لا يراها على الشاشة في صورتها الكاملة، وربما كانت هذه الأشياء أماكن أو أحداث.

٢،٢،١٢،١٣ الإنتاج الدرامي

عملية الإنتاج في المجال السمعي البصري هي عملية تحويل الأفكار إلى مجموعة من الأصوات أو الصور والأصوات معا في حال التلفزيون ليتم وضعها في قالب فني شيق بهدف توصيلها إلى جمهور معين من المستمعين أو المشاهدين والتأثير عليهم، هذه العملية الإبداعية قد تتطلب الكثير من الخبرات في مجالات متعددة: الإدارة والتخطيط والمحاسبة، هذا فيما يخص الجانب الإداري، أما في المجال الفني فالإنتاج الاذاعي قد يتطلب مهارة في الهندسة الإذاعية وفي الإنتاج التلفزيوني يتطلب الأمر فريق للتصوير والاضاءة، والديكور والأزياء والماكياج والمؤثرات الصوتية، والبصرية بالإضافة إلى عملية التسويق والتوزيع، وغيرها.

عناصر الإنتاج التلفزيوني:

الاعتبار الرقابي: ونعني به التأكد من أن المادة التي سيتم إنتاجها لا تتضمن أي محظورات أو شيء قد يمنع تجسيد المنتوج على أرض الواقع.

الاعتبار التسويقي: التسويق هو الترويج لبيع عمل أو أي إنتاج كان سواء في مراحله الأولى من الإنتاج أو بعد الإنتاج من أجل تحقيق هامش ربحي معين، بمعنى هل سيحقق إنتاج هذه المادة المنتجة إقبالا أم لا؟ وهذا قد يتطلب من الجهة التي تسهر على الإنتاج أن تقوم بدراسة ميدانية لمعرفة آراء الناس لتجنب فشل التسويق.

الاعتبار التمويلي: وهذا بدراسة إمكانية تدبير السيولة المالية الكاملة لتجسيد المشروع الاعلامي وهذا في حال التمويل الشخصي أو عن طريق جهة معينة، إذ تلخص مصادر التمويل لوسائل الاعلام في: الإعلانات، تسويق البرامج، تأجير الاستوديوهات، الحقوق الحصرية، الرسوم والخدمات الإعلامية والتعليمية، رسوم التشفير، ما تدفع الدولة من مساعدات وغيره. (عبد الرحمن، ٢٠٠٨)

عناصر تكاليف الإنتاج:

تنحصر تكلفة الإنتاج في العديد من العناصر منها أجور الفنانين والقائمين على العمل الفني من كومبارس ومخرجين ومصورين وعمال بالإضافة إلى مصروفات صناعة الديكور وتكلفة التصوير الخارجي ومعدات التصوير والتسجيل ومنسقين الملابس وشراء الطعام وبعد ذلك تكلفة تسويق وعلاقات عامة ومسوقين القائمين على الإنتاج، وصناعة الدراما مثلها كأي صناعة تحتاج إلى أموال لكي تستمر وهنا رأس المال في أي صناعة هدفه الربح لكي يخدم من يمولون عملية الإنتاج وحتى تستمر عملية الإنتاج، والممولون منهم من يسعي إلى أقصى حد من الربح ولو على حساب القيمة الفكرية والفنية وهناك من يراعي هذه القيم مع التطلع إلى قدر معقول من الأرباح وهم قلة جدا، وفي بعض الأحيان تلجأ الحكومات و المؤسسات لإنتاج أعمال تسجيلية أو روائية دون التطلع للربح وذلك لخدمة أهداف معنوية وقيم فكرية أو مكسب أدبي، ولإنتاج أي عمل فني درامي مرئي لابد من أن تتوفر فيه مجموعة من العناصر:

المنتج الممول: وهو الشـــخص الذي يوفر الغطاء المالي ســـواء أموال عينية لتوفير المصـــروفات والمشـــتريات أو لتوفير الخدمات التي تدفع بعد الإنتاج وعادة ما يلجأ المنتجون لتوفير الأموال من إحدى شركات توزيع الأفلام أو المحطات الفضائية التي ينتج العمل لحسابها الخاص كما يحدث في المسلسلات التلفزيونية.

المنتج المنفذ: وهو الشخص المسؤول عن إدارة رأس المال وكيفية توزيعه إنتاجياً.

مدير الإنتاج: وهو الذي يباشـر الأعمال التحضـيرية والإنتاجية والتنفيذية اللازمة لإنتاج العمل الدرامي على حسب الخطة التي يضعها المنتج المنفذ. (عطية، ٢٠١٠)

من واجبات مدير الإنتاج (رحيمة، ٢٠١٧) :

١. قراءة النص: عليه قراءة النص القراءة الأولى ليتعرف على الموضوع في قصته وأحداثه كأي قارئ عادي. وقراءة للمرة الثانية يثبت ملاحظاته على جوانب القوة والضعف في بناء العمل والمقترحات التي يمكن أن تقوي بعض مفاصل العمل، والقراءة الثالثة يثبت فيها متطلبات العمل التي يراها في النص من خلال القراءات الثلاثة على ورق جانباً ثم يناقش بها المخرج فيما بعد للإضافة أو الحذف.

٢. الاجتماع بالمخرج: يناقش في اجتماعه المنفرد هذا وجهة نظر المخرج في كيفية التعامل مع النص وما هي الأمور التي يمكن تثبيتها والتي لا توجد في النص وكذلك مناقشة الملاحظات التي ثبتها من خلال القراءات والاتفاق على الصيغة النهائية للنص.

٣. القيام بوضع الميزانية اللازمة للإنتاج وتقديمها إلى الجهة المنتجة للمصادقة عليها بعد المناقشة.

١٣،٢،٢ آليات البناء السردي في الدراما التلفزيونية

وظفت السينما والتلفزيون جزءاً مهماً من أشكالها السردية من الأدب الروائي، إذ تشمل العديد من الأنماط السردية، والرؤية السردية، وموقع السارد، وتقنيات السرد، وسيتم شرحها بكل تفصيل على النحو التالي:

أولاً: السرد الموضوعي والسرد الذاتي:

١. السرد الموضوعي: عرفه بوريس أوزبنسكي (٢٠٠١) بقوله:" هو أن يكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، إنما يصفها وصفاً محايداً كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، لذلك يسمى هذا السرد موضوعياً؛ لأنه يترك الحرية للمتلقي ليفسر ما يحكى له ويؤوله".

٢. السرد الذاتي: هنا يكون الراوي مشاركاً في الأحداث، فنتابع الأحداث عبر ما يشاهده، وما يسمعه، فيقدم الأحداث وفق ما يراها هو. ويصفه تيموثي كوريغان (٢٠١٣) بأنه تتبع الحكي من خلال عيني، الراوي أو طرف مستمع.

١٤،٢،٢ وحدة الزمان والمكان في العمل الدرامي

إن كلاً من المكان والزمان يلعبان دوراً مهماً في الأعمال الدرامية، وذلك لأنّ وظيفتهما هي التعبير عن الفترة الزمنية التي حدثت فيها قصة المسلسل أو الفيلم، كذلك أين حدثت هذه القصة.

ويعرف مارسيل مارتن (٢٠٠٩) المكان بقوله " هو الشكل العام الجوهري للحساسية في السينما، باعتبارها فناً بصرياً، ويرى ياسر الياسري (٢٠١٣) أن المكان الدرامي مهما بالغ الكاتب في وصفه إلى الحد الذي يستطيع قارئ النص الدرامي الذي لا يشاهده أن يتخيل ذلك المكان إلا أن الإمكانيات التجسيدية لهذا المكان تبقى محدودة عندما تدخل حيز التنفيذ ولا سيما إذا كان مكاناً ذا خصوصية لا يمت للأمكنة الواقعية بصلة، إذ يبقى العقل البشري مولداً للأمكنة مهما حققت الدراما

على اختلاف وسائل تقديمها من سينما وتلفزيون ومسرح من تطور تبقى عاجزة عن الإحاطة بالحقيقة الحسية لهذا المكان المتخيل.

ويشكل المكان في الدراما التلفزيونية بنية أساسية في تكوينات العمل الدرامي حيث لا تستطيع المسلسلات أن توجد لها موطئ قدم من غير اللجوء إلى تكوينات المكان وجغرافيته بل لنقل إن المكان أصبح هوية بصرية للعمل الفني، والمكان هو الوسط الذي تتنامى عليه الاحداث وتتصارع عليه الإرادات والمعبر عن الفكرة الرئيسية التي يسعى من اجلها صانع العمل الفني لإيصالها الى المتلقي عبر بناء أماكن افتراضية مدركة حسياً، ويكتسب المكان في العمل الفني ولا سيما في المنجز المرئي (السينما والتلفزيون) أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجرى فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الفنية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تتحرك فيه وتتفاعل معه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الاحداث في الدراما أنه الجغرافية الخلاقة في العمل الفني في هذه الحالة لا يكون المكان مجرد وسط مادي أو ديكور او اكسسوار بل أنه يرتبط بذات الإنسان ارتباطاً وثيقاً، فالمكان بالنسبة للإنسان يعتبر الوطن والكرامة والاستقرار.(كاظم، ٢٠١٩)

١٥،٢،٢ الاتجاهات النظرية في دراسة الدراما التلفزيونية

تعدّ الدراما التلفزيونية من أكثر الأشكال الفنية قبولاً لدى المشاهدين؛ إذ تحظى بنسب مشاهدات عالية لما لها من خصائص فريدة تجذب المتابعين إليها، كما أن لها تأثيرات عليهم على المدى البعيد كما أشارت العديد من الدراسات في هذا المجال.

هنا نركز على أهم النماذج التي تناولت الدراما التلفزيونية بالدراسة والتحليل.

وترى سماح عبدالحميد (٢٠١٧) أنه من الممكن استخدام ما تبثه الدراما من قيم –مثلاً –كأحد الأسلحة للحفاظ على مكاسب طبقة معينة، وقد تبرز قيماً معينة وأفكاراً، وتقدمها على أنها قيم وأفكار وأسلوب حياة المجتمع ككل، وعليه قد تخلق الدراما التلفزيونية واقعاً وهمياً يلهي الأفراد عن مشكلاتهم الاجتماعية الحقيقية، وقد تخلق لهم حلولاً وهمية لمشكلات حقيقية، أو مشكلات وحلولاً وهمية– لنفس الغرض.

ولقد أفرد مركز الدراسات الثقافية المعاصرة (CCCS) بجامعة برمنجهام جزءاً كبيراً من جهده البحثي لتحليل النصوص الإعلامية، و كان ذلك على يد رواد مدرسة علم العلامات بجناحها النقدي، والتي تأثرت في تحليلاتها بآراء مدرسة فرانكفورت في التحليل الاجتماعي، وتبنى هذا المركز – تحت إدارة ستيوارت هال –رؤية نظرية، تنص على أن النص الإعلامي بصفة عامة داخله معنى مفضل (Preferred Meaning) يضعه المنتج للرسالة الإعلامية، وقد قدم هال وزملاؤه نموذجاً يسمى التشفير/ اللاتشفير (Encoding/Decoding)، ويقوم هذا النموذج على فكرة مؤداها: أن المعنى الذي يتوصل إليه الجمهور من خلال الرسالة الإعلامية يعتمد على عوامل عديدة، منها: ما هو خارج الرسالة ذاتها وخاص بالمجتمع هو ما أسموه :الأطر الاقتصادية الاجتماعية (الطبقة– التعليم– النوع وغيرهم...) ومنها :الخبرة السابقة للشخص، وأخيراً السياق الذي تصاغ فيه الرسالة الإعلامية ذاتها (مثل :شروط الإدارة والإنتاج). (هانس، ٢٠٠٧)

أما الاتجاه المثالي: فقد ركز على وظائف الدراما الاجتماعية التي تساعد لدى هذا الاتجاه في خلق مجتمع متوازن خال من الكثير من المشكلات الاجتماعية، والصراعات القيمية التي طالما كانت؛ سبباً في التوتر الاجتماعي، وينطلق هذا الاتجاه المثالي من فكرة غاية في البساطة في دراسة الدراما، مؤداها أن الدراما تعكس الواقع، وتنقله بكل أمانة، فهي تتأثر به، وتؤثر فيه، وهذا هو أول وأهم وظيفة من

وظائف الدراما، إذاً فالدراما –وإن جاز التعبير– فن موضوعي. ولدى الاتجاه المثالي تساعد خصائص الدراما على اضطلاعها بوظائفها، ومن هذه الخصائص: اعتماد الدراما على الصورة، وأسلوب الحكي بسلامة وبساطة، وكذلك ارتباطها بالحبكة الدرامية، وعناصر التشويق التي تجذب انتباه المشاهد، لذلك تستطيع الدراما بما لها من خصائص أن تقدم سلوكيات مرغوبة، أو تغير أنماطاً أخرى من سلوكيات غير مرغوبة، فتربط الفرد بالكل الاجتماعي، وتعطيه تصوراً للعالم الذي يعيش فيه بكل جوانبه وتوطد أواصر العقل الجمعي. (عبد الحميد، ٢٠١٧)

إن الدراما التلفزيونية في الاتجاه المثالي تسهم في نقل الثقافة إلى مختلف قطاعات المجتمع بطريقة لا تحتاج إلى مهارة أو إعداد، تنقلها إلى كافة الفئات الاجتماعية، والمراحل العمرية، والتعليمية بلا جهد، بل تعتبر الدراما المصدر الشبه يومي للشفاهية (Narrative)، في الثقافة المعاصرة، هذه الشفاهية تشكل وسيطاً، وإطاراً في ذات الوقت يشكل هوية الأشخاص الفردية والاجتماعية، ويقول بوجارت: أن للتلفزيون سجلاً حافلاً في معالجة المشكلات الاجتماعية ؛وذلك في دراسة له، لأنه كان وسيلة فعالة في تغيير ردة فعل المشاهدين إزاء كثير من المشكلات المجتمعية، بل إنه غير في مواقفهم ذاتها من اللامبالاة إلى الاهتمام بالمشكلات الخاصة بالمجتمع،باعتبارها جزءاً من مرضه واعتلاله، والعمل على حلّ المشكلات لدى بوجارت يخلق نوعاً من الوعي، ويقدّم صورة واقعية لمشكلات الأشخاص (سامية وشرف، ٢٠٠٠)

مما سبق يظهر لنا اختلاف الوعي الاجتماعي بين كل من الاتجاهين المثالي والمالي، فمن ينظر إلى التلفزيون بصفته وسيطاً ينقل القيم والإيديولوجيات، أو يساعد على نشرها ويشكلها، واختلاف النظر للدراما بوصفها أداة.

١٦،٢،٢ الترميز وبناء المعاني والدلالات في الدراما التلفزيونية والسينمائية

إن اللفظ والمعاني والدلالات والرموز في اللغة ما هي إلا نافذتنا للتواصـــل مع الآخرين، وترجمة أحاسيسنا ومشاعرنا العميقة بطريقة غير مباشرة، فدراسة الصورة الفيلمية هنا كلغة غير منطوقة تكاملت مع اللغة المنطوقة، أو حلت محلها امتلكت القدرات السمعية والبصرية والإيحائية لتوصيل المعاني والمعارف الإنســـانية، يعرف جيراردو لودال (٢٠١١) الرمز بقوله:" الرمز علامة، من طبيعتها أن تقرر أن مجموعة من الموضوعات التي تشير إليها مجموعة محددة من القرائن ترتبط بها بشكل من الأشكال، وتقوم بتمثيله الأيقونة، وتتجه دراســات اللغة والدراســات الألسـنية الحديثة إلى التأكيد على أهمية المعرفة والعلم لدى الإنسان، ولعل ما يفسر طموح الإنسان وعمله الدائب على مر القرون استحداثه رموزاً، وعلامات يصب فيها معرفته، ودلالاته، ويجعلها سبيلاً، ووسيلة للحصول على المعرفة من الغير، ولقد وضع أفلاطون في عام ٤٠٠ قبل الميلاد الأسس العامة لنظرية المعرفة الإنسانية، وبناها على فكرة أن المفاهيم هي: مجموعة من الصـــفات ذات المعنى، لبعض نواحي الواقع التي يمكن التعرف عليها عن طريق اســـم، أو رمز، يعتبر جزءاً من اللغة .ومن هنا يمكن القول: إنّ المفاهيم إذاً أســـاس المعرفة، ونقطة البداية لنظرية الاتصـــال الإنساني، فالمعنى والدلالة يزرعان في العلامات عن طريق الاستعمال اليومي في عالم الأشياء، وهناك أمثلة كثيرة تشير إلى أن معاني الكلمات يمكن أن تتغير بين عشية وضحاها، أذا ارتبطت بأحداث غير عادية. (إدريس، ٢٠٠٧)

إن نظريات الاتصال الغربية التي استندت على السمع والبصر في وصف العملية الاتصالية بين المرسـل والمسـتقبل، لم تقف طويلاً عند مصـطلح الوحي أو الإيحاء كوسـيلة، أو طريق آخر لتلقي المعرفة والعلم.

فقوله تعالى: ﴿وَٱللَّهُ أَخۡرَجَكُم مِّنۢ بُطُونِ أُمَّهَٰتِكُمۡ لَا تَعۡلَمُونَ شَيۡـٔٗا وَجَعَلَ لَكُمُ ٱلسَّمۡعَ وَٱلۡأَبۡصَٰرَ وَٱلۡأَفۡـِٔدَةَ لَعَلَّكُمۡ تَشۡكُرُونَ﴾ (القرآن. النحل ١٦:٧٨) أشارت الآية هنا إلى تلقي العلم بالفؤاد كطريق ثالث، ويكون التلقي بالفؤاد بالإيحاء من الله إلى خلقه، وأظهر ما يكون لأنبيائه ورسله، ثم لأوليائه ومن يرتضي من خلقه ومخلوقاته غير البشر، فقد قال تعالى: ﴿وَأَوۡحَىٰ رَبُّكَ إِلَى ٱلنَّحۡلِ أَنِ ٱتَّخِذِي مِنَ ٱلۡجِبَالِ بُيُوتٗا وَمِنَ ٱلشَّجَرِ وَمِمَّا يَعۡرِشُونَ﴾ (القرآن. النحل ١٦:٦٨) وقال سبحانه في موضع آخر ﴿وَأَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰٓ أُمِّ مُوسَىٰٓ أَنۡ أَرۡضِعِيهِۖ فَإِذَا خِفۡتِ عَلَيۡهِ فَأَلۡقِيهِ فِي ٱلۡيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحۡزَنِيٓۖ إِنَّا رَآدُّوهُ إِلَيۡكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ ٱلۡمُرۡسَلِينَ﴾ (القرآن.القصص ٢٨:٧)، وهناك نوع آخر من الإيحاء يكون ما بين شياطين الإنس والجن، قال تعالى: و﴿كَذَٰلِكَ جَعَلۡنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوّٗا شَيَٰطِينَ ٱلۡإِنسِ وَٱلۡجِنِّ يُوحِي بَعۡضُهُمۡ إِلَىٰ بَعۡضٖ زُخۡرُفَ ٱلۡقَوۡلِ غُرُورٗا﴾ (القرآن. الأنعام ٦:١١٢) وللوحي معان، ومراتب، وأساليب، ودلالات ورموز، وما يهمنا هنا الإيحاء (Suggestibility) في عموميته الذي يستخدم كلغة اتصال غير لفظية (Non- Verbal Communication) بين البشر، سواء أكان ذلك عبر استخدام الإيماءات (Gesture)، أو التعبير الجسمي (Bodily expression)، أو حتى لغة الصمت (Silent Language)، وفي هذا الإطار تبرز قضية بناء المعاني والدلالات. (إدريس، ٢٠٠٧)

١،١٦،٢،٢ الترميز في الدراما السينمائية

تقسم الرموز والعلامات إلى مجموعتين:

العلامات الاصطلاحية أو الاتفاقية والعلامات الصورية (Conventional Figurative) وتعتبر (الكلمة) المثال الأكثر نموذجية، والأكثر دلالة على الصعيد الثقافي للعلامة الاصطلاحية، أما العلامة الصورية أو الأيقونية فهي تلك التي تفترض تعبيراً وحيداً لكل دلالة، بحث يرتبط هذا التعبير بهذه الدلالة بصورة طبيعية ويعتبر (الرسم) هو المثال المعروف لهذا النوع من العلامات والرموز، ولقد أثبتت التجارب

أن إدراكنا للعلامات الأيونية يتم بأسرع من إدراكنا للعلامات الاصطلاحية، غير أن هناك حقيقة لا يجب إغفالها، وهي أن العلامة الصورية – الأيقونة- تأخذ أحياناً صفة العلامة الاصطلاحية، وأقرب مثال على ذلك الرسوم الكاريكاتورية التي تتم قراءتها استناداً إلى المناخ الثقافي الواحد زماناً ومكاناً، وهناك مثال آخر تمثله اللوحات الأوروبية التي تنتمي إلى المدرسة الانطباعية، والتي تمثل لمشاهد كأنها تجميع عشوائي لبقع لا تمثل شيئاً بينما يستطيع الأوروبي المتخصص قراءتها وتذوقها كقراءته وتذوقه قصيدة. (لوثمان، ٢٠٠١)

ويرى هيرمان (٢٠٠٣) :أن الأمر سواء تعلق بالعلامتين الاصطلاحية أو الصورية، أو بالأدب، أو الصورة الفيلمية في السينما، أو التلفزيون، فإن استخدام الرمز يعبّر عن أخيلة الكاتب، أو المخرج وعرضه الإبداعي لما هو عكس الحقيقة العادية الثابتة، كما أن استخدامه بلا غاية، أو دون ترتيب فكري فني، فإنه يعوق تدفق الحركة إلى الأمام، ولا يستطيع المخرج في حالات كثيرة أن يعتمد على رموز جاهزة الصنع، أو سابقة الشحن، بل يتعين عليه أن يخلق رموزاً يحملها المعاني المشتقة من سياق النص الأدبي، غير أن عامل الزمن والتلقي البصري في الأعمال الدرامية قد لا يتيح فرصة التفكير الواسعة، ففي الفيلم المرئي مثلاً من الضروري أن يكون الرمز على مستوى الشعور بشكل حاد وحاسم، بحيث يمكن التعرف عليه بسهولة، وبشكل يضمن إدراك أبعاده ضمن الزمن المتاح للعرض، إذ إن جمهور الفيلم لا يستطيع النظر مرة أخرى للرمز الذي لم يفهمه على الوجه الأكمل من أجل مزيد من التوضيح.

٢،١٦،٢،٢ أساليب الترميز في الأعمال السينمائية والتلفزيونية

إن استخدام الرموز في الأعمال السينمائية والتلفزيونية يتطلب دقة فنية تستوجب قراءة خاصة لكل فيلم أو مسلسل، إذ إن الرموز يجب أن تكون عرضية الظهور، تتضمنها لحظة، أو يتضمنها موقف، وفقد الرمز أي معنى له خارجهما. (إدريس، ٢٠٠٧) ويرى كل من جوزيف بوجز ودينيس بيتري (٢٠١٧) أن الرموز الجاهزة، وذات الدلالة المستقلة عن السياق البصري إذا وضعت في صور فذلك

مضاد للسنيما ؛لأنه ببساطة ليس تابعاً للغة السينما، ولكن ومع هذا، وذلك فإن المخرجين يستفيدون أحياناً من الرموز جاهزة الشحن؛ لخلق المواقف والمشاعر المترابطة في سياق أفلامهم أو مسلسلاتهم، فاستخدام رموز مثل: الأزياء الشعبية، أو تلك التي ترتبط بالأديان، كالهلال، والصليب تنطوي على سمات طبيعية، أو مكتسبة تجعلها صالحة كرموز، وهناك أربعة وسائل أولية يمكن استخدامها لشحن أو تفعيل الرموز، وجعلها صالحة لتأدية المعنى:

١. من خلال التكرار: وذلك عن طريق جذب الانتباه إلى شيء ما لأكثر من مرة، بغرض تنميته دلالياً ورمزياً في كل مرة يظهر فيها.

٢. من خلال قيمة تضفيها شخصية على شيء: ويتم ذلك عن طريق إبداء الاهتمام بشيء معين، أو الانشغال به، أو تكرار ذكره في الحوار، بحيث يزودنا هذا الشيء باستبصار رمزي للشخصية أو للبناء الدرامي ككل.

٣. من خلال السياق أو المحيط الذي يظهر فيه الشيء أو الصورة: يتعلق الأمر في الحالة بإضفاء قوة رمزية لشيء ما في الفيلم، أو المسلسل من خلال تداعيات، وعلاقات محددة تعمل على شحنة رمزياً مثل:

أ. علاقته بالأشياء البصرية الأخرى في نفس الكادر.

ب. علاقة تكونت بمطابقة لقطة مع أخرى بواسطة المونتاج.

ج. عندما يشغل مكانة مهمة في بنية الفيلم.

٤. من خلال توكيد مرئي، أو سمعي، أو موسيقى خاصة: ويتم ذلك من خلال لقطات مكبرة متريثة، أو زوايا غير عادية، أو تغيرات في البؤرة، أو الكادر، أو مؤثرات الإضاءة.

١٧،٢،٢ الجمهور: The audience

يعرف دينيس ماكويل (٢٠١٨) الجمهور بمفاهيم متعددة منها:

١. ثنائية مفهوم جمهور وسائل الإعلام:

لجمهور وسائل الإعلام مفاهيم عديدة تبنى على أساسها نظريات مختلفة، ويعود هذا الاختلاف في مفهوم الجمهور أساساً إلى طبيعة الثنائية، فالجمهور: هو جماعة تنشأ استجابة لنشاط إعلامي سواء أكان ذلك وسيلة إعلامية: أو مضموناً معيناً، أو جماعة تنشأ نتيجة لقوى اجتماعية قائمة في المجتمع.

٢. مفاهيم متعددة للجمهور:

أ. الجمهور بمفهوم مجموعة من المتفرجين والقراء والمستمعين والمشاهدين:

هذا هو التعريف الشائع والمعروف للجمهور، وهذا هو النوع الذي يُستخدم في معظم أبحاث وسائل الإعلام، ويعتمد مفهوم الجمهور هنا على العدد، فيقصد بالجمهور: العدد الكلي للأفراد الذين تصل إليهم وحدة من وحدات المضمون الإعلامي، كما يضاف على ذلك عدد الأفراد من بين الجمهور الكلي الذين يتمتعون بصفة ديموغرافية معينة كالسن، والدخل، ومستوى التعليم، تهم مرسل الرسالة الإعلامية.

ب. الجمهور بمفهوم العامة:

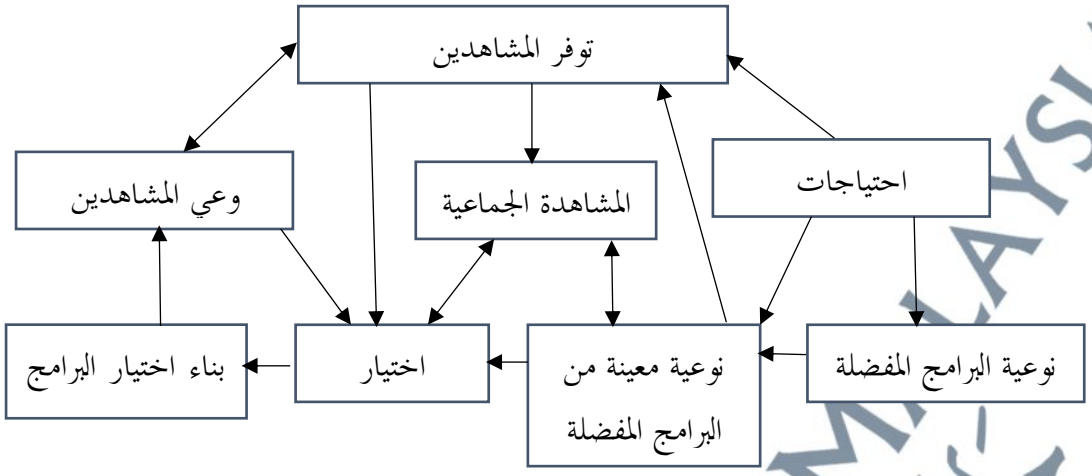
يركز مفهوم الجمهور هنا على معظم حجم أعضائه وتنوعهم وانتشارهم، وجهل بعضهم لبعض، وافتقارهم إلى أي تنظيم اجتماعي، ويتميز تكوينهم بالعفوية، وعدم الانتظام، والتغير السريع. وفي الواقع ليس لمفهوم العامة وجود حقيقي إلا في أذهان أولئك الذين يودون الحصول على انتباه عدد كبير من الناس، والتحكم فيهم وتضليلهم، فلا يوجد هناك عامة بل يوجد فقط عدة تصورات عن اعتبار الناس ومعاملتهم كعامة.

ج. الجمهور بمفهوم الجماعة الاجتماعية:

النقطة الأساسية لهذا المفهوم هي الوجود المسبق لجماعة اجتماعية مستقلة نشطة ومتفاعلة تخدم من قبل وسيلة إعلامية معينة، ولا يعتمد وجود الجماعة الاجتماعية هنا بأي حال من الأحوال على الوسيلة الإعلامية، ولهذا المفهوم تاريخ طويل الاستخدام في علم الاجتماع والسياسة، وهو يعدّ مفهوماً أساسياً للنظرية الديموقراطية الليبرالية، فهو تجمع سياسي من الأفراد ينشأ كوحدة اجتماعية نتيجة تعرفهم المشترك على مشكلة عامة تهمهم، لذا فهم يحاولون إيجاد حلول عامة لها، ويحتاج مثل هذا التجمع إلى وسائل للاتصال؛ ليتمكن من الاستمرار، والتطور، فوسائل الإعلام تطورت بشكل يعوق تكوين جماهير في المجتمع الحديث.

١،١٧،٢،٢ الاختيار والتفضيل

هو نموذج لاختيار البرامج، والذي فيه ترتيب العوامل التفسيرية المتعلقة باختيار البرامج بطريقة منظمة، لكن مع إعطاء وزن أكبر للعوامل التي تتعلق بالمحتوى في موقف المشاهدة. واشتمل النموذج على ثلاث فرضيات أولاً: بناء اختيارات البرامج المتوفرة، ثانياً: التلفاز سلعة مجانية لذلك فالتعرض المستمر للبرنامج نفسه له نفس التكلفة بالنسبة للمشاهد، وثالثاً: يركز النموذج على المشاهد الفرد في لحظة معينة من الوقت بالرغم من أن الاختيارات مفتوحة للجميع.



الشكل ٢، ٦:نموذج ويبستر وواكشلاق لاختيار البرامج التلفزيونية

يوضح الشكل السابق (٦،٢) نموذج اختيار البرامج التلفزيونية لويبستر وواكشلاق ١٩٨٣، وبناءً على هذا النموذج المتغير المعتمد بالأساس على اختيار البرامج، والتوجه العام للنموذج التوضيحي، يمكن وصفه على النحو التالي مع ملاحظة أن حركة الأسهم توضح العلاقة بينها، وهو برنامج معيّن مطروح للمشاهد في لحظة معينة محكوم من قبل أي شيء لكون المشاهد لديه استعداد للمشاهدة.

وفيما يلي شرح مختصر لبعض عناصر النموذج وهي النحو التالي:

أ. بناء اختيارات البرنامج: في نقطه معينة من الزمن عدد الاختيارات لن تكون أكثر من عدد القنوات في النظام، في تلك اللحظة من الزمن (يشار إليها أحياناً بالبعد الأفقي للاختيار). الاختيار الحقيقي مقيد بالتنافس على جدولة تقديم نفس النوع من البرامج في نفس الوقت، ويتقيد الاختيار أكثر عندما يكون للمشاهد تبعية مستقرة لقناة معينة، بصرف النظر عن الاختيار الفعلي المحدد، فإن جدولة البرامج لها تأثير على الاختيار عبر التأثير الموروث، وهو ميل المشاهد في البقاء لمشاهدة نفس القناة المفتوح عليها.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ب. تفضيل نوع البرامج: بينما يفرض غالباً أن للمشاهدين تفضيلاً ثابتاً لأنواع معينة من المحتوى، غير أنه من الصعب تفهم إذا كان للمشاهدين مجموعة مشتركة من فصائل البرامج المفضلة وبيستر وواكشلاق يعتقدان أنها من أولويات البحث؛ للتعرف على أي شكل تنظم إليه هذه الفئات.

ج. توفر المشاهد: وهذا يمكن التفكير فيه بعدة طرق، خصوصاً من ناحية مصطلحات النشاط بشكل أو آخر في النسخة السلبية التوفر يشير إلى امتلاك جهاز تلفاز، وبعض الوقت للمشاهدة، والنشاط يتضمن بحثاً واعاً لبعض تجارب الوسائل؛ من أجل اشباع الاحتياجات وكما أشار وبيستر وواكشلاق، ألتوفرية تصب في سلوك الاختيار المتعدد، وليس لها علاقة بمحتوى تلفازي معين، وهذا هو العنصر الأوحد المسؤول عن غياب المشاهدة المبنية على الأنماط المبنية على المحتوى.

د. جماعة المشاهدة: تتجاهل نظريات انتقاء الجمهور حقيقة أن مشاهدة التلفاز تحدث عادة بحضور الأصدقاء والعائلة، هذه الحقيقة وحدها توضح ما يبدو من عشوائية الفرد في اختيار البرامج –مثلاً–عدم الثبات في مشاهدة الحلقات المتتابعة في مسلسل، وكما يوضح النموذج فإن تركيبة مجموعة المشاهدة بحد ذاتها قد تتأثر باختيار البرنامج والعكس قد يحدث.

هـ. الوعي: هناك درجات كبيرة متوفرة من الوعي لاختيار البرنامج، الوعي لا يشير فقط إلى معرفة ما هو مجدول، ولكن أيضاً هناك اتجاهات مرتبطة بالشعور بالمحبة "أو الكره نحو المحتوى، والتي بدورها يمكن أن تؤثر بدرجة قوية على الاختيار فقلة الوعي في كلتا الحالتين قد يساهم في عشوائية سلوك الجمهور.

٢،١٧،٢،٢ جمهور المشاهدين

إن الرسالة الإعلامية في التلفزيون تخاطب شريحة ضخمة غير متجانسة من الناس، من حيث التنوع الثقافي، والمستوى التعليمي، والاختلاف في الأعمار، والديانة، والمكانة الاجتماعية، والاقتصادية، والجنس والتوزيع الجغرافي، وأماكن الإقامة، فضلاً عن الخصائص النفسية، والاجتماعية، والتي لها دلالتها،

والتي تؤثر على مدى الاستجابة للاتصال التلفزيوني مثل الأنماط، والقيم الاجتماعية، ومستوى التطلعات، والاتجاهات، وسلوك جماهير المشاهدين المتنوعة تلعب هذه الخصائص النفسية، والاجتماعية المتصلة بشخصية جمهور المشاهدين دوراً هاماً في تقبلهم، أو رفضهم للبرامج التلفزيونية .(الفيل، ٢٠١١)

٣،٢ نشأة الدراما في دولة الإمارات

جاءت بدايات الإعلام في الإمارات مع المرحلة الأخيرة من الوجود البريطاني في المنطقة، والتي كانت قد حرصت في بداية وجودها على سياسة العزل التام، ولكن بمرور الوقت وتغير الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية اضطرت إلى تعديل بعض سياساتها بإدخال قدر من مظاهر التحديث إلى هذه الإمارات وذلك للتقليل من حدة الشعور المناهض للاستعمار البريطاني في المنطقة والتي بدأ في الظهور مع بداية هجرة ة أبناء الإمارات للدول المجاورة سواء للعمل أو طلب العلم، والتي كانت أكثر تطوراً ولعبت دوراً أساسياً في انفتاحهم على العديد من الثقافات، هذا إلى جانب تأثير وصول إرسال الإذاعات التي بدأت البث للمنطقة كإذاعة صوت العرب وإذاعة الكويت والقسم العربي لهيئة الإذاعة البريطانية وراديو برلين.(المشيخي، ٢٠١١)

ويعتبر تليفزيون الإمارات من أبو ظبي أول جهاز بث تليفزيوني في دولة الإمارات، وقد بدأ تليفزيون الإمارات العربية المتحدة من أبو ظبي إرساله الأبيض والأسود يوم ٦/٨/١٩٦٩ بينما بدأ إرساله الملون في ٤/١٢/١٩٧٤، وتليفزيون دولة الإمارات العربية المتحدة عضو مؤسس في جهاز تليفزيون الخليج وفي اتحاد إذاعات الدول العربية واتحاد إذاعات الدول الإسلامية واتحاد إذاعات الدول الآسيوية وعضو منتسب في اتحاد إذاعات الدول الأوروبية. وقد بد الإرسال التليفزيوني على القناة الفضائية لتليفزيون الإمارات العربية المتحدة من أبو ظبي بتاريخ ١٥/١١/١٩٩٢ ويستخدم القمر الصناعي العربي عربسات في البث.

لقد تزامن مع بناء ميناء راشـــد في دبي افتتاح إذاعة دبي ومطار دبي الحديث وافتتاح المحطة الأرضية للأقمار الصناعية وميناء جبل على وكذلك افتتاح التليفزيون الذي كان منذ نشأته وانطلاقته في الثاني من ديسمبر عام ١٩٧٤ مركز اشعاع إعلامي وثقافي وحضاري للمنطقة. (الطابور، ٢٠٠٠)

في الثاني من ديسمبر ١٩٧٤ افتتح الشيخ راشد بن سعيد آل مكتوم تليفزيون دبي وكان من أوائل التليفزيونات الملونة في الخليج والمنطقة العربية، وقد بدأت تلك المحطة بثهـــا المنتظم عـــام ١٩٧٦ وكانت تسعى لجذب أكبـــر جمهـــور ممكن لزيـــادة إعلاناتها وكان ظهور هذه المحطة أمراً طبيعياً بسبب ازدهار النشـاط التجاري في دبي ورغبة الإمارة في التنافس مع المحطات الخليجية الأخرى التي سبقتها في إدخال التليفزيون الملون، وفي عام ١٩٧٨ ثم افتتاح البث التليفزيوني باللغة الإنجليزية لتغطية جانب هام من وسائل الاتصال مع جمهور المشاهدين غير الناطقين بالعربية وقد أحدث تليفزيون دبي تطـــوراً إعلامياً ملموسـاً في الفترة الماضية بدخوله مجـــــال الإنتاج والتسويق التليفزيوني، وبهذا لم تعد الإمارات سـوقاً استهلاكية لمثل هذا الإنتاج بل تحولت إلى منتج متميز لإنتاج العديد من البرامج والمسلسلات التليفزيونية الهادفة التي تعرضها معظم تليفزيونات الدول العربية.

وقد تم افتتاح تليفزيون الشارقة في الحادي عشر من شهر فبراير عام ١٩٨٩، وهو جهاز إعلامي ملتزم ومسؤول، تأسس ليكون منارة من منارات الثقافة والفكر والأدب والقيم الأصيلة في مجتمع الإمارات والمنطقة، افتتحه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحـــاد حـــاكم الشارقة، ليكون ضيفاً على كل بيت إماراتي، ولا يزال يواصل عطاءه الثرى منذ ٢١ عاماً على نفس المناهج الذي تأسس في ضوئه. وفي تليفزيون عجمان بدأ البث الأرضى فيه عام ١٩٩٦، وفي عام ١٩٩٨ بدأ البث الفضائي. (ارحمه، ٢٠١٦)

ترتبط الدراما الإماراتية بشكل كبير ببدايات المسرح، لذا فقبل التطرق للدراما التلفزيونية لابدّ من الحديث عن نشأة المسرح في الإمارات. يذكر أحمد بورحيمة مدير إدارة المسرح بدائرة الثقافة والإعلام: أن الحركة المسرحية في الإمارات نشأت مع بدايات منتصف القرن الماضي، من المسرح، ألمدرسي ومن المدرسة القاسمية في الشارقة بالتحديد، حيث كان المدرس بورحيمة يدرب تلاميذه على تمثيل بعض المشاهد المسرحية، ولقد كان لها صدى في المدرسة وخارجها، حيث قدمت أول مسرحية طلابية بعنوان : "الحطاب وبنت السلطان" في عام ١٩٥٠ وتلتها مسرحية "جابر عثرات الكرام" لمحمود غنيم، والتي عرضت عام ١٩٥٥م، ثم مسرحية " نهاية صهيون" في عام ١٩٥٥ التي كتبها الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي- عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة - والذي كان طالباً في المدرسة آنذاك، ومثل فيها هو ومجموعة من طلاب المدرسة، والتي أثارت حفيظة المعتمد البريطاني وقتها فأمر بإيقاف عروضها وبإغلاق المسرح الذي عرض المسرحية؛ سعياً منه لحصار النزعة النضالية القومية التي أظهرها أولئك الطلاب من خلال عرضهم. ويرى عبد الإله عبدالقادر (٢٠١١) : أن تأسيس المسرح الإماراتي يقع في الفترة (١٩٧١-١٩٨٠)، أي منذ قيام دولة الاتحاد في العام ١٩٧١، يذكر أن الميلاد الرسمي لظهور المسرح الإماراتي قد بدأ بظهور المسرحي العراقي واثق السامرائي في الستينات، إلا أن الذين عاصروا وعملوا في بداياته أشاروا إلى أن شواهد الحركة المسرحية بدأت في الفترة ذاتها في الأندية الرياضية، ففي نادي الشعب بالشارقة أسس الأخوان عبدالله وتريم عمران فرقة مسرحية، وفي نادي الشباب بدبي أسس كل من جمعة غريب وإبراهيم غباش وبطي بن بشر ومحمود حبيب فرقة مسرحية، وكان جمعة غريب يقوم بالإخراج والتأليف والتمثيل، أما في عجمان فقد أسس جمعة الفرج فرقة مسرحية في نادي النصر بالتعاون مع الفنان سلطان الشاعر. من هنا بدأت فكرة تأسيس فرقة المسرح القومي للشباب عام ١٩٧٢، وقد أعلنت عام ١٩٧٣ كأول مؤسسة فنية بالإمارات تضم شباب الأندية بالدولة، حيث قدمت عروضاً فنية

وشعبية بنادي النصر بدبي بإشراف وزارة الشباب والرياضة. وإخراج سيد بدران. وقد شهد المسرح في الإمارات قفزة مهمة مع مجيء الفنان والمخرج والكاتب المسرحي الكويتي صقر الرشود (١٩٤١-١٩٧٨)، الذي أسس في الكويت مع مجموعة من المسرحيين الكويتيين مثل :غانم الصالح ومريم الغضبان ومريم الصالح فرقة مسرح الخليج العربي، وقدم معها أول عمل مسرحي من إخراجه عام ١٩٦١، ويتمثل جهد صقر الرشود وبمشاركة الفنان إبراهيم جلال من العراق في تأسيس قسم المسرح في وزارة الثقافة والإعلام في تلك الفترة والتي عمدت على أخذ دور قيادي وأساسي في الحركة المسرحية في الدولة، إضافة إلى رفعهما مذكرة إلى الوزارة، كان من أبرز مقترحاتها إيجاد طريقة للعمل مع (الدراماتورج) وهو الرجل المتخصص في علم المسرح، ويمكنه مساعدة الكاتب المسرحي في التقنية الموضوعية للكتابة؛ وذلك لإبراز كوادر كتابية شابة قادرة على إثراء المسرح المحلي.والذي كان مفصلاً أساسياً، ونفيراً عاماً لنهضة واسعة شملت نواحي الحياة كافة، منها التعليم الذي كان العامل الأساسي لولادة المسرح ونموه، فقد عُرفت الدولة بأكبر مشروع انتقالي في التعليم شهدته المنطقة؛ نتج عنه بناء مئات المدارس الحكومية، وانبثاق أول جامعة في الإمارات أعقبها ظهور جامعات عديدة تخصصية.

أما بالنسبة لأول مشاركة للمرأة في المسرح بدأت في عام ١٩٧٢، فقد ذكر كتاب تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات أن "المرأة لم تشارك في المسرح حتى عام ١٩٧٢، وقبل هذه الفترة كان بعض الشباب يقوم بالأدوار النسائية، وقد تخصص كل من: أمين محمد أمين، والفنان أحمد يوسف، وسلطان الشاعر بهذه الأدوار، وتؤكد على ذلك الفنانة موزة المزروعي الملقبة بأم المسرحيين حيث تذكر أن الأدوار المسرحية الخاصة بالمرأة في بداية تأسيس المسرح الإماراتي كان يقوم بأدائها ممثلون من الرجال، من بينهم الفنان :زعل خليفة، وذلك لصعوبة وجود ممثلة إماراتية، تستطيع الوقوف على خشبة المسرح، لأسباب اجتماعية (زهرة الخليج، ٢٠١١) وتعتبر كل من شادية جمعة، ومنى مبارك أول فنانتين من الإمارات

أسهمتا في المسرح عام ١٩٧٢، وقد تميزت العناصر النسائية في مجال الكتابة المسرحية في السبعينات، ولكنها اختفت بعد ذلك، حيث شكّلت أقلامهن "ظاهرة حضارية" كما وصفها الكاتب عبد الإله عبد القادر في الجهود النسوية في إثراء النص المسرحي. حيث بين أن طاقاتهم شكلت حلماً واعياً، وخص بالذكر الشيخة مهرة القاسمي، وفاطمة لوتاه، ونورة القاسمي، ومريم مدفع.

أكدت الأعمال المسرحية التراثية في المسرح الإماراتي هوية وثقافة الإمارات في ظل مجتمع يتسم بالحداثة في جميع مفاصله الفنية والفكرية والسياسية والاقتصادية، لذلك كان من السهل تتبع هذه الظاهرة في المسرح التي لم تخرج عن إطار توظيف التراث وتحميله بكم من الإسقاطات العصرية، وألف العديد من الكتاب المحليين نصوصاً تضمنت سؤال التغيير في المسرح، مع سعيها إلى التجديد والتغيير في المرحلة الأولى على المستويين الشكل والمضمون، مستخدمين اللهجة العامية أو الفصحى لتأليف نصوص اتسمت بالجدة، ما أعطى فرصة للأجيال الجديدة للبحث عن طرق حداثية للإخراج. (القصابية، ٢٠١٩)

١،٣،٢ الدراما التلفزيونية الإماراتية

يذكر الكاتب والمخرج أحمد منقوش أن بداية الدراما التلفزيونية كانت في العام ١٩٧٢ في فوازير رمضان حيث كانت تعرض مقاطع درامية تمثيلية قصيرة في كل حلقة، ويعد مسلسل "قوم عنتر" والذي عرض على قناة دبي في العام ١٩٧٤ هو أول مسلسل درامي إماراتي من بطولة الممثل سلطان الشاعر، أما بالنسبة لقناة أبوظبي فكان المسلسل التلفزيوني "إشحفان القطو" هو أول مسلسل إماراتي يتم إنتاجه، وعرضه في تلفزيون أبوظبي في عام ١٩٧٨، وكان من بطولة الممثل والشاعر والكاتب الإماراتي سلطان بن سليمان الشامسي، الملقب (سلطان الشاعر)، ويعد من مؤسسي الدراما التلفزيونية الإماراتية في فترة أواخر الستينيات في تلفزيون أبوظبي؛ حيث ارتبط اسمه في الفن المحلي بالكثير من الأعمال التلفزيونية في

فترة بداية الاتحاد، واشتهر بشخصية (اشحفان)، لقد شكّل مسلسل (اشحفان)، علامة فارقة في تاريخ سلطان الشاعر الفني، وفي تاريخ الدراما الإماراتية (جريدة الاتحاد، ٢٠٢٠)، شاركه في التمثيل أيضا الفنان محمد الجناحي والذي اشتهر بشخصية (ماكديت)، ويعتبر الممثل والمخرج الإذاعي الإماراتي محمد الجناحي، والذي لقب (عميد الفن الإماراتي) أحد رموز الدراما الإماراتية، ويعود إليه الفضل في تأسيس الحركة الفنية والدرامية في الإمارات، حيث بدأ مشواره الفني عام ١٩٦٧، وشارك في العديد من المسلسلات التلفزيونية، والإذاعية، والمسرحية في العديد من الدول الخليجية، والعربية، بالإضافة إلى الأعمال التلفزيونية في الإمارات، ليصل ما قدمه إلى أكثر من ٢٠٠ عملاً تلفزيونياً، ما بين مسلسلات وحلقات وسهرات (الإمارات اليوم، ٢٠٢٠) وفي نفس العام أيضاً ١٩٧٨ تم عرض مسلسل (الغوص)، والذي يحكي قصة كفاح أهل هذه الأرض عندما كانوا يتكئون على البحر كمصدر رزق لهم، ويعرفنا على معاناتهم مع شظف العيش في أيام الغوص. (جريدة البيان، ٢٠١٦)

٢،٣،٢ المرأة الإماراتية في الدراما

تعتبر كل من عايدة حمزة وموزة المزروعي كأول ممثلات في الدراما التلفزيونية، حيث كان أول ظهور لهن من خلال مسلسل "قوم عنتر" والذي عرض على تلفزيون دبي عام ١٩٧٤ بمشاركة كل من ضاعن جمعة، وسلطان الشاعر، وجابر النغموش، وحسن رجب، ومن ثم ظهرت كلّ من مريم أحمد، ورزيقة الطارش، وريحانة التمري، ومريم القبيسي في مسلسل "إشحفان القطو" الذي عرض على تلفزيون أبوظبي عام ١٩٧٨.

٤،٢ مكانة المرأة الإماراتية في المجتمع

قبل البدء بتوضيح مكانة المرأة في الإمارات، لا بدّ من إلقاء الضوء على مكانتها في الإسلام؛ وذلك لمعرفة أبرز مظاهر التغيير التي أحدثها الإسلام في حياة المرأة وموقفه منها.

١،٤،٢ مكانة المرأة في الإسلام

لقد عانت المرأة في عصـــر الجاهلية، فقد كان ينظر إليها نظرة ازدراء، ويرون أنها كالســـلعة تباع وتشـــترى، وقد كانت تتعرض للوأد حيّة فور ولادتها، أو في طفولتها، كما أنه لا حق لها في الميراث، ويحق لوالدها أن يزوجها بمن يشاء، وقد أجمعت الأمم قبل الإسلام على احتقارها، وسلبها حقوقها إلى أن جاء الإسلام، ورفع عنها هذا الظلم. (عبدالعال، ٢٠٠٩)

إن أبرز مظاهر التغيير الذي أحدثه الإسلام في الحياة الإنسانية كلها موقفه من المرأة، فقد حررها من قيودها، واعتبرها شقيقة الرجل، وقرينته، وشريكته في بناء الحياة، وقيم المجتمع وفيما يلي أهم مظاهر تكريم المرأة في الإسلام (الكتاني، ٢٠٠٠):

أولاً: المساواة بين الجنسين في القيمة الإنسانية المشتركة.

حرص الإسلام على تقرير المساواة بين الجنسين بإعلان المساواة بينهما في طبيعتهما البشرية، وأنه لا فضل لأحدهما على الآخر، بحسب عنصره الإنساني، وخلقه الأول. يقول الله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ﴾ (القرآن.الحجرات ٤٩:١٣) .فالرجل والمرأة في الإسلام في مرتبة واحدة في الإنسانية يقول تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْس وَٰحِدَة وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالا كَثِيرا وَنِسَآءً﴾ (القرآن.النساء ٤:١).

ثانياً: المساواة بين الجنسين في المسؤولية والجزاء.

عامل الإسلام الناس جميعاً على قدم المساواة في المسؤولية والجزاء بدون تفرقة، فالعدالة الإسلامية لها ميزان واحد يطبق على الكل، قال تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُواْ قَوَّٰمِينَ لِلَّهِ شُهَدَآءَ بِٱلْقِسْطِ وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَـَٔانُ قَوْمٍ عَلَىٰٓ أَلَّا تَعْدِلُواْ ٱعْدِلُواْ هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ﴾ (القرآن. المائدة ٥:٨)

ثالثاً: المساواة بين الجنسين في حقوق الحياة والسلامة والأمان.

أقرّ الإسلام المساواة بين الجنسين في حق الحياة، والسلامة، والأمان، والعناية، والاهتمام، فندد بعادة وأد البنات، قال تعالى: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِٱلْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُۥ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾ (القرآن. النحل ١٦:٥٨)

رابعاً: المساواة بين الجنسين في الحقوق المدنية.

ساوى الإسلام بين الرجل والمرأة في الحقوق المدنية بمختلف أنواعها، فلا فرق في ذلك بين وضعها قبل الزواج، ووضعها بعده، إذ جعل للمرأة شخصيتها المدنية المستقلة عن شخصية أبيها، أو من هي تحت رعايته، أو زوجها إن كانت بالغة فيحق لها أن تتعاقد، وتتحمل الالتزامات، وتملك العقار والمنقول، وتتصرف فيما تملك، ولا يحق لوليها أن يتصرف أي تصرف قانوني في شيء من أموالها إلا إذا أذنت له بذلك، أو وكلته، ويجيز لها الإسلام أن تختار الزوج الذي تريد اختياراً حراً، كما أعطى للمتوفى عنها زوجها إذا كانت بالغة عاقلة أن تتزوج بمن تشاء. (السيد، ٢٠٢٠)

كما أحاط الإسلام حقوق القاصرات من البنات بسياج الحماية، والرعاية قال تعالى: ﴿وَٱبْتَلُوا۟ ٱلْيَتَٰمَىٰ حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغُوا۟ ٱلنِّكَاحَ فَإِنْ ءَانَسْتُم مِّنْهُمْ رُشْدًا فَٱدْفَعُوٓا۟ إِلَيْهِمْ أَمْوَٰلَهُمْ ۖ وَلَا تَأْكُلُوهَآ إِسْرَافًا وَبِدَارًا أَن يَكْبَرُوا۟ ۚ﴾. (القرآن. النساء ٤:٦)

خامساً: المساواة بين الجنسين في حق التعليم والثقافة.

أعطى الإسلام كلّ فرد الحق في أن ينال من العلم والثقافة ما يشاء، وما تتيحه له إمكانياته وظروفه، بل جعله فرضاً عليه في الحدود اللازمة لأمور دينه وشؤون دنياه. وأشاد الله تعالى في كتابه بالعلماء، حيث قال تعالى: ﴿إِنَّمَا يَخْشَى ٱللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ ٱلْعُلَمَٰٓؤُا۟ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ﴾ (القرآن. فاطر ٣٥:٢٨)، وقال تعالى: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي ٱلَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ ۗ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ﴾.(القرآن.الزمر ٣٩:٩)

وقد ضرب الرسول عليه الصلاة والسلام أروع الأمثلة في تحقيق المساواة بين الرجل والمرأة في حق التعليم والثقافة، فقد كان يجلس إلى النساء كما يجلس للرجال يعلمهن، ويربيهن، وينوه بشجاعتهن، وجرأتهن في التعليم، والتفقه في الدين والحياة، حتى قالت أم المؤمنين عائشة -رضي الله عنها -: "نعم النساء نساء الأنصار لم يمنعهن الحياء أن يتفقهن في الدين".

سادساً: المساواة بين الجنسين في حق العمل.

ساوى الإسلام كذلك بين الرجل والمرأة في حق العمل، فأباح للمرأة أن تضطلع بالوظائف والأعمال المشروعة، التي تحسن أداءها في وقار، وحِفظ كرامة وصون عن التبذل بعيداً عن الفتنة، دون أن يُعيقها العمل عن أداء واجباتها تجاه نفسها، وزوجها، وأولادها، وبيتها.

وقد كانت النساء في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم يقمن بكثير من الأعمال داخل البيت، وخارجه، وفي شؤون الحرب وقد تولت المرأة الوظائف العامة في عهد الخلفاء حيث أصبحت الصحابية الشفاء بنت عبد الله العدوية -رضي الله عنها- محتسبة على السوق بجانب الخليفة عمر بن الخطاب - رضي الله عنه-

سابعاً: المساواة بين الجنسين في الحريات.

ليس هناك فارق بين الرجل والمرأة في الحريات، فكلاهما صنو الآخر في قصة الحياة الإنسانية، ومن بدء الخليقة حتى المصير الأخير، قال تعالى: ﴿وَأَنَّهُ خَلَقَ ٱلزَّوۡجَيۡنِ ٱلذَّكَرَ وَٱلۡأُنثَىٰ * مِن نُّطۡفَةٍ إِذَا تُمۡنَىٰ﴾ (القرآن. النجم ٥٣: ٤٥-٤٦)، وقال تعالى: ﴿وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ * وَٱلنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ * وَمَا خَلَقَ ٱلذَّكَرَ وَٱلۡأُنثَىٰٓ * إِنَّ سَعۡيَكُمۡ لَشَتَّىٰ﴾.(القرآن.الليل ٩٢: ١-٤)

وكانت أسماء بنت يزيد بن السكن الأنصارية -رضي الله عنها -تمثل النساء في مجلس الرسول عليه الصلاة والسلام، وتطرح رأيها في المجلس الذكوري.

أما الحرية السياسية المتمثلة في ولاية الوظائف كلها، فقد أباح الإسلام للمرأة أن تشترك في الأمور السياسية العامة، قال تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ إِذَا جَآءَكَ ٱلْمُؤْمِنَٰتُ يُبَايِعْنَكَ عَلَىٰٓ أَن لَّا يُشْرِكْنَ بِٱللَّهِ شَيْـًٔا وَلَا يَسْرِقْنَ وَلَا يَزْنِينَ وَلَا يَقْتُلْنَ أَوْلَٰدَهُنَّ وَلَا يَأْتِينَ بِبُهْتَٰنٍ يَفْتَرِينَهُۥ بَيْنَ أَيْدِيهِنَّ وَأَرْجُلِهِنَّ وَلَا يَعْصِينَكَ فِى مَعْرُوفٍ فَبَايِعْهُنَّ وَٱسْتَغْفِرْ لَهُنَّ ٱللَّهَ﴾.(القرآن.الممتحنة٦٠:١٢) وكانت أم المؤمنين خديجة –رضي الله عنها –مستشارة للرسول –صلى الله عليه وسلم– كما عمل الرسول –صلى الله عليه وسلم –بمشورة زوجته أم سلمة –رضي الله عنها –يوم الحديبية تلك المشورة التي كانت بمثابة فتح أنقذ الله به المسلمين مما أوشكوا عليه من الهلاك.

٢،٤،٢ المرأة في ظل الاتحاد

لعل أبرز الإنجازات التي حققتها دولة الإمارات منذ قيامها بقيادة صاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان –رحمه الله– هو الاهتمام بالمرأة، وتسخير كل الإمكانات لها من أجل النهوض بمستواها العلمي والمعرفي، وفتح الأبواب أمامها للمشاركة بفاعلية جنباً إلى جنب مع الرجل في مشاريع التنمية.

والمثير للإعجاب أن المرأة خلال مسيرتها التنموية، ومن خلال هذه النقلة النوعية بين موروث الماضي ومعطيات العصر بقيت محافظة على هويتها وكرامتها الإنسانية، ولم تنبهر بقشور المدنية، بل حاولت فهم روح العصر، والتعامل مع معطياته بواقعية وفهم كبيرين (مركز زايد للتنسيق والمتابعة، ٢٠٠٠)

قال –رحمه الله– معبراً عن وجهة نظره بالمرأة: المرأة تشكل إحدى دعائم مجتمع الإمارات؛ لأنها الابنة والأخت، وهي الأم التي تربي الجيل الجديد.

بدأت مسيرة العمل النسائي في الإمارات في الثامن من فبراير عام ١٩٧٣، أي بعد إعلان اتحاد الإمارات بسنتين، فكان مولد جمعية المرأة الظبيانية برئاسة قرينة صاحب السمو الشيخة فاطمة بنت مبارك، ثم تبعتها تأسيس الجمعيات النسائية الأخرى في كل من دبي والشارقة وأم القيوين ورأس الخيمة.

ولتحقيق التعاون والتنسيق بين الجمعيات النسائية تحت مظلة واحدة؛ تأسس الاتحاد النسائي العام، كأول تنظيم شامل للمرأة في دولة الإمارات في ٢٧ أغسطس ١٩٧٥، وانتخبت الشيخة فاطمة بنت مبارك رئيسة للاتحاد النسائي.

وقد تحددت أهداف الاتحاد فيما يلي:

١- النهوض بالمرأة ثقافياً واجتماعياً وسياسياً.

٢- إشراكها في عملية التنمية.

٣- توعية المرأة بأهمية دورها في المجتمع.

٤- إتاحة كافة الفرص والإمكانات لتأهيلها.

٥- تحمل مسؤوليتها كأم، وعاملة، ومدرسة، وطبيبة، وممرضة، وموظفة، وأخت، وزوجة، ومثقفة. (عبدالمتعال، ٢٠١٧)

دشّن الاتحاد النسائي العام الاستراتيجية الوطنية لتقدم المرأة في ديسمبر ٢٠٠٢، وتعتبر دولة الإمارات العربية المتحدة أول دولة خليجية تنتهي من إعداد استراتيجية كاملة لتمكين المرأة، ويأتي إنجاز الاتحاد لهذه الاستراتيجية تأكيداً لالتزاماته بتوصيات المؤتمر العالمي للمرأة، والذي عقد في بكين العام ١٩٩٥، حيث دعا إلى ضرورة منح النساء المزيد من الاهتمام، وتحقيق المساواة، والعدالة الاجتماعية، والمشاركة في التنمية المستدامة.

تهدف الاستراتيجية الوطنية لتقدم المرأة إلى الارتقاء بالمرأة الإماراتية في ثمانية مجالات رئيسة هي: الاقتصاد، والمجال الاجتماعي، الإعلام، التشريعات البيئية، الصحة، واتخاذ القرار (المشاركة السياسية).

وقد انطلقت الاستراتيجية الوطنية لتقدم المرأة في دولة الإمارات من أربعة مرتكزات:

١- دستور دولة الإمارات العربية المتحدة، وما ورد فيه من بنود ومواد تضمن حقوقاً عديدة للمرأة في مختلف المجالات: الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية.

٢- السعي لدعم النسيج الاجتماعي ودوره في الإبقاء على قوة العلاقات الاجتماعية وترابطها، في كافة المجالات العامة، وخاصة المجال الأسري.

٣- السعي إلى تحقيق المزيد من الإنجازات الاقتصادية، بما يكفل الزيادة في معدلات الإنتاجية، وذلك عن طريق تنويع الأنشطة الاقتصادية، ودعم العملية التعليمية بمجالاتها المختلفة، بما يؤدي إلى الاستثمار الفعال للموارد البشرية المجتمعية.

٤- السعي للحفاظ على الهوية المجتمعية، من خلال التأكيد على التمسك بمضامين الثقافة العربية والإسلامية، والحفاظ على معالمها، فكراً، وعملاً، وتطبيقاً، بدرجة متوازنة. (اللمكي، ٢٠٠٣)

٣،٤،٢ المرأة في دستور دولة الإمارات العربية المتحدة

يعتبر دستور الإمارات العربية المتحدة هو الإطار العام المنظم لكافة السلطات العامة بالدولة، والحقوق الأساسية للأفراد والجماعات، فدستور الإمارات لا يميز بين المواطنين بسبب النوع، فالجميع سواء لدى القانون، ولهم نفس الحقوق من حيث الحرية الشخصية، والعمل في الوظائف، وغيرها من الحقوق، والواجبات.

وفيما يلي استعراض للمواد القانونية الداعمة لحقوق المرأة في الدستور (موقع المجلس الوطني الاتحادي):

المادة (١٤)

المساواة والعدالة الاجتماعية، وتوفير الأمن والطمأنينة، وتكافؤ الفرص لجميع المواطنين، من دعامات المجتمع، والتعاضد والتراحم صلة وثقى بينهم.

المادة (١٧)

التعليم عامل أساسي لتقدم المجتمع، وهو إلزامي في مرحلته الابتدائية ومجاني في كل مراحله داخل الاتحاد، ويضع القانون الخطط اللازمة لنشر التعليم وتعميمه بدرجاته المختلفة والقضاء على الأمية.

المادة (١٩)

يكفل المجتمع للمواطنين الرعاية الصحية، ووسائل الوقاية والعلاج من الأمراض والأوبئة، ويشجع على إنشاء المستشفيات، والمستوصفات، ودور العلاج العامة، والخاصة.

المادة (٢٠)

يقدر المجتمع العمل كركن أساس من أركان تقدمه ويعمل على توفيره للمواطنين، وتأهيلهم له، ويهيئ الظروف الملائمة لذلك بما يضعه من تشريعات تصون حقوق العمال، ومصالح أرباب العمل، على ضوء التشريعات العمالية المتطورة.

المادة (٢٥)

جميع الأفراد لدى القانون سواء، لا تمييز بين مواطني الاتحاد بسبب الأصل، أو الموطن، أو العقيدة الدينية أو المركز الاجتماعي.

المادة (٢٦)

الحرية الشخصية مكفولة لجميع المواطنين، ولا يجوز القبض على أحد، أو تفتيشه، أو حجزه، أو حبسه إلا وفق أحكام القانون، ولا يعرض أي إنسان للتعذيب، أو المعاملة التي تحط من الكرامة.

المادة (٣٠)

حرية الرأي والتعبير عنه بالقول والكتابة، وسائل التعبير مكفولة في حدود القانون.

المادة (٣٢)

حرية القيام بشـــعائر الدين طبقاً للعادات المرعية مصـــونة، على ألا يخل ذلك بالنظام العام، أو ينافي الآداب العامة.

المادة (٣٤)

كلّ مواطن حر في اختيار عمله أو مهنته أو حرفته في حدود القانون، وبمراعاة التشـــريعات المنظمة لبعض المهن والحرف، ولا يجوز فرض عمل إجباري على أحد إلا في الأحوال الاســـتثنائية التي ينص عليها القانون، وبشرط التعويض عنه، ولا يجوز استعباد أي إنسان.

المادة (٣٥)

باب الوظائف العامة مفتوح لجميع المواطنين، على أســـاس المســـاواة بينهم في الظروف، ووفقاً لأحكام القانون، والوظائف العامة خدمة وطنية تناط بالقائمين بها، ويســـتهدف الموظف العام في أداء واجبات وظيفته المصلحة العامة وحدها.

٤،٤،٢ حقوق المرأة في دولة الإمارات

من الحقوق التي كفلتها دولة الإمارات للمرأة نقلاً عن (البوابة الرسمية لحكومة دولة الإمارات، ٢٠٢١):

١،٤،٤،٢ الحق في العلاج والاهتمام بصحة المرأة

في إطار ضـــمان حصـــول الجميع على خدمات الصـــحة الجنســـية والإنجابية، وعلى الحقوق الإنجابية، على النحو المتفق عليه وفقا لبرنامج عمل المؤتمر الدولي للســـكان والتنمية ومنهاج عمل بيجين، تنصّ الاســـتراتيجية الوطنية لتمكين المرأة ٢٠١٥-٢٠٢١ على توفير خدمات ورعاية صـــحية للمرأة تعزز صحتها الجسدية، والنفسية؛ لضمان رعاية صحية آمنة للمرأة. وقد وضعت الاستراتيجية آليات لتنفيذ هذا الهدف، تشمل:

١. ضمان الحصول على خدمات ورعاية صحية مؤمنة تعزز النهوض بصحة المرأة.

٢. الاهتمام بالاحتياجات الصحية للمرأة في المناطق النائية.

٣. تعزيز وتقوية برامج التثقيف والتوعية الصحية الموجهة للمرأة في مراحلها العمرية المختلفة، وفي كافة مناطق الدولة.

٤. وضع آليات وبرامج تعزز الصحة النفسية للمرأة في جميع مراحل العمر.

٢،٤،٤،٢ الحق في التعليم

ينعم الإماراتيون بالتعليم المجاني في المدارس الحكومية، والكليات، والجامعات. وتركز الدولة على القضاء على التفاوت بين الجنسين في التعليم، وضمان تكافؤ فرص الوصول إلى جميع مستويات التعليم، والتدريب المهني للفئات الضعيفة، بما في ذلك المرأة والأشخاص ذوي الإعاقة.

ووفقاً للمادة ١٧ من دستور دولة الإمارات العربية المتحدة، والمادة ١ من القانون الاتحادي رقم ١١ لسنة ١٩٧٢ بشأن التعليم الإلزامي، يعتبر التعليم عاملاً أساسياً لتقدم المجتمع، وهو إلزامي في مرحلته الابتدائية، ومجاني في كافة مراحله عبر أرجاء الدولة.

وفي يوليو ٢٠١٢، أطلق مجلس الوزراء قانوناً جديداً بشأن التعليم ينسجم مع الكثير من الدول المتقدمة في جميع أنحاء العالم. وينص القانون الجديد على إلزامية التعليم لكلّ من أكمل ست سنوات واستمرارية، إلزامه لغاية التخرج من الصف ١٢، أو بلوغ سن الثامنة عشرة، أيهما يأتي أولاً.

تبلغ نسبة الإناث في التعليم الجامعي ٧٠٪، وعلى مستوى التوجه التعليمي تبدو المؤشرات إيجابية في مجال بناء قدرات المرأة في المجالات الحيوية المرتبطة بالمستقبل، فنحو نصف الطلاب في كليات الهندسة من النساء، ونسبة الطالبات في كليات تكنولوجيا المعلومات ٦٥٪، و٤٦٪ من خريجي كليات

العلوم والتكنولوجيا والهندسة والرياضيات من النساء، كما تبلغ نسبة الخريجات ضمن مناهج العلوم والتكنولوجيا ٥٠,٧%.

وتظهر الإحصائيات الصادرة مؤخرا عن الهيئة الاتحادية للموارد البشرية الحكومية، أنّ عدد المواطنات اللواتي يحملن مؤهلات عليا ويشغلن وظائف في الحكومة الاتحادية بلغ نحو ١٩ ألفا و١٥٣ مواطنة.

٣،٤،٤،٢ الحق في العمل

نجحت المرأة، والفتاة الإماراتية باقتحام ميادين العمل كافة حيث تشغل النساء نسبة ٦٦ بالمائة من وظائف القطاع العام، وهي واحدة من أعلى النسب في العالم، وترتفع هذه النسبة إلى ٧٥ في المائة في قطاعي التعليم والصحة، كما بلغت مشاركتها في الوظائف القيادية العليا ٣٣٪، وفي السلك الدبلوماسي ١٠٪، ونسبة مشاركتها في إدارة الشركات التي تساهم فيها الحكومة ١٥٪، وفي الوظائف الحكومية ٦٦٪، والأعمال الحرة ١٥٪، وفي المشاريع الصغيرة ٣٠٪، كما نجد المرأة حاضرة في مجالات العمل الأخرى، فهي طبيبة، ومهندسة، وقاضية، كما أنها عالمة، وأستاذة جامعية، وقائدة طائرة، إضافة إلى مشاركتها في القوات المسلحة مجندة وضابطة، لقد تجاوزت دولة الإمارات التمييز بين الرجل والمرأة، والمعيار اليومي للترقي وشغل المراكز القيادية هو الكفاءة والتميز .(شؤون اجتماعية، ٢٠١٨)

وقطعت المرأة الإماراتية أشوطاً كبيرة في طريق التمكين الاقتصادي، حيث يبلغ عدد سيدات الأعمال الإماراتيات ما يزيد عن ٢٣ ألف سيدة، يدرن مشروعات تتجاوز قيمتها ٥٠ مليار درهم، ويشغلن ١٥٪ من مجالس إدارات غرف التجارة، والصناعة في الدولة، فيما تبلغ نسبة الإماراتيات العاملات في مؤسسات وشركات القطاع الخاص المسجلة لدى وزارة الموارد البشرية والتوطين نحو ٥٧,٣ بالمائة من إجمالي الكوادر الوطنية العاملة في هذا القطاع. ويعتبر قطاع الفضاء أحد أبرز مجالات العلوم

المتقدمة التي سجلت ابنة الإمارات حضورا فاعلا فيها على المستويين المحلي، والعالمي، وعلى سبيل المثال: تشارك المرأة الإماراتية في مشروع الإمارات لاستكشاف المريخ بنسبة ٥٠٪ من الفريق القيادي، فيما تشكل ٣٤ بالمائة من إجمالي فريق عمل المشروع.

بدوره يعكس قطاع الطاقة النووية السلمية في الإمارات صورة مشرقة عن مدى التقدم الذي أحرزته ابنة الإمارات في مجال العلوم المتقدمة، وتشير الأرقام إلى أن نسبة الإناث في البرنامج النووي السلمي الإماراتي، تجاوزت الـ ٢٠ بالمائة، وهو ما يفوق النسب المسجلة في البرامج العالمية للطاقة السلمية. (جريدة البيان، ٢٠٢٠)

وتحجز سيدات الأعمال الإماراتيات سنويا مواقع متميزة من بين أقوى ١٠٠ امرأة في عالم الاقتصاد في الوطن العربي، وذلك وفقا لمجلة "فوربس."

٤،٤،٤،٢ الحقوق السياسية للمرأة الإماراتية

لقد اتسعت مساهمة المرأة، ودخلت مجالات عديدة في الحياة والسياسة والاقتصاد والعمل الاجتماعي والتطوعي، حتى وصلت إلى ما وصلت إليه اليوم، فهي تتبوأ أعلى المراتب، فقد رأست المجلس الوطني الاتحادي، وتبلغ نسبة تمثيلها فيه ٥٠٪ وتشارك في مجلس الوزراء بنسبة ٢٩٪، هذه النسبة تعتبر من أعلى المعدلات في العالم،

ضمنت نصف مقاعد البرلمان، وشغلت ٩ حقائب وزارية في الحكومة الإماراتية، واستحوذت على ٦٦ بالمائة من سوق العمل الحكومي، فيما تحمل ١٩١٥٣ موظفة في الحكومة الاتحادية مؤهلات دراسية عليا، إلى جانب المساواة في الأجور والرواتب مع الرجل، وبالعودة إلى الحقائق، تبوأت المرأة الإماراتية المرتبة الأولى في نسبة مشاركة المرأة العربية في هيئات صنع القرار، والمراكز القيادية، وذلك وفقا للتقرير السنوي لعام ٢٠١٩ الصادر عن مركز دراسات مشاركة المرأة العربية التابع لهيئة المرأة العربية.

وأوضـــح التقرير: أنه لأول مرة في تاريخ تواجد النســـاء في المجالس النيابية العربية تســـجل المرأة الإماراتية حضـــورا مذهلا، وصـــل إلى نســـبة النصـــف في عضـــوية المجلس الوطني الاتحادي، وذلك عقب الانتخابات البرلمانية التي شهدتها الإمارات في أكتوبر الماضي.

وبلغت نسبة تمثيل المرأة في مجلس الوزراء في آخر تعديل وزاري له عام ٢٠١٧، ٢٧٪ من مجموع الوزراء، حيث تضم الحكومة الحالية تسع وزيرات، يؤدين دوراً فاعلاً وأساسياً في مسيرة التنمية والتطور التي تشهدها الإمارات.

٢،٤،٤،٥ الدعم الاجتماعي للمرأة الإماراتية

تعترف دولة الإمارات بأعمال الرعاية غير مدفوعة الأجر، والعمل المنزلي للمرأة، وتقدره من خلال: توفير الخدمات العامة، والبنية التحتية، ووضـــع ســـياســـات الحماية الاجتماعية، وتعزيز تقاســـم المسؤولية داخل الأسرة.

وفقاً للقانون الاتحادي رقم ٢ لســـنة ٢٠٠١ في شـــأن الضـــمان الاجتماعي تســـتحق الفئات التالية المساعدة الشهرية وفقاً لأحكام هذا القانون:

أ. الأرملة

ب. المهجورة

ج. المواطنات المتزوجات من الأجانب الذين لا يستطيعون كسب لقمة العيش؛ لأسباب خارجة عن إرادتهم.

الحق في السكن (برامج الإسكان للنساء)

يوفر برنامج الشيخ زايد للإسكان المساعدة السكنية للمرأة الإماراتية، ومن الخدمات التي تقدمها دولة الإمارات للمرأة:

تخصيص وسائل نقل عامة خاصة بالنساء فقط، حيث تتوفر سيارات الأجرة الوردية في أبوظبي العين، وتقودها النساء، وهي مخصصة لنقل العائلات، والنساء، والأطفال الذين تقل أعمارهم عن ١٠ سنوات، وتخصص المقاعد الأمامية في الحافلات العامة في أبوظبي للنساء، كما تم تمييز الأماكن المخصصة لوقوف السيارات للنساء باللون الوردي، وفي إمارة دبي، تتوفر سيارات الأجرة الوردية وتقودها النساء، وهي مخصصة لنقل النساء والعائلات، كما وتخصص المقاعد الأمامية في الحافلات العامة للنساء، كذلك تحجز بعض الحجرات في المترو والترام العام للنساء، وفي الشارقة تتوفر سيارات الأجرة الخاصة بالنساء، وفي عجمان تتوفر سيارات الأجرة الوردية للنساء.

٢،٤،٥ مجلس الإمارات للتوازن بين الجنسين

في فبراير ٢٠١٥، أعلن صاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، نائب رئيس الدولة، رئيس مجلس الوزراء، حاكم دبي عن تأسيس مجلس الإمارات للتوازن بين الجنسين. وهو جهة اتحادية ترأسه حرم سمو الشيخ منصور بن زايد آل نهيان، نائب رئيس مجلس الوزراء وزير شؤون الرئاسة، سمو الشيخة منال بنت محمد بن راشد آل مكتوم، رئيسة مؤسسة دبي للمرأة. ويهدف إلى تقليص الفجوة بين الجنسين في كافة قطاعات الدولة، من أجل تحقيق تكافؤ الفرص بين الرجل والمرأة للمشـــاركة في عملية التنمية المستدامة، وتحقيق رؤية الدولة، والتأثير محلياً، وإقليمياً، ودولياً في ملف التوازن بين الجنسين.

الأهداف:

١. تقليص الفجوة بين الجنسين في كافة قطاعات الدولة.
٢. تعزيز وضع الدولة في تقارير التنافسية العالمية في مجال الفجوة بين الجنسين.
٣. السعي لتحقيق التوازن بين الجنسين في مراكز صنع القرار.
٤. تصنيف دولة الإمارات العربية المتحدة عالمياً كنموذج يُحتذى به في ملف التوازن بين الجنسين.

٥. اعتبار الإمارات مرجعاً لتشريعات التوازن بين الجنسين.

الاختصاصات:

١. مراجعة التشريعات، والسياسات، والبرامج الحالية، واقتراح تشريعات وبرامج جديدة، أو تحديثها؛ لتحقيق التوازن بين الجنسين في مجال العمل.

٢. التوصية بتفعيل القوانين، واللوائح، والقرارات، والاتفاقيات الدولية ذات الصلة بالتوازن بين الجنسين في مجال العمل، بما يحقق عدم التمييز ضد المرأة.

٣. مراجعة، ومتابعة تقارير التنافسية العالمية، والتقارير الدولية، والعمل على وضع البرامج، والخطط، والسياسات المتعلقة بتقليص الفجوة بين الجنسين في مجال العمل.

٤. اقتراح مؤشرات التوازن بين الجنسين، ورفعها لمجلس الوزراء للاعتماد، والسعي نحو تعزيز تطبيقها في الدولة بالتنسيق مع الجهات المحلية.

٥. التنسيق مع الجهات الاتحادية والمحلية؛ لتحقيق أهداف المجلس.

٦. التنسيق مع وزارة الخارجية لتمثيل دولة الإمارات في المحافل الدولية، واقتراح إبرام اتفاقيات التعاون، والبرامج المشتركة.

٧. إنشاء قاعدة بيانات متعلقة بالتوازن بين الجنسين في مجال العمل.

٨. رفع تقارير دورية إلى مجلس الوزراء بشأن التقدم المنجز، والمبادرات، والمشاريع، والاحتياجات التي يطلبها المجلس لتحقيق أهدافه.

٩. أية مهام أخرى ذات صله بأهداف المجلس، يكلفه بها مجلس الوزراء. (مركز الإمارات للتوازن بين الجنسين، ٢٠٢١)

وقد حصلت الإمارات على المركز ١٨ عالمياً والأول إقليمياً في مؤشر المساواة بين الجنسين، الصادر عن برنامج الأمم المتحدة الإنمائي لعام ٢٠٢٠ (وكالة الأنباء الإماراتية، ٢٠٢٠)، وهو دليل ما توليه حكومة دولة الإمارات من اهتمام ودعم لمسيرة المرأة التنموية.

٦،٤،٢ التمكين الاجتماعي والاقتصادي للمرأة

انطلق العمل النسائي في الدولة منذ الثامن من شهر فبراير عام ١٩٧٣ حيث تأسست "جمعية نهضة المرأة الطبيانية"، لتكون أول تجمع نسائي في دولة الإمارات.

وتوالى بعد ذلك إنشاء الجمعيات في مختلف إمارات الدولة، حتى رأت سمو الشيخة فاطمة بنت مبارك ضرورة مواكبة الفكر الوحدوي للشيخ زايد رحمه الله، باني نهضة الدولة، فتأسس الاتحاد النسائي العام سنة ١٩٧٥، وضم الجمعيات النسائية في إمارات الدولة كافة.

ومنذ ذلك الحين قدمت دولة الإمارات عدداً من المبادرات لتمكين المرأة اقتصادياً. وفي شهر ديسمبر ٢٠١٢، أصدرت الحكومة الإماراتية قراراً يلزم بعضوية المرأة الإماراتية في مجالس إدارة الهيئات، والشركات، والمؤسسات الاتحادية.

٧،٤،٢ يوم المرأة الإماراتية

تحتفل دولة الإمارات العربية المتحدة في ٢٨ أغسطس بيوم المرأة الإماراتية، وهو نفس اليوم الذي تأسس فيه الاتحاد النسائي العام. ويأتي هذا الاحتفال إيماناً من قيادة الدولة الرشيدة بأهمية مساهمات بنات الوطن، ودورهن في جهود التنمية ورفاهية البلاد، وتقديراً وتكريماً لما قدمنه لدعم مسيرة الدولة داخل الوطن وخارجه. وتحتفل جميع الجهات الحكومية ومؤسسات القطاع الخاص بهذا اليوم.

٢،٥ أدبيات الدراسة

تستهدف عملية مراجعة التراث العلمي بشكل أساسي، استجلاء المفاهيم النظرية والمنهجية المتعلقة بالدراسة، بما يسهم إيجاباً في البناء النظري، والتصميم المنهجي للدراسة، لذلك كان ولا بدّ من التركيز على الأدبيات السابقة التي اهتمت بدراسة صورة المرأة في الدراما، وتسليط الضوء على نتائجها وتوصيتها للخروج بدراسة أعمق، وقد تم تقسيمها إلى ثلاثة محاور رئيسة وهي:

١- دور الدراما التلفزيونية والسينمائية في تشكيل الاتجاهات وتعزيز القيم.

٢- الصورة النمطية في الدراما التلفزيونية والسينمائية.

٣- صورة المرأة في الدراما التلفزيونية والسينمائية.

١،٥،٢ المحور الأول: دور الدراما التلفزيونية والسينمائية في تشكيل الاتجاهات وتعزيز القيم

إن للدراما التلفزيونية والسينمائية مكانة خاصة بالنسبة لجماهير المشاهدين، وذلك لأن القيمة الإعلامية للأعمال الدرامية تكمن في قدرتها على حمل الأفكار التي تعكس المفاهيم، وقدرتها على التأثير على الجمهور تأثيراً غير مباشر، حيث يمكنها تزويد الجمهور بالمعلومات الثقافية، والعلمية، بالإضافة إلى دورها في تغيير الاتجاهات والقيم.

كشفت دراسة مروة عبد الغني (٢٠١٩) والتي سعت للتعرف على كيفية معالجة الدراما المصرية لحالات الطلاق ومدى تأثيرها على اتجاهات الجمهور نحو المرأة المطلقة، وقد اعتمدت الباحثة على منهج المسح بشقيه التحليلي والميداني، مستعينة في إطارها النظري على نظرية الغرس الثقافي، وقد أجريت الدراسة التحليلية على عينة عمدية من المسلسلات والأفلام المصرية التي تناولت موضوعات الطلاق المعروضة على قناتي (دي إم سي دراما، وروتانا سينما)، وطبقت الاستبيان على عينة عمدية من الجمهور المصري من مشاهدي الدراما المصرية قوامها (٤٠٠) مفردة، وتوصلت النتائج إلى أنه تم تقديم

الشخصيات المطلقة في المسلسلات والأفلام المصرية (بشكل سلبي) في المقام الأول، كما أكدت أن هناك علاقة ارتباطية إيجابية بين اتجاهات الجمهور نحو المرأة المطلقة في الدراما المصرية واتجاهاتهم نحوها في الواقع الفعلي.

هدفت دراسة إيمان الجمال (٢٠١٦)، لمعرفة الدور الذي تقوم به الدراما التلفزيونية في تغيير اتجاهات الجمهور تجاه القضايا الاجتماعية، واهتمت بدراسة تعدد الزوجات بشكل خاص مستعينة بنظرية الغرس الثقافي حيث قامت الباحثة بتحليل مضمون عينة من المسلسلات والأفلام الاجتماعية التي تناولت واقع الحياة الزوجية، اشتملت العينة الميدانية على ٤٠٠ مفردة من النساء والرجال من متابعي الدراما التلفزيونية، واعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي في جمع البيانات مستعينة بأداة الاستبيان والمقابلة الشخصية وتحليل المضمون، وأسفرت النتائج على وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطات درجات المبحوثين على مقياس التعرض للدراما التلفزيونية تبعاً لاختلاف كثافة مشاهدة القنوات التلفزيونية الفضائية، كما أثبتت الدراسة وجود علاقة ارتباطية ودالة إحصائية بين كثافة مشاهدة المبحوثين للدراما التي تعرض ومستوى تبني عينة الدراسة لبعض أنماط السلوك الاجتماعي.

قام شريف حرب (٢٠١٦) بدراسة عن صورة المرأة العاملة كما تعكسها الدراما التلفزيونية وعلاقتها باتجاهات عينة من طالبات الجامعة نحو العمل ، حيث طبق استبيان على عينة عمدية من طالبات الجامعات المصرية قوامها ٤٠٠ مفردة ممن يدرسن البكالوريوس وتم جمع البيانات من تحليل مضمون ٥٦٥ حلقة طبقت على ١٩ مسلسل أذيعت بقناة النيل للدراما بالتلفزيون المصري، أظهرت نتائج الدراسة أن تناول أدوار المرأة العاملة المصرية كان بطريقة إيجابية وأقل نمطية، وذلك تأكيداً على دورها الإيجابي في تحقيق التنمية في المجتمع كما كشفت الدراسة أيضا عن الدور غير المباشر للدراما التلفزيونية في إدراك الطالبات عينة الدراسة لصورة المرأة العاملة في المجتمع.

وكشـفت دراسـة داليا عثمان (٢٠١٥) ، التي بحثت في دور المسـلسـلات المصـرية والتركية التلفزيونية في تشـكيل اتجاهات الشـباب المصـري نحو الزواج وذلك للتعرف على سمات العلاقات الزوجية كما تقدمها كل من المسـلسـلات المصـرية والتركية والمقارنة بينها وتحديد مدى إدراك الجمهور المصـري للتشـابه أو الاختلاف بينها وبين الواقع الاجتماعي الفعلي وقد اعتمدت الدراسـة على منهج المسـح بشـقيه التحليلي والميداني حيث قامت بإجراء تحليل مضـمون عينة من المسـلسـلات التلفزيونية المصـرية والتركية التي عرضـت على الفضـائيات العربية وإجراء اسـتبيان على عينة من الشـباب المصـري للحصـول على نتائج الدراسـة وكان من أهم هذه النتائج: إن شـخصـيات الأزواج الرئيسـة في المسـلسـلات المصـرية عينة الدراسة منخفضة مقارنة بإجمالي الشخصيات الدرامية بنسبة ٧,٩٪ وهو ما يعني أن الأدوار الفاعلة لم تكن متزوجة وذلك يعد تهميشـاً وتنميطاً للشـخصـية المتزوجة والتي ظهرت بأدوار غير فعالة وتقليدية ومهتمة بالعمل من أجل كسـب الرزق فقط، حيث لم تكن تتمتع بالطموح والحماس، كما ركزت الدراما المصـرية عينة الدراسـة على الأزواج من ذوي الدخل المرتفع بنسـبة ٥٦٪ وهو لا يعكس واقع المجتمع المصري، حيث أن طبقات المجتمع المصري تتركز بشكل كبير في المستويات المتوسطة والمنخفضة وبالتالي على الدراما تولي اهتماماً أكبر لهذه الشريحة وتسلط الأضواء على مشاكلها، وبينت الدراسة أيضا وجود علاقة ارتباطية دالة إحصـائية بين مدى تعرض الشـباب للدراما المصـرية والتركية وتشـكيل اتجاهاتهم نحو الزواج.

كشفت دراسة نعيم المصري (٢٠١٣) عن أثر المسلسلات المدبلجة في القنوات الفضائية العربية على القيم لدى الشباب الجامعي الفلسطيني، وإدراك مدى وعيهم بخطورة هذه المسلسلات وقدرتهم على التمييز بين السـلوكيات الإيجابية والسـلبية التي تقدم وتعرض على القنوات الفضـائية واقتراح الحلول والتوصـيات لمعالجة هذه الظاهرة، تنتمي هذه الدراسـة للبحوث الوصـفية حيث اسـتعانت بمنهج المسـح

والاستبيان الإلكتروني كأداة لجمع البيانات وطبقت على عينة من طلبة الجامعات والكليات الفلسطينية بلغت ١٢٣ مفردة، كانت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

أن مشاهدة المسلسلات المدبلجة لها تأثير سلبي على العديد من القيم المختلفة وخاصة القيم الدينية والروحية، كما أنها قدمت سلوكيات سلبية تنعكس على المشاهدين كإهمال الفرائض الدينية والتدخين والخيانة والعنف والإسراف والتبذير، وجاءت العلاقات العاطفية كأبرز الموضوعات التي تناولتها المسلسلات المدبلجة وحرص المبحوثين على متابعة مشاهد العنف والانتقام بما يؤثر سلباً على التعامل مع الآخرين، وأوضح ٢٢٪ عينة الدراسة مما لا يشاهدون الدراما المدبلجة أن أسباب عدم مشاهدتهم ترجع إلى عرضها سلوكيات وقيم ومفاهيم لا تتفق مع الدين الإسلامي بنسبة ٣٧٪ وبأن أهدافها خيالية لا تتفق مع الواقع بنسبة ٣٢٪.

كما وجدت دراسة نرمين خضر (٢٠١٢) علاقة طردية بين تقديم المسلسلات التلفزيونية لصورة المرأة المدخنة وانجذاب المراهقات نحو التدخين، خاصة حين تجمع الصورة المقدمة للمرأة على صفات البطلة، والمرأة الناجحة والقوية، مما تخل بالمبادئ، وبالإشارة إلى سلبية تلك العادة.

ركزت دراسة آسيا حمدان (٢٠١١) على دور المسلسل التاريخي في تعزيز القيم الإسلامية، حيث قامت بدراسة تحليلية لمسلسل خالد بن الوليد رضي الله عنه، لمعرفة مدى تحقيقه لترسيخ القيم الإسلامية وتعزيزها، استخدمت الدراسة المنهج الوصفي مستعينة بتحليل المضمون وصحيفة الاستبانة والمقابلة للحصول على المعلومات ومن أهم نتائج الدراسة:

حصول المسلسل على أعلى مشاهدة بالمقارنة مع البرامج والمسلسلات الأخرى التي تعرضها القناة، حيث اعتبرته عينة الدراسة ضرورة كبيرة لتوثيقه لحياة أحد الصحابة، ورأت عينة الدراسة أن الأداء

الفني والطرح الدرامي في المسلسل التاريخي مميز لدرجة كبيرة تفوق المسلسلات الاجتماعية الأخرى، وأكدت الدراسة بأن المسلسل التاريخي قد عزز القيم الدينية لدى المشاهدين.

بحثت دراسة دنيا النجار (٢٠٠٨) عن القيم التي تقدمها المسلسلات المدبلجة المعروضة على القنوات الفضائية العربية ومدى إدراك المراهقين لها، حيث سعت الدراسة للوقوف على القيم الإيجابية والسلوكيات السلبية ومظاهر العنف التي تتضمنها المسلسلات المدبلجة وحجم تعرض المراهقين للقيم التي تتضمنها، تقع الدراسة ضمن البحوث الوصفية مستخدمة منهج المسح بالعينة من خلال توزيع استبيان على ٢٠٠ مفردة من طلبة الجامعات المصرية الحكومية (جامعة القاهرة) والخاصة (الأكاديمية الدولية للهندسة وعلوم الإعلام)، كما استخدمت الدراسة أسلوب تحليل المحتوى للمسلسلات المدبلجة المعروضة على قناتي دبي الفضائية و أم بي سي، واختارت عينة عمدية من حلقات مسلسل آلام خفية (مكسيكي)، وثمار الحب (فنزويلي) شغلت ١٢٠ ساعة خلال دورة برامجية كاملة امتدت من ٢٠٠٧/١/١ إلى ٢٠٠٧/٣/٣١، ومن أهم نتائج الدراسة: بلغت نسبة التعرض للقنوات الفضائية العربية من عينة الدراسة ٨٠,٣٪ وجاءت نسبة الإناث ٨٣٪ بينما نسبة الذكور ٧٧,٨٪، ومن أبرز الموضوعات التي تناولتها المسلسلات المدبلجة كما يراها المراهقون عينة الدراسة هي: العلاقات العاطفية بنسبة ٥٠٪ تلتها المشاكل الاجتماعية بنسبة ٤٤٪ ثم الصراع بين الخير والشر بنسبة ٣٠٪ وأخيراً المشاكل والموضوعات التي ترتبط بالانتقام والعنف بنسبة ١٤٪، وبلغت نسبة المشاهد التي تتناول القيم الإيجابية المقدمة من خلال المسلسلات المدبلجة ٣٧٪ بينما وصلت نسبة المشاهد التي تناولت السلوكيات السلبية ٦٥,٧٪، أما بالنسبة لمشاهد العنف اللفظي والبدني فقد بلغت النسبة ٦٢٪.

وسعت دراسة راضية حميدة (٢٠٠٦) إلى معرفة مدى تأثير المضامين المدبلجة على قيم الجمهور الجزائري وأنماط المشاهدة بالإضافة لاكتشاف ظاهرة إقبال الجمهور عليها، شملت عينة الدراسة

١٦٠ مفردة يقطنون في ولاية البليدة والجزائر العاصمة والجلفة وتعد الدراسة من الدراسات الوصفية التي اعتمدت على منهج المسح باستخدام الاستبيان والملاحظة والمقابلة كأدوات جمع للبيانات، أظهرت نتائج الدراسة أن نسبة تعرض الجمهور الجزائري لبرامج التلفزيون المدبلجة ٦٣٪ وأن نسبة الإناث أكثر من الذكور وأن عينة الدراسة فضلت المسلسلات المدبلجة عن غيرها من البرامج الدرامية الأخرى سواء عربية أو محلية.

هدفت دراسة عبد الرحيم درويش (٢٠٠٢) إلى معالجة الأفلام السينمائية المصرية التي يعرضها التليفزيون للقضايا الاجتماعية وأثرها على الشباب واعتمدت الدراسة على نظرية الغرس الثقافي وفي ضوئها ثبت وجود علاقة دالة إحصائية بين المشاهد وإدراك واقعية الأفلام السينمائية طبقاً لبعدي المنفعة والتوحد بينما لم تثبت طبقاً لبعد حجم النافذة السحرية.

لقد شكلت الدراسات السابقة التي ركزت على دور الدراما التلفزيونية والسينمائية في تشكيل الاتجاهات وتعزيز القيم أرضية استفادت منها الدراسة في وضع المنهجية واختيار النظرية المناسبة للموضوع وهي نظرية الغرس الثقافي، حيث بينت كل من دراسة المصري (٢٠١٣) ودراسة حمدان (٢٠١١) ودراسة النجار(٢٠٠٨) ودراسة حميدة (٢٠٠٦) تأثير التعرض لمشاهدة الدراما التلفزيونية على اكتساب السلوكيات والقيم، كما أثبتت دراسة عبد الغني (٢٠١٩) ودراسة حرب (٢٠١٦) ودراسة الجمال (٢٠١٦)، ودراسة عثمان (٢٠١٥) الدور الذي تلعبه الدراما التلفزيونية في تشكيل الاتجاهات لدى المشاهدين، ومدى إدراكهم للواقع، وندرك من خلال تناول هذه الدراسات التأثير التي تصنعه الدراما في عقل المشاهد، وكيف تترسخ في ذهنه معان وقيم جديدة بمرور الزمن، وتصبح جزءاً من واقعه.

٢،٥،٢ المحور الثاني: الصور النمطية في الدراما التلفزيونية والسينمائية

للصور النمطية عدة وظائف، وقد ذكر ريتشار دير(dyer) أربع وظائف للصورة النمطية هي:

١. ترتيب الواقع الاجتماعي: حيث ترتب الصورة النمطية واقعنا الاجتماعي بشكل أبسط حتى نستطيع فهمه، وندرك العالم والمجتمع بشكل أسهل، فالصورة النمطية تعد شكلاً من أشكال ترتيب حشد من البيانات المركبة، والمبدئية التي نستقبلها من العالم على هيئة صيغة، لكي تنتهي التمثيل، والتصنيف للأشخاص عبر العملية الأشمل، والتي من خلالهما يضمهم أي مجتمع إنساني والأفراد في داخل هذا المجتمع عبر التعميمات والنماذج والتمثيلات.

٢. التعبير عن القيم: حيث يشير ليبمان (Lippmann) إلى أن فاعلية الصورة النمطية تكمن في الأسلوب الذي يستخرج الإجماع من خلاله، وتدل الصورة النمطية على " هذا ما يعتقده كل فرد أنت ونحن" كما لو كانت هذه المفاهيم لهذا المجموعات الاجتماعية، يتم التوصل إليها عفوياً

من خلال كل أفراد المجتمع بشكل مستقل وفي عزلة، وعلى الرغم مما قد يعتري الأفكار النمطية من زيف، فإن لها أبلغ الأثر في التفاعل الاجتماعي.

٣. إشارة إلى العالم: حيث ينظر إلى الصورة النمطية على أنها تصور عن العالم، وكوظيفة اجتماعية فهي اتفاق جماعي على رأي محدد، ويتم استخدامها من خلال الأفراد عن الأفراد الآخرين الذين لا يعرفونهم، فالصورة النمطية هي تعبير عن الفكرة المسيطرة، وعن طبيعة العلاقات في المجتمع.

٤. تكثيف للمعلومات: فالصورة النمطية لديها القدرة على تكثيف قدر كبير من المعلومات بشكل مختصر وبسيط للغاية، وأيضاً لافت للنظر، وإدراك سهل للتمثيلات. (إسماعيل،٢٠٠٦)

هدفت دراسة رؤى أبو عاصي (٢٠١٨) إلى تسليط الضوء على أنماط صناعة الصور المقولبة وسياستها وسبل تشكيلها والخطر الحقيقي الناتج عن تشويهها بشكل متعمد، وذلك من خلال الكشف عن الصور النمطية للمسلم في السينما الأمريكية منذ الغزو الأمريكي على أفغانستان والعراق إلى عام ٢٠١٨، اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي النوعي لقراءة وعرض مجموعة من الأفلام التي أنتجتها

هوليوود منذ عام (٢٠٠١–٢٠١٨) والتي تناولت صورة المسلم كشخصية رئيسية أو ثانوية في مشاهدها، وقد تم اختيار هذه العينة بعد مشـــاهدة مئة فيلم أمريكي هوليوودي أنتج بعد الغزو الأمريكي للعراق وأفغانستان، توصلت الدراسة إلى أن هوليوود قد أساءت للعرب والمسلمين في معظم الأفلام التي أنتجتها ما بين عام (٢٠٠١م–٢٠١٨)، والتي تم فيها التطرق للعرب والمسلمين سواء بطريقة مباشرة أو ضمنية، وكما قدمت السينما الأمريكية الشخصية المسلمة في اثنتي عشرة صورة، وقعت إحدى عشرة صورة منها في قالب الصور النمطية المشوهة والمزيفة، كصورة المسلم الإرهابي وصورة المسلم الهمجي، وعلى الرغم من هذه الصـور قدمت السـينما الأمريكية في المقابل صـوراً محسـنة، ومغايرة عن المسـلمين إلا أنها تبقى استثنائية مقارنة بما هو سائد.

وهدفت دراسة بريتاني (Brittany, 2018) إلى التعرف على صورة المرأة السوداء في هوليود، وجدت نتائج الدراسة أنه لا تزال المرأة الأمريكية السوداء تظهر بصور نمطية، سواء من صانعي الأفلام البيض أو السود على حد سواء، فجميعها قد أظهرت النساء السود كمهتمات بالاستهلاك، وشراء الملابس، وتنسيق الشعر وذلك لكي تظهر بصورة يقبلها المجتمع، هذه الأفلام تبعث رسالة مفادها أن العناصـــر المادية تلعب دوراً مهماً في نظرة المرأة لنفســـها، وهنا يتجاهلون أهمية تقدير الذات الحقيقية وقبولها.

وجدت دراســـة هاينز (Haynes, 2018) والتي تناولت صـــورة اللاتينيين في الدراما التلفزيونية الإنجليزية، أن دراما هوليوود قد صورت الرجال اللاتينيين بصورة المجرمين ورجال العصابات العنيفين، كما ارتبطت صورة النساء اللاتينيات بالعهر والجنس، غالباً ما يظهرهن بأدوار عاملات في المنازل.

وسعت دراسة آية عبد الهادي (٢٠١٦) إلى رصد صورة العرب كما تعكسها الدراما التلفزيونية المصرية وعلاقتها بإدراك الجمهور المصري للشخصية العربية، وذلك لمعرفة آراء العرب فيما يقدم عنهم في

المسلسلات التلفزيونية المصرية وفي اتجاه المصريين نحوهم وتم ذلك من خلال تحليل مضمون عينة من المسلسلات، حيث استعانت الدراسة بإجراء مقابلة مع عينة عشوائية طبقية قوامها ٤٠٢ مفردة من الجمهور المصري الذين يقيمون في كل من القاهرة والقليوبية والجيزة، وكانت من أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة: أن صورة الشخصية العربية جاءت بشكل سلبي في الدراما المعروضة والتي تبنت تقديم صورة نمطية للشخصية العربية متصفة باللامبالاة والتخلف وعدم التحضر والرجعية والانتهازية وغرور الثروة، كما تباينت آراء المبحوثين حول صورة العرب المقدمة بالدراما فمنهم من رأى حقيقة الصورة المقدمة ومنهم من لم يتفق مع تلك الصورة بل اعتبرها النقيض تماما من الواقع.

هدفت دراسة نجلاء حسن (٢٠١٤) إلى التعرف على طبيعة ملامح صورة الموظف الحكومي التى تقدمها الأفلام العربية، بالإضافة الى التعرف على اتجاه الجمهور المصرى نحو هذه الصورة. وقد اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة على منهج المسح بشقيه التحليلي والميداني، حيث قامت الباحثة بتحليل مضمون ٣٠ فيلم وقد تم التحليل باستخدام استمارة تحليل المضمون، بالإضافة إلى إجراء دراسة ميدانية على عينة عشوائية طبقية قوامها ٤٠٠ فردا من الجمهور العام ممن يشاهدون الأفلام العربية، وقد تم تطبيق هذه الدراسة باستخدام استمارة الاستبيان، وكانت من أهم النتائج التي تم التوصل إليها: بالنسبة لنتائج الدراسة التحليلية، فقد توصلت الدراسة الى تفوق نسبة الموظفين الحكوميين الذكور فى الأفلام حيث بلغت (٩٠,٦ %)على نسبة الموظفات الحكوميات الإناث والتى بلغت (٩,٤ %)، بالنسبة لنتائج الدراسة الميدانية: جاء انطباع أفراد عينة الدراسة عن مهنة الموظف أنه مرتشى وروتينى، لقد ثبتت صحة الفرض الثالث الذى ينص على وجود فروق ذات دلالة احصائية بين نوع المبحوثين (ذكور/ إناث) من حيث إدراكهم لصورة الموظف.

هدفت دراسة عبد الناصر عوض (٢٠١١) للتعرف على ملامح وأبعاد وخصائص وطبيعة صورة الممرضة في أفلام السينما المصرية على العاملين بمهنة التمريض وعلى طبيعة هذه الصورة، وكذلك معرفة أوجه التشابه والاختلاف بين الواقع الذي تقدمة الافلام السينمائية لصورة الممرضة وبين الواقع الفعلي لها في الحياة، استخدمت هذه الدراسة منهج المسح للأفلام السينمائية التي تناولت فيها دور الممرضة، وأثبتت نتائج الدراسة أن الصورة السلبية للممرضة هي الغالبة في الأفلام السينمائية.

وقد خلصت دراسة علياء عبد الفتاح (٢٠٠٨) والتي تناولت دور الدراما التلفزيونية في تشكيل الصورة الذهنية عن المرأة المصرية لدى الفتاة الجامعية الليبية، أن هناك خمسة عوامل أساسية تتحكم في الصورة الذهنية عن المرأة المصرية لدى الفتاة الجامعية الليبية:

أ. تصور الدراما المصرية الابنة على أنها مهتمة بالجنس الآخر والعلاقة معه.

ب. تصور الدراما المصرية الزوجة المصرية مستسلمة لزوجها تابعة له، وكثيراً ما ضحت من أجله.

ج. تصور الدراما المصرية الأم على أنها المربية المضحية من أجل أولادها.

د. تصور الدراما المصرية المرأة العاملة غير مهتمة بالقضايا التنموية في بلدها.

هـ. تصور الدراما المصرية الأنثى على أنها تثير الغرائز والشهوات.

ويرى كلٌّ من محمد سيد وماجدة خليل (٢٠٠٤) أن الوظائف النفسية والاجتماعية للصورة النمطية فيما يلي:

١. تسهل عملية التفاعل الاجتماعي التي تقوم بها الأفكار النمطية، فعلى الرغم مما قد يعتري الأفكار النمطية من زيف فإن لها أبلغ الأثر في التفاعل الاجتماعي، أي في حياة البشر الذين يحملونها.

٢. حماية الذات: حيث إن الصورة تستند إلى بعض العوامل الديناميكية، كالإسقاط وكبش الفداء، فتتهم الجماعة الخارجية بأنها معادية، إسقاطاً لمعاداتنا نحن لها، وتؤدي هذه العملية إلى تجنب لوم الذات، وإلقاء اللوم على الآخرين.

٣. تحقق للفرد قدراً كبيراً من اقتصاد الجهد بما تقدمه له من أطر عامة جاهزة تكفل له التعامل مع الآخر، بل والتنبؤ بسلوكه دون إمعان النظر في خصائصه الفردية.

٤. عادة يستخدم الأفراد الصور النمطية تجبناً للتفكير العفوي، لذلك نستخدم الصور النمطية عندما نكون تحت ضغط من الوقت، أو نقص في المعلومات.

وترى الباحثة أن الصور النمطية المقولبة والتي تستند على أحكام مسبقة عن عرق وشخص ودين، من شأنها خلق صوراً مضللة، وكذلك نشر خطابات الكراهية وتشويه الحقائق، لذلك ظهرت أهمية الدراسات التي تهتم بمعرفة الأسباب التي تساعد على تشكيل هذه الصورة، ولقد استفادت الدراسة من كل من دراسة أبوعاصي (٢٠١٨) ودراسة عبد الهادي (٢٠١٦) ودراسة عوض (٢٠١١) في التعرف على ملامح وخصائص وأبعاد الصور النمطية.

٣،٥،٢ المحور الثالث: صورة المرأة في الدراما التلفزيونية

تناولت دراسة فوزية آل علي (٢٠١٨) علاقة المرأة الإماراتية بالدراما الخليجية، وعادات وأنماط المشاهدة، وتوصلت الدراسة إلى أن المرأة الإماراتية قد حرصت على مشاهدة الدراما الخليجية بنسبة بلغت ٨٧,٥٪، حيث بلغ متوسط ساعات التعرض اليومي للدراما الخليجية ساعتين بنسبة ٦٠٪، وأن أهم الموضوعات التي فضلتها عينة الدراسة هي الموضوعات الاجتماعية بنسبة ٨٥٪، وأن الصورة التي تعكسها الدراما الخليجية بعيدة كل البعد عن الواقع بنسبة وصلت ٧٤,٥،كما أفادت العينة أن ٦٢٪ من أفراد العينة ترى أن الدراما الخليجية تعكس صورة سلبية عن المرأة، وأن ٦٠٪ ترى أنها عاطفية، و

٧٪ من العينة ترى أنها ظهرت بصورة الأنثى المغرية، ورأت نسبة ٨٦٪ من أفراد العينة أن الدراما تجذب المرأة، وتلبي حاجاتها وهو دليل على قوة تأثير الدراما على المشاهدين.

قامت إسراء الغزالي (٢٠١٨) بدراسة عن صورة المرأة العاملة كما تعكسها الأفلام والمسلسلات المصرية على القنوات الدرامية وعلاقتها باتجاه المرأة نحو العمل، حيث قامت بتحليل عينة من ثلاث مسلسلات من أصل ١٧ مسلسل و ٤٢ فيلمًا من أصل ٥٧٣ فيلم والمعروضة على قناتي CBC دراما وروتانا سينما والتي تناولت صورة المرأة العاملة وتعرضت لمشكلاتها الاقتصادية والاجتماعية خلال الفترة من ٢٠١٧/١/١ إلى ٢٠١٧/٣/٣١ وذلك لغرض الحصول على مؤشرات الصورة المقدمة عن المرأة العاملة في هذه الأعمال الدرامية، كما طبقت الدراسة الميدانية على عينة طبقة قوامها ٤٠٠ مفردة من جمهور النساء العاملات والغير عاملات من متابعات الدراما التلفزيونية وشملت الدراسة المنطقة الجغرافية التالية: القاهرة والمنيا والقليوبية، من كافة المستويات العمرية والعملية والاقتصادية، وقد أشارت نتائج تحليل المضمون إلى أن الدراما الاجتماعية قد حصلت على نسبة مشاهدة أكبر، كما توافقت نتائج تحليل المضمون مع نتائج الدراسة الميدانية من حيث أن المضمون المقدم لصورة المرأة العاملة في الدراما سلبي، كما تبين وجود علاقة دالة إحصائية تباين مختلف بين المحافظات ودرجة تقبلهم للصورة التي قدمتها الدراما المصرية، وقد أشارت النتائج التفصيلية أن نسبة من يرون أن الدراما المصرية قدمت صورة غير مقبولة عن المرأة العاملة هي النسبة الأكبر من المبحوثات عينة الدراسة، كما ظهرت أبرز المشاكل والصعوبات التي تواجهها المرأة العاملة في الدراما كانت ما بين مشاكل الأسرة والمشاكل الاجتماعية والاقتصادية.

هدفت دراسة بسنت حمزة (٢٠١٨) إلى التعرف على صورة المرأة العاملة في السينما المصرية خلال العقد الأخير، وتمت المعالجة في ضوء النظرية النسوية التي تدعم حقوق المرأة في كافة المجالات

الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية وترى أن للمرأة حقوق مساوية للرجل ويجب احترامها وتمكينها من الحصول عليها، وقد جاءت نتائج الدراسة التحليلية لأفلام للسينما المصرية خلال العقد الأخير أكثر ميلاً إلي تقديم صورة إيجابية للمرأة العاملة، وهو ما يحفز المجتمع علي زيادة نسبة النساء العاملات اللاتي يشاركن بشكل إيجابي في عملية التنمية، لكن على الرغم من ذلك جاءت نسبة تقترب من الثلث من مجموع الأفلام المنتجة تقدم صورة سلبية لعمل المرأة مما يؤدى إلى خوف المجتمع وبالتالي معارضته لخروج المرأة للعمل، ويتضح من خلال الدراسة التحليلية أن الصورة السلبية تلعب دوراً في ترسيخ قيم الذكورة والتأكد على الموروث الثقافي والتقليدي الذي يحط من قيمة عمل المرأة خارج المنزل ويؤكد علي ضرورة بقائها للقيام بأدوارها التقليدية لذلك مازالت هناك قطاعات كبيرة داخل المجتمع المصري تنادي ببقاء المرأة داخل المنزل حفاظاً علي عفتها وشرفها، في حين أن الصورة الايجابية للمرأة العاملة قد لعبت دوراً في تغيير منظومة القيم التقليدية تجاه المرأة المصرية وشجعت كثير من الأسر المصرية علي السماح للمرأة للخروج للعمل والمشاركة في عملية التنمية.

كشفت دراسة مداخل دراسة التيماني (٢٠١٧) عن صورة المرأة السعودية ودورها الاجتماعي كما تدركها السعوديات من خلال المسلسلات التي تعرضها قناة إم بي سي، حيث استخدمت الباحثة منهج المسح الاجتماعي وأداة الاستبيان التي طبق على عينة من التربويات في المدارس الحكومية قوامها ٣٨٠ مفردة، وقد توصلت نتائج الدراسة أنه من الصفات التي ظهرت المرأة في المسلسلات صورة المرأة المنشغلة بالمظاهر والشكليات، صورة المرأة الاجتماعية، صورة المرأة المتعلمة، صورة المرأة الكريمة، صورة المرأة العصرية، صورة المرأة الضحية، صورة المرأة المعنفة والمسلوبة الحقوق الرجل، كما ظهرت المرأة بدور الأم الحنون، وربة البيت التي تتحمل المسؤولية ودور الزوجة المهتمة بشؤون زوجها.

قامت فريدة إبراهيم وآخرون (Faridah Ibrahim, 2017) بتحليل مضمون خمس مسلسلات ماليزية لمعرفة صورة المرأة الماليزية في الدراما وجدت نتائج الدراسة أنها ظهرت بصورة ربة المنزل في أغلب أدوارها، وإن قضاياها كانت تدور حول مشكلات البيت والأطفال والصراعات مع الأصهار، وركزت اهتمامها على الموضة والأزياء والطبخ، وظهرت في صورة المرأة القيادية في مسلسل واحد، ووجدت الدراسة أن الأدوار الاجتماعية للمرأة، والوضع الوظيفي، ومستوى التعليم والصفات الشخصية قد تم تناولها بشكل إيجابي أكثر من ذي قبل، وعزت أسباب تنميط صورة المرأة إلى منتجي الأعمال الدرامية وتوجهات المؤسسات.

وجدت دراسة مروة السيابية (٢٠١٧) والتي اعتمدت على تحليل مضمون ٢٧ حلقة من ٩ مسلسلات عرضت على شاشة تلفزيون سلطنة عمان خلال الفترة من ١٩٩٠- ٢٠١٥، أن صورة المرأة العمانية قدمت بشكل إيجابي فيما يتعلق بالعلاقات الأسرية وحرصها على تماسك الأسرة وظهورها في المشاهد التي تتفق مع القيم المجتمعية، إلا أنها ظهرت كامرأة عاملة في مواضع محدودة، بالإضافة إلى عدم إظهارها بمستوى تعليمي عال، وهذا لا يعزز حرص السلطنة على تمكين المرأة ولا يعكس الأدوار القيادية التي وصلت إليها المرأة العمانية.

وفي دراسة أجراها مركز الخليج للدراسات الاستراتيجية بالبحرين بالتعاون مع المجلس الأعلى للمرأة؛ للتعرف على الصورة النمطية للمرأة في تلفزيون البحرين (٢٠١٧)، حيث قام بتحليل مضمون المسلسل الخليجي باب الريح، كشفت الدراسة أن المرأة ظهرت في المسلسل بعدة صور نمطية أبرزها:

١. سطحية ضيقة الأفق غير مشغولة بهموم العامة، لا يشغلها إلا شأنها الخاص في محيطها الصغير، فلم تظهر أي شخصية نسائية من شخصيات المسلسل ممن تهتم بالشأن العام، وكل تفكيرهن منصب على الدسائس والحب.

٢. الزواج هو طموح المرأة الأول، وتخرج من الدراسة من أجله.

٣. الحب والغيرة والمكايدة هو ما يشغلها. وهذا العنف يملأ كل حلقات المسلسل، وشاركت فيه معظم الشخصيات النسائية.

٤. الأمومة هي أغلى ما لديها، حتى لو دفعهن الأمر لمخالفة القانون.

٥. الإنجاب وسيلة للاحتفاظ بالزوج حتى لا يتزوج بأخرى.

٦. ظهرت معظم شخصيات المسلسل متبرجات يرتدين الأزياء الغربية.

أما دراسة أولوشولا (Olushola, 2016) فوجدت أن أفلام نوليود (السينما النيجيرية) تحظى بشعبية كبيرة بين النساء الأفريقيات، وعلى الرغم من النمو الذي شهدته السينما النيجيرية إلا أن محتوى الأفلام مازال يعكس الصور التي تعزز مفهوم السلطة الأبوية والتمايز بين الجنسين، ووجدت الدراسة أن ما تعرضه أفلام نوليود من صور نمطية للمرأة تظهرها بصورة الخاضعة، تساعد في زرع بعض المعتقدات الخاطئة عن المرأة والتي يسعى المجتمع إلى تغييرها ومساعدة المرأة على إدراك قيمتها الاجتماعية وتمكينها في المجتمع.

هدفت دراسة يارا القبيلات (٢٠١٥)، إلى معرفة مدى وعي الجمهور الأردني لصورة المرأة العاملة الأردنية كما تقدمها الدراما التلفزيونية الأردنية، استخدمت الدراسة المنهج الوصفي المسحي باستخدام أداة الاستبيان والتي وزعت على ٥٠٠ مفردة من أفراد المجتمع الأردني وقد بينت نتائج الدراسة أن المجتمع الأردني ينظر إلى المرأة الأردنية كونها مكملة للرجل من خلال ما تقدمه الدراما الأردنية وأن الجمهور الأردني يفضل رؤية المرأة بصورة المرأة المتحضرة والمتحملة للمسؤولية وليس بصورة الضعيفة، وبينت نسبة كبيرة من المجتمع الاردني عدم متابعتهم لما تقدمه الدراما الأردنية بسبب ضعف المنتج مقارنة بالدراما العربية والأجنبية وذلك نتيجة لقلة الاهتمام وعدم إعطاء الدراما الأردنية المساحة والإمكانية

اللازمة لتطورها بالإضـــافة إلى قلة الإمكانيات المادية التي تدعم هذا الجانب الدرامي وينبغي الاهتمام بها ومعالجتها وتطويرها.

وأشارت ديجالي ميشهرا (Mishra, 2015) في دراستها أن السينما الهندية كانت نقطة مرجعية رئيسـة للثقافة الهندية في هذا القرن، فقد صـاغت وعبرت السـيناريوهات المتعددة عن الهند الحديثة أكثر من أي وقت مضـى، وأثرت على الطريقة التي يدرك فيها الناس جوانب متعددة في حياتهم، إلا أن التأثير العام لصورة المرأة في الإعلام مازال يحمل التحيزات، والصور النمطية، عوضاً عن تقليلها، فلم تظهر المرأة ذات الشـــخصـــية القوية، وحتى حين تختار أن تكون قوية فالأمر دائماً ما يتعلق بما يقرره ويختاره المجتمع والأسـرة لها، ولازالت صـورة المرأة الخاضـعة للرجل ونزواته تتكرر في الأفلام الهندية، وإن الاسـتمرار على تعزيز الصور النمطية الموجودة في المجتمع سابقاً يعزز من هذه القوالب النمطية الموجودة فيه.

هدفت دراسـة آية عطية (٢٠١٤) إلى معرفة صـور تمكين المرأة في السـينما المصـرية في الفترة من ٢٠٠١ الي ٢٠١١، وقد اختيرت هذه الفترة المحددة على هذا النحو عندما بدأت السـينما المصـرية في معالجة قضايا المرأة بما يتماشى مع التحسينات الواقعية في الوضع الراهن للمرأة المصرية، مثل مسألة قانون الخلع وإنشـاء المجلس الوطني للمرأة والحق في نقل الجنسـية المصـرية لأبنائهما، وقد أجرت الدارسـة تحليلاً لمحتوى (٢٠) فيلماً تم إنتاجها خلال الفترة الزمنية المشمولة بالدراسة والتي ناقشت مسألة المرأة أو قدمت النساء من خلال إطارات مختلفة كما هدفت الباحثة إلى تحليل صور النساء المفردات والمطلقات والأرامل وما إذا كان حضور المخرجات السينمائيين في فرق الإنتاج السينمائي يؤثر على تمثيل المرأة، وعلاوة على ذلك ، أجرت مقابلات متعمقة مع ممارسي السينما والباحثين والأكاديميين من أجل فهم أعمق للبيانات، وقد كشـفت نتائج هذه الدراسـة أن صـور الطبقة الاجتماعية للمرأة، والوضـع الوظيفي، وطبيعة الوضـع الوظيفي ، ومسـتوى التعليم وكذلك سمات الشـخصـية قد تحسـنت بالمقارنة مع الدراسـات السـابقة من

الأفلام التي تم إنتاجها في التسعينات، في الوقت نفسه ظلت صور خلفية المرأة وعمرها وعلاقاتها سلبية، وعلاوة على ذلك ظهرت المرأة العزباء والمطلقة والأرملة بصورة نمطية في السينما المصرية، وكشفت الدراسة أيضاً أن الأفلام المنتجة في القرن الحادي والعشرين قضايا ذات أهمية كبيرة لمسألة المرأة مثل الاستقلال الذاتي للإناث والقضايا الجنسية للإناث واستقلالية الإناث وتصور الإناث أيضا من خلال أطر التمكين الجديدة.

وكشفت دراسة إرادة زيدان (٢٠١٤) عن أطر تنميط صورة المرأة في الدراما التلفزيونية، والتي اعتمدت على المنهج المسحي باستخدام تحليل مضمون لعينة متمثلة بالمسلسلات التي انتجتها شبكة الإعلام العراقي، وعرضت عام ٢٠١٤ باستخدام نموذج مارغريت جلاجر لتحليل مستوى المسلسلات وفق نظرية الأطر الإعلامية، وجدت أن المرأة العراقية قد قدمت بصورة نمطية، ركزت على الصفات التي تعزى إليها دائما كإظهارها ملتزمة بالدور الاجتماعي، ومقيدة بالعادات والتقاليد، ومتكلة على الرجل، وأهدافها معلقة فيه مع استثناءات قليلة كسرت القاعدة، كما وجدت نتائج الدراسة أن مستوى تمثيل المرأة في الدراما المعروضة على قناة العراقية منخفض جداً مقارنة بالذكور، حيث مثلت الشخصيات الثانوية والرئيسة ٢٥,٩٪ مقارنة بتمثيل الذكور بنسبة ٧٤٪، كما أظهرت تحليل الأعمال الدرامية أن تمثيل المرأة حسب تصنيف الإطار الشخصي تمحور حول تقديمها ضمن فئة الشباب بنسبة ٥٦,٧٪ ، وأن ٨٨٪ من الشخصيات لها اهتمامات وأنشطة، أبرزها الاهتمام بالشأن المنزلي بنسبة ٥٩,٣٪ ، وكان الأهداف الشخصية هي السائدة بنسبة ٩٤,٥٪ والمتمثلة في (الزواج ، إرضاء الزوج والأولاد، وإرضاء الأسرة) ، وقد أشارت نتائج البحث في الإطار الاجتماعي إلى أن الدراما العراقية ركزت على إظهار المرأة في الحالة الاجتماعية (متزوجة) بنسبة ٤٠,٣٪ ، وتقديمها ضمن فئة المتعلمين بنسبة (٦٤,٢٪) ، كما

اهتمت بإظهار مشـــاكل المرأة التي تعيش في العاصـــمة بنســـبة ٥٥,٢٪، وأظهرت النتائج أن المهنة (ربة المنزل)) هو الأبرز بين المهن الأخرى بنسبة ٤٩,٢.

كما هدفت دراسة أشرف المناصير (٢٠١٤) عن الكشف عن تشكيل الصورة النمطية للمرأة العربية في الدراما التلفزيونية، ومعرفة مدى توافقها مع مكانتها التي وصلت إليها في المجتمع ، واستخدمت الدراســـة في إطارها النظري كل من نظرية الغرس الاجتماعي ونظرية الاعتماد على وســـائل الإعلام، وأظهرت النتائج بعد تحليل عينة قوامها ثلاث مسلسلات درامية عرضت في التلفزيون الأردني أن صورة المرأة الشـابة قد تفوقت في الظهور وفي رعاية الزوج والأسـرة والأبناء كما ظهرت المرأة بصـورة محتشـمة وبملابس عصرية، وعبرت بأدوار تظهر سلوكها الانفعالي كطريقة للتعبير عن مشاعرها وعواطفها.

أما دراسة شيريف (Sheriff, 2014) فخلصت على أنه بالرغم من التحولات التي شهدتها بنغلاديش، وما وصلت إليه المرأة من مكانة اجتماعية، ومناصب سياسية، مازالت الأفلام تعرض صورة المرأة كزوجة مضحية من أجل أسرتها، هذه الصورة النمطية التي ساهم بنشرها هم صناع الأفلام الذكور، إلا أن فيلم Angee والذي تناولته الباحثة في دراســـتها قد أظهر جانباً لم يكن يتطرق إليه من قبل، وهو صورة المرأة الشجاعة المقاتلة، فقد ظهرت البطلة في الفيلم وهي تسعى للانتقام من قتلة والدها.

وبحثت دراســـة خالد الحميدي (٢٠١٣) عن صـــورة الرجل والمرأة في الدراما التلفازية الكويتية، حيث وجدت نتائج الدراسة أن شخصيات الرجل بشكل عام كان مستواها التعليمي أعلى من المستوى التعليمي التي حصـلت عليها المرأة وخاصـة في فئة الدراسـات العليا، حيث ظهرت النتائج أمر يسـتحق الوقوف عنده وهو أن ١٢٪ من الشخصيات النسائية كانت ضمن فئة أمي، في حين بلغت نسبة الأمية في الشـخصـيات الرجالية ١٪ وهذا لا يتفق مطلقا مع ما تؤكده الإحصـائيات الرسمية التي تناولت تعليم المرأة في المجتمع الكويتي حيث وصـــلت النســـبة إلى ٩٪ فقط في عام ٢٠٠٦ من إجمالي عدد الإناث،

وتشـير الإحصـائيات أيضـا بأن الطالبات الإناث تفوقت على الطلبة الذكور من حيث العدد في جميع مراحل التعليم حيث وصـلت نسـبة خريجات الجامعة ٧٢٪، ومن النتائج التي توصـلت إليها الدراسـة أن نسبة ٥٤٪ من الأسر الكويتية التي ظهرت في عينة المسلسلات كانت أسر مفككة وأن أفراد الأسرة لا يفكرون بالصـالح العام لأسـرهم، وهذه النتيجة قد لا تكون بالضـرورة منسـجمة مع الواقع، إذ لا يمكن قبول فكرة أن يكون أكثر من نصف الأسر في المجتمع الكويتي مفككة وغير مترابطة.

بحثت دراسة هاجر رمضان (٢٠١٣) عن كيفية ظهور المرأة الريفية في الدراما التليفزيونية، وتحليل مدى التطور الذي طرأ على معالجة الدراما التليفزيونية لقضـايا المرأة والصـور التي اسـتعرضـت المرأة الريفية مع قدوم قرن جديد، قامت الباحثة بتحليل مضـمون لعينة من المسـلسـلات التي تناولت قضـايا المرأة في الدراما التليفزيونية، وقد خلصـت الدراسـة إلى عدة نتائج أن دور المرأة في المسـلسـلات التلفزيونية جاء كدور ثانوي بالدرجة الأولى من نسبة الأدوار التي قدمتها المرأة في المسلسلات التليفزيونية في عينة الدراسة التحليلية كما ظهر الدور الطبيعي الذي تلعبه المرأة الريفية في المسـلسـلات في الصـدارة السـلبية لإجمالي النسبة المئوية لعدد النساء الريفيات اللائي ظهرن في المسلسلات المصرية عينة الدراسة التحليلية بينما جاء في المركز الثاني إيجابياً وفي المسلسلات هي عينة من الدراسة التحليلية.

كما أظهرت دراسة علي العرادة (٢٠١٣) والتي بحثت في مكانة المرأة وصورتها في المسلسلات الخليجية أن المرأة قد ظهرت في الدراما التلفزيونية كتابعة للرجل مع غياب إحساسها بالأمان الاجتماعي داخل المنزل وخارجه، كما أنها تستخدم أساليب المكر والخديعة، وتتهرب من الحوار والإقناع، كما ظهرت بأدوار مهنية عادية كالطب والتعليم، وغابت عن الأدوار القيادية.

بحثت دراسـة زوي زينغ (Zheng, 2011) عن صـورة المرأة الصـينية في الدراما التي انتجها التلفزيون الصـيني من العام ١٩٧٩– ٢٠٠٨ حيث تم تحليل محتوى ٣٦ مسـلسـلاً تلفزيونياً في

وقت الذروة، وشخصية ٢٩٨ امرأة، حيث ركزت الدراسة على المهن النسائية التي عرضتها الدراما وقارنتها بالمهن النسائية في الحياة الحقيقية، وجدت الدراسة أن الشخصيات النسائية في المسلسلات التلفزيونية ظهرت بمهن مختلفة، ولكن نادراً ما تم تصويرها على أنها تتمتع بسلطة إدارية عليا، كما خلصت الدراسة إلى أن النساء القويات اللاتي يتم تصويرهن على أنهن رئيسات في العمل كانت تتراوح أعمارهن بين ٤٠– ٦٥ سنة، ويعشن في المناطق المتحضرة، أما الشخصيات الشابة فقد أظهرتها المسلسلات كشخصيات ذات مكانة اجتماعية أدنى ولا يحملن شهادات عليا.

وجدت دراسة عزة القصابية (٢٠١١) والتي بحثت في دراستها عن صورة المرأة العمانية في الدراما أنه على الرغم من مشاركة المرأة العمانية في الحراك الثقافي والفني، وأدوارها التي تتغير وتتطور مع كل مرحلة مع منجزات النهضة، خاصة بعد نيلها حق التعليم، وقيامها بالعديد من المهن بالإضافة إلى دورها الاجتماعي في الأسرة، إلا أنه في المقابل لم يحدث تطور ملحوظ في صورة المرأة العمانية في الدراما، حيث سعى كتاب الدراما المحلية إلى استمرارية تنميط صورتها الذهنية السابقة في عقلية الجمهور العماني، فلم يقدم إلى الآن عملاً يتضمن بطولة نسائية مستقلة، فالغالب تكون المرأة ضمن البطولة الجماعية لمسلسل ما، ناهيك عن الموضوعات التي تناقشها هذه الأعمال، فإنها تعطي مساحة أكبر للرجل، وتجعل المرأة عاملاً لإيضاح أبعاد شخصيته، فهي تعاني قسوته وظلمه وتعسفه، وإذا ظهرت بصورة قوية فإنها عادة تقترن بالأدوار الشريرة، فهي زوجة الأب والأم المتسلطة، إضافة إلى ذلك هناك صورة المرأة التي تتحكم مشاعرها وأحاسيسها بها، وتكون غير قادرة على اتخاذ القرارات المصيرية المتعلقة بحياتها إلا بمساندة الآخرين، كما تظهر بصورة سلبية من خلال قيامها ببعض الأدوار مثل المرأة المستهترة الاستهلاكية.

هدفت دراسة نوال عبدالله (٢٠١١) إلى التعرف على العلاقة بين التعرض للأعمال الدرامية وبين إدراك الجمهور اليمني لأدوار المرأة اليمنية في المجتمع حيث قامت الباحثة بتحليل ٢٤

مسلسلاً بإجمالي ٧٤٣ حلقة ودراسة ميدانية على عينة قوامها ٥٠٠ مفردة، ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن أبرز الصعوبات التي تواجه المرأة خلال أدائها لأدوارها الاجتماعية هي النظرة الدونية بنسبة ٢١,٩٪ يليها التحرش والاستغلال الجسدي بنسبة ٢١,١٪ ثم التمييز في بيئة العمل بنسبة ١٧,٢٪، كما ظهرت الشخصيات النسائية التي تقوم بأدوار إنجابية بنسبة ٥٢,٨ بالمقابل ٤٠٪ ظهرت في أدوار إنتاجية.

وقد تناولت دراسة كوي وآخرون (Coy, 2011) دور وسائل الإعلام في نشر ثقافة العنف الرمزي الذي يمارس ضد المرأة في المجتمع الأسباني، على الرغم من وجود القوانين الدولية والوطنية المتعلقة بالمساواة بين الجنسين، وتوصلت لوجوب مطالبة المؤسسات العامة المختصة بوسائل الإعلام بتغطية الحصص بالتساوي بين الجنسين؛ لتحسين تمثيل المرأة.

وذكرت دراسة كادراجيك (Kadragic, 2010) أن القنوات التلفزيونية قد قدمت أعمالاً نمطية عن المرأة في جنوب أفريقيا، حيث كرست المفاهيم السلبية داخل المجتمع، بينما أظهرت صورة ذهنية إيجابية للمرأة الأجنبية.

بحثت دراسة عزة زكي (٢٠٠٩) عن ملامح وأبعاد وطبيعة الصورة التي تقدمها الأفلام والمسلسلات التي تعرض في التلفزيون المصري عن الأم، وذلك من خلال تحليل محتوي عينة من الأفلام والمسلسلات، اعتمدت الدراسة بشقيها الوصفي والتحليلي على المنهج المسحي، وأشارت نتائج الدراسة إلى دور الأم في الدراما قد ظهر بصورة نمطية.

هدفت دراسة لمي الخاجة (٢٠٠٩) إلى التعرف على صور العنف الأسري ضد المرأة كما تعكسها الدراما في الفضائيات العربية، استخدمت الدراسة إطار البحث الوصفي لمنهج المسح بشقيه الجمهور ووسائل الإعلام حيث قامت بإجراء مسح على عينة طبقية عشوائية من كليات العلوم الإنسانية

والاجتماعية بجامعة الإمارات بلغ عددهن ٣٠٠ مفردة من جميع الأقسام، مستعينة بأداة الاستبيان، وكشفت الدراسة أن أكثر الأماكن التي شهدت عنفاً في الدراما كان المنزل بنسبة ٦٠٪، حيث حصل الأب ككمارس للعنف ضد المرأة بنسبة ٢٢,٦ % يليه الأخ الأكبر بنسبة ٢٠,٢٪ ثم الزوج بنسبة ٤,٥٪، وأوضحت الدراسة أن الدراما التلفزيونية تقدم العنف ضد المرأة باعتباره مشكلة اجتماعية بنسبة ما يزيد عن ٥٠٪، ثم باعتباره حالة اجتماعية بنسبة تصل إلى ٢٢,٤٪ ثم باعتباره ظاهرة بنسبة ١٧,٧٪، كما أكدت ٧٩,٣٪ من عينة الدراسة أن الدراما العربية لم تقدم أية حلول حاسمة بخصوص العنف الأسري ضد المرأة، ووجدت ٥٢,٥٪ من عينة الدراسة أن طريقة الطرح تساعد على تفاقم المشكلة وأما فيما يتعلق بالتأثيرات الإيجابية فقد أجابت الدراسة بنسبة على أن الدراما العربية أدت دوراً إيجابياً في تقديم هذه الظاهرة وأنها عكست واقع المجتمعات العربية في شأن العنف الأسري ضد المرأة بنسبة مرتفعة ٨٤,٦٪.

وبحثت دراسة تانتينيرانت (Tantinirant, 2009) عن صورة المرأة التايلندية كما تعكسها الدراما، واتخذت الدراسة من تمميط الصورة الاجتماعية إطاراً نظرياً لها وهي أن الصورة السلبية للإناث تدعم من قبل التصورات، والقيم التايلندية القديمة، كما أن وسائل الإعلام تقوم بالسيطرة على النساء من خلال التنشئة الاجتماعية التي تقوم بها.

وقد أكدت دراسة سحر حجازي (٢٠٠٦) على تنامى الشعور بتهميش المرأة من خلال مؤشر المستوى التقني للشخصيات النسائية في الأعمال الدرامية، ومقارنته بمثيله لدى الذكور على مستوى الأعمال الدرامية التي تم رصدها فعلى سبيل المثال :وجدت الدراسة أن نسبة الأمية بين الشخصيات النسائية قد بلغت ٥٢٪ في مقابل ٤٨٪ بين مثيلاتها من الذكور، كما أن نسبة الشخصيات من ذوي التعليم الجامعي كانت من نصيب الذكور حيث بلغت النسبة ٩٤,٧٪ في مقابل نسبة ضئيلة من الإناث

التي بلغت ٥,٣٪، كما ظهر تهميش المرأة أيضا فيما يتعلق بنوع المهنة، حيث أسندت الوظائف الحكومية إلى الذكور، ولوحظ بشكل عام أن المهن ذات المكانة الاجتماعية المرتفعة كالطبيب والأستاذ الجامعي والمهندس أسندت للذكور بنسبة ٩٤,٤٪، وحصل الذكور على الأدوار الرئيسة، بينما أسندت الأدوار الهامشية والثانوية للنساء.

وجدت دراسة هيلين إنغام (Helen Ingham, 2006) التي اهتمت بدراسة الصورة التي تقدم عن المرأة بالدراما التليفزيونية، أن الدراما التلفزيونية قد ركزت على الأدوار التقليدية للمرأة، وذلك في مقابل الأدوار الاجتماعية الأخرى المتعددة التي تقوم بها، وقد وجدت نتائج الدراسة أن الأعمال الدرامية قد صورت المرأة بعد الزواج وقد فقدت جاذبيتها، أما قبل الزواج فهي قريبة إلى عارضات الأزياء.

اتفقت جميع الدراسات أن هنالك تنميطاً في صورة المرأة في الإعلام بشكل عام، وفي الدراما بشكل خاص، وأن هذه الصور النمطية السلبية قد أعطت مؤشراً لوجود مشكلة تعاني منها الدراما السينمائية والتلفزيونية، دون الإشارة، أو التعمق أكثر عن أسباب هذه المشكلة.

في ضوء عرض الدراسات السابقة فقد استفادت الدراسة الحالية من الدراسات السابقة في بناء الأطر المعرفية والنظرية، وفي تأصيل المشكلة، وتحديد المداخل التي تساعد على التوظيف السليم للمشكلة البحثية والأدوات المناسبة، كما ساهمت في تحديد فئات التحليل، والمحاور الأساسية في استمارة التحليل، وكذلك وظفت الدراسة الحالية توصيات ومقترحات الدراسات السابقة في دعم مشكلة الدراسة وأهدافها، وقد استعانت الدراسات السابقة بنظريات مختلفة كنظرية الغرس الثقافي والنظرية النسوية ونظرية الاشباعات والاستخدامات وتنوعت عينات ومجتمعات الدراسة والتي شملت دراسات أجنبية وعربية وخليجية، وفيما يخص وجوه الاختلاف بين الدراسات السابقة والدراسة الحالية، فقد استعانت الدراسة الحالية بأكثر من أداة لتحليل صورة المرأة الإماراتية في الدراما التلفزيونية، وهي الاستبيان وتحليل المضمون

والمقابلة، كما ركزت دراسة حرب(٢٠١٦) ودراسة القبيلات (٢٠١٥) على صورة المرأة العاملة في الدراما فقط قد بينما ستتناول الدراسة الحالية صورة المرأة في جميع مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

٦،٢ خلاصة

تناول الفصل الثاني في شقّه الأول عرضاً تفصيلياً عن تاريخ الدراما ونشأتها بشكل عام، وعن مفهومها وأنواعها، بالإضافة إلى توضيح آليات البناء الدرامي، ومن ثم تمّ التركيز على الدراما التلفزيونية بشكل خاص، من حيث أشكال التأليف الدرامي في التلفزيون، وتقنيات صناعة الدراما التلفزيونية، وقد تم تسليط الضوء في هذا الفصل على الاتجاهات النظرية في دراسة الدراما التلفزيونية، حيث تعتبر المدخل لفهم الدراما التلفزيونية، وأخيرا نبذة عن تاريخ الدراما الإماراتية. أما الشق الثاني من الفصل: فقد تم عرض أدبيات الدراسة، والتي تم تقسيمها إلى ثلاثة محاور: المحور الأول: تناول الدراسات التي اهتمت بدور الدراما التلفزيونية في تشكيل الاتجاهات، وتعزيز القيم لدى المشاهد. أما المحور الثاني: فقد تناول الدراسات التي اهتمت بالصور النمطية في الدراما التلفزيونية. والمحور الأخير والأهم: هو الدراسات التي بحثت عن صورة المرأة في الدراما. وقد ناقشت الدراسة في هذا الفصل وجوه الاتفاق الاختلاف مع الدراسات السابقة، وبينت الأهمية التي ستضيفها هذه الدراسة في هذا المجال، وقد ساهم هذا الفصل في إعطاء رؤية أوضح لمشكلة الدراسة ومنهجها الذي سيناقش بشكل تفصيلي أكبر في الفصل الثالث.