جامعة قسنطينة 03

كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري

قسم الصحافة

شعبة: علوم الإعلام والاتصال **تخصص: صحافة**

فرع: صحافة

القيم الاجتماعية في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية

دراسة تحليلية لعينة من مسلسلات عربية مصرية وسورية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

إعداد الطالبة:

وسـام طميـن

السنة الجامعية: 2022-2023

جامعة قسنطينة 03

كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري

قسم الصحافة

الرقم التسلسلي: ...../2022

الرمز: .....

شعبة: علوم الإعلام والاتصال **تخصص: صحافة**

فرع: صحافة

القيم الاجتماعية في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية

دراسة تحليلية لعينة من مسلسلات عربية مصرية وسورية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

إعداد الطالبة: **إشراف الأستاذ:**

وسام طمين **أ. د. الطاهر أجغيم**

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. إدريس بولكعيبات	جامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
أ.د. الطاهر أجغيم	جامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
د. ابتسام دراجي	جامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر	أستاذ محاضر أ	عضوا
د. بثينة حمدي	جامعة قالمة	أستاذ محاضر أ	عضوا
د. نجم الدين عيوني	جامعة عنابة	أستاذ محاضر أ	عضوا
أ.د. سمير رحماني	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	عضوا

السنة الجامعية: 2022-2023

تصريح شرفي:

أنا الممضية أسفله

السيدة: وسام طمين طالبة دكتوراه علوم

الحاملة لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 100946423 والصادرة بتاريخ: 26/09/2016

المسجلة بكلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري/ قسم: صحافة

والمكلفة بإنجاز أعمال بحث أطروحة دكتوراه عنوانها:

"القيم الاجتماعية في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية"

–دراسة تحليلية لعينة من مسلسلات تلفزيونية عربية مصرية وسورية–

أصرح بشرفي أني التزمت بالمعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ:18 /12 /2021

إمضاء المعنية

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

خالص شكري وعظيم تقديري وعرفاني لأستاذي الجليل الدكتور/ **الطاهـر أجغيــم**

الذي أكرمني بفيض من المحبة الأبوية، قبل أن يكرمني برعايته الفاضلة أستاذا مشرفا على هذا المجهود العلمي، أسال الله أن يجزيه خير الجزاء، وأن يحيطه ويمتعه بموفور الصحة والمعافاة.

كما أخص بعبارات الشكر أعضاء لجنة المناقشة على كرم قبولهم تقييم هذا العمل والحكم عليه

وكل من كان له الفضل من قريب أو بعيد في أن يرى هذا العمل النور.

الإهداء

إلى والدي الحبيب شفاه الله وعافاه وألبسه لباس الصحة والعافية

إلى النبع الذي طالما ارتويت منه **أمي الحبيبة** حفظها الله ورعاها

إلى نصفي الثاني **أختي العزيزة** نصف الحب لها جهرا والباقي دعاء

إلى عزوتي **أخي** الغالي

إلى النبض الذي ينعشني **زوجي العزيز**

إلى مهجتا القلب وقرتا العين **ولداي الحبيبان تيم الله وتامر**

أهدي ثمرة جهدي في هذه الدراسة

الملخص باللغة العربية:

أمام غياب التحليل الدقيق لقضايا القيم الاجتماعية في الدراما التلفزيونية العربية، خاصة أمام الدور المحوري الفاعل والمؤثر الذي تضطلع به هذه الأخيرة في توعية المجتمع العربي عبر عملية التأثير التدريجي في جمهور المشاهدين، ومع قلة الدراسات الإعلامية الاجتماعية التي تصدت لطبيعة الطرح الدرامي للنسق القيمي في المجتمع العربي، هدفت هذه الدراسة للتعرف على الصورة النمطية التي تقدم بها القيم الاجتماعية في مضمون المسلسلات التلفزيونية العربية، من أجل توعية المهنيين بدور الاعلام الدرامي في عملية صياغة وإنتاج القيم في بناء الخيال الجماعي للمجتمع العربي. وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي باستخدام أداة تحليل المحتوى، بحيث تم تطبيق الأداة بتحليل عينة عشوائية منتظمة مكونة من 20 حلقة من المسلسلين العربيين (موجة حارة المصري) و(الندم السوري) والتي تم اختيارها وفق معايير ضمنية دقيقة. ولغايات تحليل البيانات وتفسيرها تم اعتماد الأساليب الإحصائية (التكرارات والنسب المئوية). وقد توصّلت الدراسة إلى عدد من النتائج التالية:

- عبّر المسلسلين عن منظومتين من القيم الاجتماعية متشابهتين أحيانا ومختلفتين أخرى، ويرجع ذلك لطبيعة الواقع الذي تصدر عنه هذه المنظومات القيمية.
- كثّف كلا المسلسلين من تقديم القيم الاجتماعية السلبية على حساب الايجابية منها، وبذل صقل القيم الفاضلة وتعزيز قيم المسؤولية والتكافل والعزيمة الاجتماعية بالغ العملين في عرض المشاهد غير الأخلاقية ومشاهد القوادة والخيانة وتعاطي المخدرات وغيرها وهو ما من شأنه التأثير على المنظومة القيمية للمجتمع العربي نفسه.
- ضمن معالجاتها الإيجابية، عززت أعمال التحليل الكثير من العادات والتقاليد والأعراف والقيم الاجتماعية الإيجابية الموجودة فعلا في المجتمع العربي، من خلال وضعها في سياق ايجابي والتأكيد عليها ضمن أحداثها الدرامية.
- جاءت أعمال التحليل مركزة على الكثير من المتناقضات التي يعيشها المشاهد دائما، في محاولة لإقناعه بوجود خلل ما في المنظومة القيمية التي يعتنقها.
- قدم كلا المسلسلين نماذجا بشرية معقدة وحقيقية جدا، يتفاعل معها المشاهد، ويجد نفسه مهتما لأمرها، أهم ما ميزها عموما هو الصراع القائم داخلها بين ما تؤمن به وتتحلى من قيم اجتماعية، وبين ما تفرضه عليها الحياة بقسوتها.

الكلمات المفتاحية: القيم الاجتماعية، الدراما التلفزيونية، المسلسلات التلفزيونية العربية، الخطاب الدرامي.

Abstract:

In the absence of a thorough analysis of social value issues in Arab television dramas, especially the central role played by the latter in raising awareness among the Arab community through the process of progressive influence in the audience. In view of the lack of social media studies, which addressed the nature of the dramatic presentation of the value pattern in Arab society, the study aimed at identifying the stereotype of social values in the content of Arab television series in order to make professionals aware of the role of dramatic media. The study was based on an analytical descriptive approach using a content analysis tool, so that the tool was applied by analysing a regular random sample of 20 episodes of Arab series (The Egyptian Hot Wave) and (Syrian Remorse) selected according to precise implicit criteria. For the purposes of data analysis and interpretation, statistical methods (iterations and percentages) were adopted. The study produced a number of results:

- The two series express two systems of social values that are sometimes similar and different, due to the nature of the reality that these value systems produce.
- Both series have intensified the presentation of negative social values at the expense of positivity, the refinement of virtuous values and the promotion of values of responsibility, interdependence and social determination.
- Among its positive responses, analytical work has strengthened many of the positive customs, traditions, customs and social values that already exist in Arab society by placing them in a positive context and emphasizing them as part of their dramatic events.
- The analytical work focused on the many contrasts that the viewer has always experienced in trying to convince him that there is some glitch in his value system.
- Both series present very complex and very human models with which the viewer interacts and finds himself interested. The most important thing that has generally characterized them is the conflict within them between what they believe and which they have social values and what life imposes on them.

Keywords: social values, TV drama, Arabic TV series, dramatic speech.

فهرس المحتويات

الموضوع الصفحة

التصريح الشخصي

الشكر

الإهداء

الملخص

فهرس الجداول والأشكال

الفصل الأول: مقدمة

1.1 . الإشكالية.....14

2.1. تساؤلات الدراسة.....18

3.1. الخلفية النظرية للدراسة.....22

4.1. الدراسات السابقة.....34

5.1. مفاهيم الدراسة.....50

الفصل الثاني: القيم الاجتماعية في الدراما التلفزيونية العربية

1.2.مدخل إلى القيم الاجتماعية.....57

1.1.2.طبيعة وخصائص القيم الاجتماعية.....59

2.1.2. مصادر القيم الاجتماعية ووظيفتها.....63

3.1.2.القيم الاجتماعية في الوطن العربي بين التأصيل والتحديث.....78

2.2. الدراما التلفزيونية.....84

1.2.2.لمحة تاريخية عن ظهور الدراما التلفزيونية.....84

2.2.2. ألوان الدراما التلفزيونية وقوالبها الفنية.....100

3.2.2.عناصر البناء الدرامي التلفزيوني.....108

3.2. دراما المسلسلات التلفزيونية العربية والقيم الاجتماعية.....128

1.3.2. واقع دراما المسلسلات التلفزيونية العربية.....128

2.3.2. تأثيرات دراما المسلسلات التلفزيونية العربية على القيم الاجتماعية.....142

3.3.2.المضامين القيمية في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية.....152

الفصل الثالث: الإجراءات المنهجية للدراسة

1.3.منهج الدراسة.....158

2.3. أدوات جمع البيانات.....159

فهرس المحتويات

الموضوع الصفحة

3.3.عينة الدراسة.....160

الفصل الرابع: الدراسة التحليلية

1.4.عرض بيانات الدراسة التحليلية.....173

1.1.4 عرض وتحليل فئات الشكل: كيف قيل؟ 173

2.1.4 عرض وتحليل فئات المضمون: ماذا قيل؟ 218

الفصل الخامس: خاتمة

1.5. النتائج العامة للدراسة.....330

2.5. نتائج الدراسة في ضوء التساؤلات.....339

3.5. النتائج في ضوء منظور الدراسة.....346

4.5. آفاق الدراسة.....349

قائمة المصادر والمراجع.....352

قائمة الملاحق.....366

فهرس الجداول

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
01	يوضح المسلسلات التلفزيونية العربية بحسب مواقع الإنتاج لسنة(2018)	144
02	يوضح طريقة اختيار عينة الدراسة	163
03	يوضح توزيع المشاهد من خلال القالب الدرامي الذي ظهرت فيه القيمة الاجتماعية في المسلسلين عينة البحث	177
04	يوضح توزيع المشاهد من خلال القالب الدرامي الذي ظهرت فيه القيمة الاجتماعية في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث	179
05	يوضح توزيع نسبة وتكرار المشاهد القيمية حسب الموقع الجغرافي الذي تقع فيه في المسلسلين عينة البحث	182
06	يوضح توزيع نسبة وتكرار المشاهد القيمية حسب الموقع الجغرافي الذي تقع فيه في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث	184
07	يوضح توزيع المشاهد من خلال عناصر الجذب والإبهار المستخدمة في المسلسلين عينة البحث	187
08	يوضح توزيع المشاهد من خلال عناصر الجذب والإبهار المستخدمة في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث	189
09	يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد القيمية من خلال زوايا تصويرها في المسلسلين عينة البحث	194
10	يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد القيمية من خلال زوايا تصويرها في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث	196
11	يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد القيمية من خلال المصدر الذي تستمد منه فكرة النص الدرامي في المسلسلين	199
12	يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد القيمية من خلال المصدر الذي تستمد منه فكرة النص الدرامي في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث	201

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
13	يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد من خلال الفترة الزمنية المصاحبة للأحداث في كلا المسلسلين عينة البحث	212
14	يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد من خلال الفترة الزمنية المصاحبة للأحداث في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث	214
15	يوضح تكرار ونسبة توزيع القيم تبعا لنوعها من حيث إيجابية أو سلبية في المسلسلين عينة البحث	218
16	يوضح تكرار ونسبة القيم الاجتماعية الايجابية والسلبية بالنسبة لكل مسلسل من المسلسلين عينة البحث ومن ثم مجموع هذه القيم في كلا المسلسلين	221
17	يوضح تكرار ونسبة أسلوب عرض القيمة في المسلسلين عينة البحث	234
18	يوضح تكرار ونسبة أسلوب عرض القيمة بالنسبة لكل مسلسل من مسلسلات عينة البحث ومن ثم مجموع هذه الأساليب في كلا المسلسلين	235
19	يوضح تكرار ونسبة اتجاه عرض القيمة في المسلسلين عينة البحث	245
20	يوضح تكرار ونسبة اتجاه عرض القيمة الاجتماعية في كل مسلسل ومجموع اتجاهاته	248
21	يوضح تكرار ونسبة طرق معالجة القيمة الاجتماعية في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث ومجموع ظهورها	259
22	يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لنوعها في المسلسلين عينة الدراسة	266
23	يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لمرحلتها العمرية في المسلسلين عينة الدراسة	267
24	يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لمستواها الثقافي في المسلسلين عينة الدراسة	269
25	يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لحالتها الاجتماعية في المسلسلين عينة الدراسة	271

26	يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لمستواها الاقتصادي في المسلسلين عينة الدراسة	273
الرقم	**عنوان الجدول**	**الصفحة**
27	يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لمهنتها في المسلسلين عينة الدراسة	275
28	يوضح تكرار ونسبة الخصائص الديموغرافية للشخصيات الظاهرة في المشاهد القيمية في كل مسلسل من مسلسلات عينة الدراسة وإجمالي ظهورها	277
29	يوضح تكرار ونسبة المشاهد التي تظهر فيها النساء مع الرجال في المسلسلين عينة البحث	283
30	يوضح تكرار ونسبة المشاهد التي تظهر فيها علاقة المرأة بالرجل من حيث مباشرة أو غير مباشرة في المسلسلين عينة البحث	284
31	يوضح توزيع المشاهد التي يظهر فيها الرجال والنساء تبعا لنوعها بشكل مباشر أو غير مباشر	285
32	يوضح توزيع المشاهد التي يظهر فيها الرجال والنساء تبعا لنوع مظاهر الخلوة أو الاختلاط	287
33	يوضح توزيع المشاهد التي يظهر النساء تبعا لمرحلتهن العمرية في المسلسلين عينة الدراسة	289
34	يوضح توزيع المشاهد التي تظهر فيها النساء تبعا لنوع الملابس التي ترتديها المرأة في المسلسلين عينة الدراسة	292
35	يوضح توزيع المشاهد التي تظهر فيها النساء تبعا لنوع الملابس التي ترتديها المرأة تبعا لغرض استخدامها في المسلسلين عينة الدراسة	295
36	يوضح توزيع الشخصية التي تدخن أو تتعاطى تبعا لجنسها في المسلسلين عينة الدراسة	297
37	يوضح توزيع مشاهد التدخين أو التعاطي تبعا لشكله في المسلسلين عينة الدراسة	298
38	يوضح توزيع مشاهد التدخين أو التعاطي تبعا لنوع المخدر أو المسكر في المسلسلين عينة الدراسة	299

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
39	يوضح توزيع تكرار ونسبة الخصائص الخلقية للشخصية في كل مسلسل من المسلسلين عينة الدراسة	301
40	يوضح تكرار ونسبة طبيعة دور الشخصية التي تقدم القيمة في المسلسلين عينة البحث	308
41	يوضح تكرار ونسبة طبيعة صورة الشخصية التي تقدم القيمة في المسلسلين عينة البحث	310
42	يوضح تكرار ونسبة شكل الشخصية التي تقدم القيمة في المسلسلين عينة البحث	311
43	يوضح تكرار ونسبة نوع الدور الذي تقوم به الشخصية التي تقدم القيمة في المسلسلين	313
44	يوضح تكرار ونسبة فئة سمات الشخصية في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث ومجموع ظهورها	315
45	يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد من خلال نوع الاستمالات المستخدمة في تقديم القيمة الاجتماعية في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث	323
46	يوضح توزيع تكرار ونسبة القيمة الاجتماعية تبعا للبيئة الثقافية التي تناولتها مشاهدها في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث	326

فهرس الأشكال

الرقم	عنوان الشكل	الصفحة
01	تمثيل المسلسلات التلفزيونية العربية بحسب مواقع الإنتاج لسنة(2018)	144
02	توزيع المشاهد حسب القالب الدرامي الذي ظهرت فيه القيمة الاجتماعية	177
03	توزيع المشاهد القيمية حسب الموقع الجغرافي الذي تقع فيه	183
04	توزيع المشاهد القيمية حسب عناصر الجذب والإبهار المستخدمة	189
05	توزيع المشاهد القيمية حسب زوايا تصويرها	196
06	توزيع المشاهد القيمية حسب المصدر الذي تستمد منه فكرة النص الدرامي	201
07	توزيع المشاهد القيمية حسب الفترة الزمنية المصاحبة لأحداثها	214
08	توزيع القيم الاجتماعية تبعا لنوعها	220
09	توزيع القيم الاجتماعية تبعا لأسلوب عرضها	235
10	توزيع المشاهد القيمية تبعا لطبيعة دور الشخصيات فيها	309
11	توزيع المشاهد القيمية تبعا لطبيعة دور الشخصيات فيها	328

فهرس اللقطات

الرقم	عنوان اللقطة	الصفحة
01	لقطات نموذجية عن تنويع زوايا التصوير	195
02	لقطات نموذجية عن قيمتي الاعتذار والعدل بين الأبناء في مشهد المواجهة بين "سيد" و"دولت"	204
03	لقطة نموذجية عن قيم: التدين، والرحمة والمودة تجمع الزوجين "أبو عبدو" وأم عبدو	211
04	لقطات نموذجية عن قيمة المتاجرة بجسد الزوجة في مقابل قيمة صون الشرف	226
05	لقطات نموذجية تظهر عادة التضرع عند الأضرحة كممارسة دينية	238
06	لقطات نموذجية توضح قيمة نهر وعقوق الوالدين كقيمة سلبية	343
07	لقطات نموذجية توضح قيمة زيارة (الأب) المتوفى والدعاء له	245
08	لقطات نموذجية تظهر نموذج الحجاب العصري	295
09	لقطات نموذجية توضح توظيف صورة رجل الدين في سياق استخدام الاستمالات العقلية والتخويفية	324

الفصل الأول: مقدمـــة

1.1. الإشكاليـــة

2.1. تساؤلات الدراسة

3.1. منظور الدراسة

4.1.الدراسات السابقة

5.1. مفاهيم الدراسة

1.1. الإشكالية:

تعد الدراما التلفزيونية واحدة من أهم الفنون الاتصالية التي تستقطب قطاعات عريضة من الجماهير، حيث لم تعد مجرد فن يُعرض لملأ الفراغ أو الترفيه أو التسلية، وإنما غذت أحد الفنون الهامة التي تتطرق لكبريات القضايا والظواهر التي تدخل في صميم اهتمامات الفرد داخل البيئة التي يعيش فيها، كما اتسع دورها إلى تكوين الانطباعات والصور عن الأشخاص والجماعات المختلفة، بما تمتلكه من جاذبية الصورة والصوت، وباعتمادها على المشاهد التي تجسد الشخصيات الدرامية وكأنها عين الواقع الفعلي لحياة الانسان.

ونظرا للتأثير الكاسح للدراما، فقد تمددت بالتدريج إلى العديد من البرامج التلفزيونية لتكون محورا لأدائها، ولتشكل واحدة من أهم أنواع الفنون التلفزيونية التي يحرص المشاهد على مشاهدتها، وهو ما دفع بالقائمين على التليفزيون إلى العناية بها وبكافة أشكالها وقوالبها الفنية، على اعتبارها أكثر الفنون قدرة على الوصول إلى وجدان وفكر المُشاهِد، عبر توصيل ما تسعى لتوصيله له من قيم وتقاليد وأخلاقيات.

ولا شك أن للدراما التلفزيونية أهمية كبيرة تفوق غيرها من الفنون الدرامية الأخرى في عملية التأثير على المجتمع وفي إرساء قواعده المجتمعية، بما تحوز عليه من عناصر فنية في الجذب والإبهار، وبما تستند عليه من إمكانيات عالية في اختيار زمان الأحداث ومكانها، بحيث تلعب المسلسلات التلفزيونية دور المرآة العاكسة لواقع هذا المجتمع أكثر من غيرها من الفنون، بالنظر لقدرتها الفائقة على توجيه وتشكيل عقل المشاهد وسلوكه، والتأثير عليه إيجابا وسلبا.

وتعتبر دراما المسلسلات التلفزيونية أكثر الوسائل والألوان الدرامية تأثيرا في الجمهور من المشاهدين، إذا ما قورنت بغيرها من الفنون الدرامية الأخرى، بحيث تقوم بدور بارز في عملية التنشئة الاجتماعية للمشاهدين، عبر تزويدهم بالعديد من الاتجاهات والقيم والمعلومات المختلفة، التي تمكنهم من التطبيع الاجتماعي داخل مجتمعهم وتساعدهم في التعرف على الدور المنوط بهم داخله، الأمر الذي من شأنه أن يؤدّي إلى تقليل الصدام بين المشاهد والقائمين على تنشئته.

كما أن المتلقي يرى في هذا النوع من الدراما التلفزيونية شيئا من واقعه المعقد، فيميل لها كونها تعبر عن قيمه وأفكاره، وتساعده على تكوين وجهات نظره في الحياة والتعامل مع المشكلات التي

تواجهه، إلى جانب ذلك، فهي تقدم قيما وأفكارا جديدة بصورة فنية إبداعية سهلة الاستهلاك، من خلال إبراز شخصيات ومواقف يتعايش معها المتلقي فيتقمصها ويتأثر بها أحيانا، أو يرفضها أحيانا أخرى، وهنا يحدث التصادم في بلوغ ونجاح الرسالة التي يريد القائم بالاتصال توجيهها، بحيث يقف أمام رهان توصيل أفكاره وإقناع المشاهد بها، بأسلوب إبداعي دون المساس بالمرجعيات الدينية والخصوصيات الثقافية والاجتماعية التي يعيش فيها هذا الأخير وينتمي إليها.

ضمن هذا الإطار تهدف دراما المسلسلات التلفزيونية العربية في مقامها الأول –بحسب ما يدعيه كتابها على الأقل–إلى الاهتمام بقضايا الأسرة العربية والتنشئة الاجتماعية لها، كونها أهم الجماعات الإنسانية وأكثرها تأثيرا في حياة غيرها من الجماعات، حيث أنها اللبنة الأساسية التي تقوم ببناء صرح المجتمع وتدعيم وحدته وتنظيم سلوك أفراده مجتمعيا، بما يتلاءم مع الأدوار الاجتماعية الضابطة للنظام والنمط الحضاري والاجتماعي العام. بالأخص وكونها مصدرا للقيم والأخلاق وكونها أيضا الدعامة والركيزة الأساسية لضبط السلوك المجتمعي، والإطار الذي يتلقى فيه الفرد أول دروس الحياة الاجتماعية، هذا بالإضافة إلى كونها تشكل ضرورة مجتمعية عالمية لما تقوم به من انجاز في سبيل المحافظة على استمرارية الحياة الاجتماعية.

وتقوم الفكرة أساسا على انتزاع صناع الدراما العربية من الحياة نماذجا وصورا محددة لكثير من القيم والسلوكيات، ومن ثمّ يحاولون معالجتها وإعادة طرحها أمام المشاهد العربي، بشكل يتسم بالتكرار القادر على إظهار وإبراز التناقضات الاجتماعية. وفي كثير من الأحيان تتناول دراما المسلسلات التلفزيونية العربية قيما جديدة، أو تعيد بث وتقديم قيم اجتماعية معروفة بصور جديدة، وذلك بعد أن تكون قد أخضعتها لعملية تحليل وإعادة صياغة لبعض من تفاصيلها ومكوناتها وإضافة أخرى، ومن ثمّ يكون المشهد الدرامي العربي غير عبثي، فالدراما التلفزيونية تقدم عبر أبطالها جملة من نماذج السلوك انطلاقا من رسم حياتهم وتفاصيلها وانجازاتهم وكفاحاتهم وحتى مواطن الأسى لديهم.

وعموما واجهت الدراما التلفزيونية العربية عبر طوال تاريخها انتقادات عنيفة بدعوى تركيزها على النزعة القيمية في شكلها التقليدي القائم على ثنائية الخير والشر، التي يطرحها الصراع الدرامي المعتمد على الزمن القديم للشر، وعبر الرجوع في استيعاب فكرة هذه الثنائية إلى الأفكار القديمة التي استمر بثها لعقود متعددة على الجمهور العربي، وهو الأمر الذي صعّب عملية اختراق هذا الجدار على مخرجي

الحداثة، خاصة وأن الواقع اليوم يفرض على الدراما التلفزيونية العربية أن تغير المفاهيم والمنطلقات التي ينبغي أن تنطلق منها القضية الدرامية، كون الصراع اليوم أصبح قائما في جوهر كيان الفرد وفي صميمه، والذي بدأ يرتكز على القيم الاجتماعية والأخلاقية عبر خلق حالة القيمة ذاتها.

لقد اشتغل بفنون الكتابة الدرامية للتلفاز بصورة عامة والمسلسلات العربية بشكل خاص ترجمة وتأليفا مع بداية هذا القرن، كتاب سعوا لوضع الفن الدرامي كله في صورة اللهو والتسلية، لذا فقد أصبحت وظيفة التنشئة الاجتماعية المنوطة بهذه الأعمال عامة والمسلسلات التلفزيونية خاصة، غائبة عن الواقع الذي نعيشه اليوم، إذ أن المتأمل لها يجد فجوة عميقة بين قيم الاسلام وآدابه القويمة التي من المفترض أن يؤمن بها أصحاب هذه المسلسلات ويحرصوا على ترسيخها، وبين ما تتضمنه هذه المسلسلات من قيم لا يمتّ كثير منها بصلة لا إلى العقيدة التي نعتقدها، ولا إلى المبادئ والقيم والأخلاق التي ينبغي أن تصدر عنها.

وبمرور الزمن وتراجع الوعي الثقافي والاجتماعي، وأيضا الوازع الديني –حتى من الذين يشتغلون بحقل الفكر الديني والمنوط بهم تفسيره وتوضيحه– بدأ الدراميون العرب ومنذ ثمانينات القرن العشرين، في الاعتماد على سحر الدراما التلفزيونية وألاعيبها، وكذا الاستثمار في الإمكانات والجهود والأفكار، لإرسال الحملات الدرامية لوجهة واحدة هي الخوض في القيم الاجتماعية والقضاء عليها والإساءة لها، عبر الصور والنماذج التي تطرحها أمام المشاهد العربي دراميا، من خلال تمظهرات الاستلهام في اللباس وطريقة الحديث، وكذا في الاستيهامات التي تنهل من الثقافة والقيم العربية والإسلامية في محاولة لتنفير المشاهد العربي منها. وهي الصورة الدرامية التي طغت على المشهد الدرامي العربي مؤخرا والتي أصبحت تعطي الانطباع على أنها السمة الغالبة دراميا لا الحالة العارضة.

ولا شك أنه كان لهذه السمة الأثر السيء على المجتمع العربي ومن ثم الأسرة العربية على اعتبارها أهم الأركان التي يعتمد عليها المجتمع في عملية التنشئة الاجتماعية كما سبقت الإشارة ، حيث يقوم كل مجتمع بضبط وتحديد معاييره وقيمه الاجتماعية التي تعبر عن خلاصة تراثه الثقافي والاجتماعي والأخلاقي، ومن ثم يعمل على نقلها إلى الجيل الجديد عن طريق الأسرة، هذه الأخيرة التي يولي العلماء الاجتماعيون لها أهمية وعناية كبيرة، لما لها من تأثيرات حيوية على تكوين البناء الأساسي لشخصية

الفرد، والذي يتحدد في إطاره ترجمة الفرد الناشئ للخبرات الجديدة والقيم الاجتماعية التي يقوم عليها ويتمثلها في مستقبل حياته.

في الواقع إن ضرورة الالتزام بالقيم وبثوابت المجتمع في عملية البناء القيمي للدراما التلفزيونية، يشكل أحد أهم الإشكاليات الحاصلة في مجال الفنون عموما، ويعتبر حجر عثرة ازاء ما يتم تبنيه من مفاهيم ومبادئ للحرية والابداع الفني والإنساني، وهو ما تعانيه الساحة العربية الفنية على هذا الصعيد، الذي لا ينطلق من خلفية دينية فقط، وإنما تتداخل عدة عوامل سياسية وثقافية واقتصادية فيه، فيجد المتحكمون في هذا المجال أنفسهم أمام عقدة التجديد والابداع، التي تراها أطراف أخرى لا تتوافق مع الأصالة الثقافية والمرجعيات الحضارية لهذا المجتمع، ما يوقع على عاتق القائم بالاتصال نوعا من المسؤولية الاجتماعية في بناء قيم ومضامين الدراما التلفزيونية العربية.

عموما تبرز العلاقة بين المنظومة الدرامية العربية ومنظومة القيم الاجتماعية كعلاقة متداخلة، على اعتبار أن الدراما التلفزيونية اليوم تعد من أهم الآليات والوسائل الناقلة للأنماط المعرفية والفكرية، والتمثّلات والمفاهيم القيمية للأفراد من المشاهدين، ما يجعلها تساهم في خلق جانب كبير من الثقافة الاجتماعية، وهو الأمر الذي يكسبها مكانة هامة في وظيفة الإدارة والتوجيه المجتمعي.

وحيث أن هدف هذه الدراسة، يرتكز على دراسة القضايا المتعلقة بالقيم الاجتماعية تحت تأثير الأعمال الدرامية التلفزيونية العربية المصرية والسورية، فإننا نستفيد من تلاقي علمين مهمّين بمقدار ما يخدم صلب البحث فيها، هما علم الاجتماع وعلم الاعلام الدرامي، والحقيقة أن هذه الدراسة لا تتناول في جوهرها التحقيق في خلفيات صناع الدراما التلفزيونية العربية المصرية والسورية، ولا في ثقافتهم أو الدوافع التي تقف وراء انتاج مسلسلاتهم الاجتماعية، كما أنها لا تتولى تحليل أو سرد تاريخية دراما التلفزيون في الوطن العربي، وإنما ينصب البحث فيها تحديدا على دراسة البعد الاجتماعي للقيمة في الخطاب الدرامي لمسلسلات التلفزيون العربية انطلاقا من النموذج المصري والسوري، بخاصة في السنوات العشر الأخيرة التي شهدتها الدراما التلفزيونية العربية المصرية والسورية، لتبيان مدى وجود القيم الاجتماعية في هذه المسلسلات من عدمه، وللتعرف على كيفية تصوير هذا النوع من الدراما التلفزيونية للقيم الاجتماعية ومتبنيها من الشخصيات الدرامية، وكذا الخلفية الفكرية للأدوار المتناولة عبرها.

كما أنها تتجه للتساؤل ضمنيا أيضا، عن طبيعة التحولات في القيمة الاجتماعية التي تكرسها الدراما التلفزيونية العربية المصرية والسورية، وعما إن كان من الممكن الحديث عن وجود أزمة قيم اجتماعية عربيا في الدراما العربية –على ضوء هذا طبعا–أو أن الأمر لا يعدو عن كونه سردا دراميا لواقع المنظومة القيمية في المجتمع العربي بما يتماشى والمتغيرات المتسارعة التي يعيشها هذا الأخير.

ومع كل هاته المقدمات تتجه هذه الدراسة للإجابة عن تساؤل رئيسي شامل جامع لمقاصدها مفاده:

– ما هو مضمون وخصائص القيم الاجتماعية التي تقدم عبر دراما المسلسلات التلفزيونية العربية؟

وتسعى الباحثة عبر الإجابة على هذا التساؤل، إلى التعرف على نوعية المضمون التي تقدمه المسلسلات التلفزيونية العربية عينة الدراسة عن صورة القيم الاجتماعية فيها، وكذا الاتجاه إلى تقديم اقتراحات ولو بسيطة، قد تمكن من الإسهام في ترشيد هذا المحتوى بما يخدم مصلحة البناء الاجتماعي للأسرة والمجتمع العربيين.

2.1. تساؤلات الدراسة:

انضوت ضمن التساؤل الرئيس لهذه الدراسة مجموعة من الأسئلة الفرعية تمت الاستعاضة بها عن الفرضيات العلمية وكانت كالتالي:

1- ما هي القيم الاجتماعية الإيجابية والسلوكيات السلبية الموجودة في عينة المسلسلات العربية المختارة؟
2- هل الغلبة في الظهور للقيم الايجابية أم للسلوكيات السلبية في مشاهد عينة المسلسلات العربية المختارة؟
3- ما هي طريقة تناول القيم الاجتماعية (بالقول أو بالسلوك) وما اتجاه عرضها في عينة المسلسلات العربية محل الدراسة؟
4- ما هي خصائص وأدوار الشخصيات مقدمة القيم الاجتماعية في عينة المسلسلات العربية المختارة؟
5- ما هي القوالب الدرامية السائدة في مشاهد العمل الدرامي والتي ظهرت من خلالها القيم الاجتماعية؟

6- ما نوع اللقطات المستخدمة في عرض المشاهد القيمية في عينة المسلسلات المختارة؟

- **أسباب اختيار الموضوع**

جاء اختيارنا لهذا الموضوع لجملة من الأسباب ذات الطابع الذاتي والموضوعي ومنها:

1. رغبة الباحثة في تقصي موضوع الدراما التلفزيونية لما لهذا النمط الإعلامي الدرامي من قوة في التأثير على اتجاهات وسلوكيات الجماهير والتي تشكل أرضية خصبة لمنظومتها القيمية.
2. تعتبر الباحثة أن المسلسلات التلفزيونية أهم أنواع الدراما التلفزيونية بالنظر لما تقدمه من متعة فرجوية للمشاهد بعيدا عن الرسائل القيمية التي تحملها في طياتها.
3. إن البيت العربي حاليا محتل من قبل الأعمال الدرامية العربية وغير العربية وهو ما يؤدي حتما في المستقبل القريب إلى ظهور سلوكيات اجتماعية وأخلاقية قد تكون غريبة، وهو الأمر الذي جعل الباحثة تعتبر أن القيم الاجتماعية أهم أشكال القيم الموجهة ضمن هذا النوع الفني، خاصة وأن رسالة هذه الأعمال تبقى مهمة ومؤثرة وبحاجة إلى بحث مضمونها من قبل المختصين وبالتالي توجيه المؤسسات الفنية في اختياراتها لنوعية المواضيع ومعها القيم، التي بالإمكان أن ترمّم وعي المشاهد الاجتماعي وتنمّي من ذوقه الفني.
4. بالنظر لما يمثله موضوع القيم الاجتماعية من أهمية بالغة في ميدان العلوم الاجتماعية، آثرت الباحثة ربط هذا المتغير بواحدة من أهم أنواع الدراما التلفزيونية العربية وهي دراما المسلسلات التلفزيونية العربية ذات السمة الاجتماعية.
5. تنطلق هذه الدراسة من انشغال عميق يتأسس على سؤال جوهري أعمق، مفاده ما مآلات التحولات القيمية التي طرأت على الأعمال الدرامية العربية؟ وما الذي خضعت له من تغيرات عبر تطورها الحاصل؟
6. إن تأسيس فهم واضح لبناء ووظيفة الخطاب القيمي العام للدراما التلفزيونية العربية يمر في تقديرنا عبر الدراسة التحليلية المعمّقة لسلم القيم الاجتماعية كما يأتي فيها.
7. إن ما قد تنطوي عليه المسلسلات التلفزيونية العربية من معالجات سلبية هدامة للقيم الاجتماعية الأصيلة في المجتمعات العربية، يتوجب معه الاهتمام بهذا الموضوع وبإفرازاته الاجتماعية.

- **أهميـــة الدراســـة**

تتجلى أهمية هذه الدراسة من خلال:

1-الاهتمام المتزايد بموضوع القيم الاجتماعية في الدراما التلفزيونية العربية لدى الدارسين والمهتمين الأكاديميين بالفن الدرامي التلفزي خاصة في كليات ومعاهد الاعلام والفنون.

2- تكمن أهمية الدراسة الحالية في أهمية الموضوع الذي تثبته هذه الأخيرة، حيث أنها تسعى لدراسة القيم الاجتماعية في الدراما التلفزيونية العربية، منطلقة من عينة من مسلسلات سورية ومصرية، وبالتالي فإن موضوع الدراسة ينطوي على أهمية كبيرة سواء من الناحية النظرية أو من الناحية التطبيقية: فمن الناحية النظرية تشكل الدراسة الحالية إضافة علمية معرفية لدراسة القيم الاجتماعية في الدراما التلفزيونية العربية، كما أنها تأتي في ظل قلّة الدراسات المحلية التي تناولت هذه المشكلة،

3- تعبّر هذه الدراسة عن حاجة بحثية كفيلة بتقديم نتائج علمية قادرة على المساعدة في القيام بتصميم برامج درامية هادفة، عبر تقديم أعمال راقية، وهو ما يجعلها جديرة بأن تكون موضعا للاهتمام البحثي.

أما من الناحية التطبيقية فتتمثل أهميتها في كونها محاولة علمية جادة لمعرفة طبيعة القيم الاجتماعية التي تقدمها الدراما التلفزيونية العربية، وكذا الوقوف عند نوعية هذه المضامين العربية، مما يحدو بالمعنيين بالأمر إلى الانتباه لهذه الظاهرة والتعامل معها بالصورة الصحيحة، كما تتضح أيضا أهمية هذه الدراسة من الناحية التطبيقية دائما في إمكانية استفادة الباحثين والمتخصصين في المجال الإعلامي والدرامي الاجتماعي-منه بالأخص-من هذه الدراسة وتطبيق خطواتها على حالات أخرى مشابهة، كما يمكن أن تكون دعوة وتشجيعا لتكثيف الجهود العلمية في هذا المجال.

4- تأتي أهمية هذه الدراسة من ناحية أخرى في كونها مساهمة أكاديمية تؤسس لتحليل الخطابات الدرامية في الأعمال التلفزيونية الاجتماعية العربية تحديدا، انطلاقا من وضع رؤية عامة للقيم الاجتماعية المتضمنة في هذه الأخيرة وهذا ضمن إطارها السوسيولوجي العام ومن ثم الولوج إلى طبيعة طرح البناء القيمي الاجتماعي، وكيفية اشتغاله وفق المفهوم المعاصر للقيم، وهو ما قد يوفر أرضية ملائمة للمتخصصين والمهتمين بالفنون الدرامية من أجل استيعاب معطيات هذا الموضوع والانطلاق إلى فضاءات البحوث العلمية والنتاجات الفنية القريبة منه، في رؤية ربما تكون أوسع وأشمل.

- **أهـــداف الدراســة**

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق هدف عام يدور حول التعرف على طبيعة وخصائص القيم الاجتماعية التي تحملها دراما المسلسلات التلفزيونية العربية، تندرج تحته أهداف جزئية منها:

1- التعرف على الصورة النمطية التي تقدّم بها القيم الاجتماعية عبر مضمون المسلسلات التلفزيونية واتجاهات عرضها من أجل حمل المهنيين (المنتجين وكتاب السيناريو، والمخرجين والإعلاميين) على مراعاة دور الإعلام الدرامي في إنتاج القيم الاجتماعية للمجتمع العربي.

2- الوقوف على خصائص وأدوار الشخصيات التي تمثل القيم الاجتماعية في المشاهد المختارة من الأعمال الدرامية عينة الدراسة.

3- السعي للتعرف على القوالب الدرامية المستخدمة في اظهار القيم الاجتماعية في عينة المسلسلات ضمن البيئة الثقافية التي تناولتها.

4- تسليط الضوء على طريقة تقديم القيم الاجتماعية في مشاهد الأعمال المختارة، عبر التركيز على طبيعة عناصر الجذب والإبهار الفنية المستخدمة وأيضا الأشكال اللغوية الموظفة في كل عمل درامي لإظهار هذه القيم.

5- مع أهمية الأدوار التي تقدمها الدراما التلفزيونية اجمالا، بخاصة في التأثير على المجتمع بكل أطيافه وطبقاته ومستوياته، تحاول هذه الدراسة أن تلفت النظر الى القضايا القيمية في الدراما العربية عبر الكشف عن دورها الوظيفي المنوط بها، من خلال تحليلها لعينة من مسلسلات تلفزيونية عربية (المسلسل السوري الندم–المسلسل المصري موجة حارة).

3.1. الخلفية النظرية للدراسة:

بالعودة الى موضوع هذه الدراسة والمتمثل في المعالجة الدرامية للقيم الاجتماعية في المسلسلات التلفزيونية العربية، ولغاية الإيفاء بالاحتياجات التي صاغتها هذه الدراسة، ولكون النشاط الدرامي أيضا، واحدا من أهم الأشكال الاتصالية المتكررة في النشاط الإعلامي، والتي تسعى من خلال وظائفها إلى تلبية الحاجات الترفيهية والتعليمية للجمهور، فقد تسنى للباحثة اعتماد المدخل الوظيفي البنائي وكذا المساهمة العلمية التي تبناها الباحث "عزي عبد الرحمان" فيما أطلق عليه بالحتمية القيمية، وذلك بالنظر لتداخل مكونات الموضوع وتعدد أبعاده، وقد تم توظيفهما عبر ادراج عدد من الفئات التحليلية في

صحيفة التحليل، سعيا للكشف عن محتوى وخصائص القيم الاجتماعية المعروضة في عينة الأعمال التلفزيونية المختارة ،وهي الجزئية التي سنوالي في نهاية هذا العرض الحديث عنها.

1.3.1.نظرية البنائية الوظيفية

إن اعتماد فكرة البناء كمصدر لاستقرار المجتمع، لا تعدّ كفلسفة اجتماعية فكرة حديثة، حيث طرح "أفلاطون" القياس بين الكائن العضوي والمجتمع الانساني في جمهوريته، ويعني كلاهما ارتباط نظام من الأجزاء في توازن ديناميكي. وفي المجتمع المثالي تساهم كل فئة من المشاركين في تحقيق التناسق الاجتماعي العام بحسب وصفه دائما وذلك عبر القيام بإنجاز الأنشطة داخل هيكل اجتماعي. وهي الفكرة التي أثرت في الفكر الغربي وأضحت بمثابة الإطار المركزي الذي اعتمد عليه علماء الاجتماع الأوائل في التحليل. وقد اعتبر الباحث "أوجست كونت" القياس العضوي قاعدة وأساسا لمفاهيمه عن البناء المجتمعي، كما نظم "هربرت سبنسر" كل فلسفته الاجتماعية حول نفس الفكر.

وقد طور من جانبه "اميل دوركايم" في نهاية القرن التاسع عشر هذا التوجه، وأصبحت فكرة أن المجتمع نظام ديناميكي من الأنشطة المتكررة، فكرة هامة من بين الأفكار التي اعتمدها علماء أصل الانسان "الأنثروبولوجي في تحليل المجتمعات البدائية " أمثال:" راد كليف براون" وقبله "برونيلاف مالينوفسكي" واستمرت مجموعة من الافتراضات الخاصة بالمذهب البنائي بلعب دور هام في تطور مناقشات علم الاجتماع الحديث عبر العديد من الكتابات أهمها كتابات "روبرت ميرتون" و"تالكوت بارسونز" (مكاوي و حسين السيد، 1998، صفحة 124)

أو على سبيل العرض ترجمت لهذا الأخير ستة مقالات حول نظرية العمل وعلم الاجتماع عام(1955) كما تطورت منذ ذلك التاريخ نظريته وأصبحت في كثير من النواحي أكثر وضوحا. كما عرفت كذلك جملة من التصحيحات والتغييرات، إضافة إلى أن "بارسونز" كرس جهوده البحثية لتطبيق نموذجه العام في مجالات عدّة من الواقع الاقتصادي والسياسي والنفسي.(Rocher & Parsons, 2004) كما قام بالتأكيد على كل دور من الأدوار المتعلقة بالدين والطقوس والشعائر الدينية في تحقيق التكامل والاستقرار المجتمعي. (عبد الظاهر و مصطفى، 2004، صفحة 118)

ويعبر مصطلح "بناء" Structure بحسب "بارسونز" عن الأسلوب الذي تنظم به الأنشطة المتكررة في المجتمع. (الطرابيشي و سيد، 2006، صفحة 99) والواقع أن السلوك الأسري، والعقيدة والنشاط السياسي

والنشاط الاقتصادي، وغيرها من الأنشطة المجتمعية، تعدّ من وجهة النظر السلوكية على درجة عالية من التنظيم.

كما يشير مصطلح "وظيفة"Fonction إلى مساهمة نشاط معين في الحفاظ على توازن واستقرار المجتمع. وقد قام روبرت ميرتون (1957) بتلخيص العملية البنائية الوظيفية للمجتمع فيما يلي: (عبد الحميد، نظريات الاعلام واتجاهات التأثير، 2000، صفحة 131)

1- إن اعتبار المجتمع نظاما لأجزاء مترابطة يعد أفضل طريقة للنظر إليه كما أنه يعد تنظيما للأنشطة المتكررة والمرتبطة التي تكمل بعضها البعض.
2- يميل هذا المجتمع بشكل طبيعي نحو حالة من التوازن الديناميكي كما أن قوى معينة على مستواه سوف تنشط من أجل استرجاع التوازن له إذا حدث داخله أي نوع من التنافر.
3- كل النماذج القائمة في المجتمع تلعب دورا في المحافظة على استقرار النظام. وبمعنى آخر فإن هذه النماذج تساهم في استقراره جميع الأنشطة المتكررة في المجتمع.
4- هناك متطلبات أساسية وظيفية تلبي الحاجات الملحة للنظام، بيد أن بعض الأنشطة المتكررة في المجتمع لا غنى عنها في استمرارية تواجده، كما أنه من غيرها لا يمكن لهذا النظام أن يتواجد ويعيش.

ويصور النظام الاجتماعي عبر المنظور الوظيفي البنائي على أنه يتشكل من جملة من الأدوار الاجتماعية المترابطة، والتي تسهم في تحقيق هدف معيّن عبر ارتباطها وانتظامها، وأن البناء هو ذلك التنظيم الذي يتكفل بربط هذه الأجزاء، ومن ثم فإنه يتربع على ثلاثة مستويات متدرجة، يتحدد الأول منها في النظام المجتمعي عبر الدور الذي يؤديه فرد معين داخله، أما المستوى الثاني فيتمثّل في ربط الأدوار الاجتماعية في نطاق اجتماعي، ويأتي الثالث على اعتباره أهم المستويات ليمثل كامل المجتمع، كما قدم كذلك "بارسونز" تعريفا في كتابه النسق الاجتماعي"the social system" سنة (1956) للنسق الاجتماعي وعرفه على أنه "عبارة عن تنظيم أو وحدة جماعية، أو أمة أو مجتمع يتشكل من جملة من العناصر التي تستند على بعضها البعض في ضوء شبكة علاقات منتظمة بنائيا" بحيث يتألف النسق الاجتماعي من جملة أنساق فرعية: (علي سعد، 2007، صفحة 602)

القيم: تؤدي وظيفة المحافظة على الأنساق الاجتماعية.

المعايير: ووظيفتها تكامل الأنساق الاجتماعية.

الجماعات: تتمثل وظيفتها في تحقيق الغايات الجماعية.

الأدوار: بحيث تعرف الأدوار على أنها عدد من الأنشطة والأطر السلوكية المرتبطة والتي تحقق ما هو متوقع في مواقف معينة (Irving, 1990, p. 24) وتؤدي بدورها وظيفة التكيّف.

الوظيفة: يعتبر مفهوم الوظيفة من المفاهيم المفتاحية لنظرية البنائية الوظيفية، غير أنه يتضمّن معاني مختلفة ومتباعدة فالأنتروبولوجيين، مثل" براون" و"لنتون" و"مالينوفسكي" يستعملون مصطلح الوظيفة للدلالة على الإسهام الذي يقدّمه الجزء للكل، وهذا الكل يكون متمثلا في المجتمع أو في ثقافته.

على اعتبار أن النشاط الإعلامي يعد أحد الأنشطة المتكررة في النظام الاجتماعي والذي يعمل على تلبية حاجات المجتمع واشباع رغباته، عبر جملة الوظائف التي يؤديها داخله، فقد أمكن استخدام المنظور الوظيفي لدراسة النظام الإعلامي، على اعتباره أحد أهم النظم الفرعية في البناء الاجتماعي والتي لا غنى عنها داخله، فوسائل الإعلام والاتصال يمكن أن تكون أحد عوامل الخلل الوظيفي في المجتمع حين تقرر أن تساهم في عدم انسجامه بدلا من العمل على تحقيق الاستقرار داخله، وذلك يتحقق حين تركز على الإثارة والتحريض على ممارسة شتى أشكال السلوك المنحرف. (ديلفر و بول روفيتش، 1993، الصفحات 65-66)

-منظور التحليل الوظيفي في الدراسات الاتصالية

«إن أغلب التحليلات الوظيفية لوظائف وسائل الاتصال المجتمعية، يعتبرها الباحثون بأنها تأسست انطلاقا من النموذج النظري الذي قدمه "هارولد لاسويل" عام (1948) والقائم على عبارته الشهيرة: "من قال، ماذا، لمن، بأية وسيلة وبأي أثر" وقد كشف هذا النموذج بأن الدراسة العلمية لوسائل الاتصال لابدّ لها وأن تركز على الإجابة على هذه التساؤلات، وذلك لغاية التعرف على كل من بناء ووظيفة هذه الوسائل». (Michel matrlart, 1997, p. 20)

«كما طرح المنظور البنائي الوظيفي كذلك جملة من النماذج التي تعرف في دراسات الاتصال والإعلام بنماذج التحليل الوظيفي أو بالنماذج الوظيفية، والتي تعمقت في تحليل عدد من الأهداف

والوظائف العامة التي تؤديها وسائل الاعلام والاتصال بالجمهور، كما ركزت على التعرّف بوضوح عن مدى تحقيق هذه الوظائف بشكل إيجابي أو سلبي». (محمد عبد الرحمان، 2006، صفحة 68)

هذا النموذج الوظيفي يعد نموذجا للتحليل ينطلق من الإمعان في مشاهدة الوسيلة الإعلامية، بكونها نظاما اجتماعيا يعمل ضمن مجموعة الظروف الثقافية والاجتماعية، أي ضمن نظام خارجي، كما يركز على ظاهرة متكررة (أي مجموعة من السلوكيات)، ويسعى التحليل الوظيفي إلى إبراز أن لهذه الظاهرة نتائجا تساهم في بقاء النظام ككل واستقراره. وحين يكون لها تأثير ايجابي يقال عنها بأنها "وظيفة"، وحين يكون لها تأثيرا سلبيا فيقال: إن لها "اختلالا وظيفيا". وترمي استراتيجية التحليل إلى تحديد افتراض يمكن اختباره تجريبيا، عبر إجراء الدراسات التحليلية والدراسات التحليلية المقارنة أو طرق البحث المناسبة. (مكاوي و حسين السيد، 1998، صفحة 129)

ويرى أصحاب المدخل الوظيفي أن للإعلام عموما أهدافا وظيفية محددة تقوم عليها المؤسسات والتنظيمات والوسائل المختلفة التي تحمل في طياتها رسائلا تنقل إلى جمهور أو مستقبلين معينين، لديهم أيضا تطلعات كبيرة للدور الوظيفي الذي ينبغي أن يؤديه الإعلام لإشباع احتياجاتهم الإعلامية وتحقيق أهدافهم، من التعليم، الترفيه، الإخبار ونقل المعلومات، وغير ذلك من الوظائف المتعددة والتي تعرف عموما بوظائف الاتصال الجماهيري. ومن بين الدراسات التي حاولت تصنيف وسائل الإعلام نجد: (عبد الحميد، نظريات الاعلام واتجاهات التأثير، 2000، صفحة 53)

1- **تصنيف "هارولد لاسويل"**: يعد هارولد لاسويل أول من لفت الانتباه إلى الوظائف التي تؤديها وسائل الاتصال في المجتمع، وقد حددها في ثلاث وظائف تشمل:

- مراقبة البيئة: وتعني توزيع وتجميع كل البيانات والمعلومات الخاصة بالبيئة خارج محيط المجتمع أو داخله، وهي تؤدي وظيفة الإخبار أي أنها تجعلها في متناول جميع الأفراد، وعبر هذا يستطيع المجتمع التكيف مع الظروف المحيطة والمتغيرة.
- الترابط: يتحقق عبر تقييم وتفسير الأحداث عن طريق وسائل الاتصال الجماهيري، مع التركيز على ما هو أكثر أهمية، وتوحيد السلوك كرد فعل على هذه الأحداث.

2-**نقل التراث الاجتماعي:** فوسائل الإعلام ومختلف أشكال الاتصال الجماهيري توفر لأي مجتمع الأطر المرجعية اللازمة، عبر نقل القيم والعادات والتقاليد وأنماط السلوك وتوريثها للأجيال.

3-**تصنيف "دينيس ماكويل"**: والذي قدم تصنيفا لوظائف وسائل الاتصال انطلاقا من تلك الرئيسية التي قدمها "هارولد لاسويل" كما طور من الشرح الذي جاء به "شارلز رايت" لها عام (1960) والذي يرى عبره أن الأفكار الأساسية للوظيفة الإعلامية في المجتمع تنحصر في:

- وظيفة الإعلام: تتمثل في الرغبة في معرفة كل ما يدور من أحداث ووقائع تحيط بالأفراد.
- وظيفة تحديد الهوية: والتي تتمثل في دعم القيم الشخصية وأنماط السلوك الاجتماعي المقبول، وتحقيق الفرد لذاته والتوحد مع المجتمع.
- وظيفة التفاعل الاجتماعي: وتتحدد في تحقيق الانتماء والحوار والتفاعل مع الآخرين والتعرف على ظروفهم والتقمص الوجداني.
- الترفيه والتسلية: وتتمثل في رغبة الفرد في الهروب من المشكلات اليومية وشغل الفراغ، والمتعة الفنية والراحة والاسترخاء.
- التعبئة: وتتمثل في المساهمة في الحملات الإعلامية ذات الأهداف الاجتماعية، وبصفة خاصة في الأزمات السياسية والاقتصادية والحروب التي تستهدف تعبئة كل الجمهور، وتوجيهها نحو تحقيق الأهداف الوطنية القومية.

4- **تصنيف "لازارسفيلد وروبرت ميرتون"**: قدم لازارسفيلد وميرتون قائمة جديدة لوظائف وسائل الاتصال تتمثل في: (عبد الحميد، نظريات الاعلام واتجاهات التأثير، 2000، صفحة 53)

- تشاور وتبادل الآراء: حيث ستساعد وسائل الإعلام على إيجاد فضاءات للنقاش من أجل اختيار التوجيهات المشتركة الصحيحة.
- تدعيم المعايير الاجتماعية: وتقترب هذه الوظيفة من تصور "بارسونز" لوظيفة المحافظة على الأنماط الثقافية السائدة، حيث تتم عملية إعادة إنتاج المعايير والقيم الاجتماعية لدى جميع أفراد المجتمع عن طريق وسائل الإعلام.

- الخلل الوظيفي المخذّر: أكد كل من "لازارسفيلد" و"ميرتون" على نوع خاص من الخلل الوظيفي الذي يمكن أن يصيب وسائل الإعلام أطلقا عليه اسم "التخدير"، والذي يحدث حينما يصبح دور وسائل الإعلام عكسيا، إذ تقوم بزيادة حجم المعلومات التي تعرض إلى مستويات مرتفعة، وهو ما ينتج عنه افتقاد الجمهور للتحكم في الاستجابة الجيدة لها، فترتفع عنده نسبة السلبية واللامبالاة حيال المعلومات التي تأتيه من وسائل الإعلام وتقل مشاركته ، ومن ثمّ تفقد الوسائل دورها في إيقاظ الجمهور، ويتحول معها دورها إلى العكس أي أنها تقوم بتخدير الجمهور.

-إسناد النموذج الوظيفي في الدراسة

يأتي إسناد النموذج الوظيفي في هذا البحث انطلاقا من قدرته على الإيفاء بموضوعه، وكذا عبر الانطلاق مما قدمه الباحث "هارولد لاسويل" من طرح يخص وظائف الاعلام، والذي تراه الباحثة يتواءم وقدرة الدراما التلفزيونية عموما على تسليط الضوء حول طبيعة القيم الاجتماعية، من حيث المضمون الذي تطرحه والخصائص التي تأتي بها، وذلك عبر اعتبارها نمطا إعلاميا واتصاليا بمقدوره -بحسب التصنيف دائما-نقل التراث الاجتماعي. هذا الأخير الذي تقدمه المسلسلات التلفزيونية العربية كمرجع للمجتمع، من خلال نقل القيم الاجتماعية وأنماط السلوك، إلى جانب الوظيفة الترفيهية كوظيفة مهمة في استقطاب شرائح عديدة من الجماهير العربية، بالإضافة لدعم أنماط السلوك الاجتماعي المقبول والقيم الاجتماعية العربية، وهي التفصيلات التي تعد أهم الجزئيات المشكلة لأهداف هذه الدراسة، والتي تظهر واضحة عبر فئات التحليل المصاغة التي تصبّ بشكل مباشر في صلب وظيفة تدعيم المعايير الاجتماعية والتي حددها كما سبقت الإشارة كل من "لازارسفيلد وروبرت ميرتون"، عبر قدرة الدراما والمسلسلات التلفزيونية على إعادة إنتاج القيم الاجتماعية التي يمتثل لها أفراد المجتمع عن طريق ما تقدّمه من صور قد تحاكي حقيقة الواقع القيمي المجتمعي، كما قد لا تمثله، بخاصة مع جملة التحولات العميقة التي شهدتها ولاتزال الدراما العربية في مجال التلفزيون، والتي بدت كما لو أنها انعكاس في المجتمع العربي لحركة التغيير، وهو الأمر الذي مكنها من التأثير سلبا وإيجابا على القيم الاجتماعية السلوكية والنفسية وكذا الفكرية التي يعرفها المجتمع، ومكنها عبر العديد من المسلسلات من تقديم نماذج عديدة ومتعدّدة من الأفكار والأفكار المضادة، أو حتى بعض المتناقضات القيمية التي تتناثر بين أفراد المجتمع العربي -وهو الطرح الذي لم يهمله هذا البحث- مما أدى إلى إحداث تغير في مظاهر العادات

والقيم الاجتماعية، وهي أيضا الجزئية التي ستظهر معنا تفاصيلها جليّة عند تحليل طبيعة القيم والتفاصيل المتعلقة بها في صلب المشاهد الخاضعة للتحليل في هذا البحث.

وتعد هذه النظرية ملائمة لهذه الدراسة وذلك عبر اسقاط جزئية الخلل الوظيفي المخذّر، والتي تشكل بدورها طرحا هاما من طروحات هذه النظرية، والعمل على اخضاعها كونها تشكل عنصرا هاما في معالجة محتوى عينة هذه الدراسة والذي يعبر على «أن كل العناصر الثقافية والاجتماعية قد تُكوّن وظيفة كما يمكن أن تفقد كليا أو جزئيا هذه الأخيرة أي تتعرض لخلل في الوظيفة». (مكاوي و حسين السيد، 1998، صفحة 127)

ذلك أن مصطلح الخلل الوظيفي المخذّر يعبر عن الآثار غير المرغوب فيها التي تحدثها الوحدات داخل النسق الاجتماعي، وهو بذلك الطرح الذي يتعارض والواقع القيمي في الدراما التلفزيونية العربية، والذي تحاول هذه الدراسة سبر أغواره ، خاصة وأن الرسائل التي تسعى المسلسلات التلفزيونية العربية والتي تنتجها المجموعات الإنتاجية والقنوات الفضائية العربية للترويج لها، تشكل قوّة اجتماعية وثقافية، كما أنها تعبر عن روح المجتمعات العربية أحيانا ومثلها وقيمها، وفي أحيان أخرى قد لا تكون تعبر عن ذلك، بحيث تكون الدراما التلفزيونية قادرة في غالب الأحيان على خلق مواقف ورؤى وقيم جديدة في المجتمع، وعلى إحداث تغييرات مهمة داخله بفضل ما تتمتع به من تأثير طاغٍ على المشاهدين، كما أنها تعمل على تأييد القيم والعادات والأنظمة المرتبطة بالعلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع عبر تأييدها وترسيخها، انطلاقا من إمكانية كونها صوت المواطن ولسان حال المجتمع العربي.

وبالإمكان التماس التأثيرات السلبية والايجابية الواضحة للمسلسلات التلفزيونية في حياة المشاهدين، والتي قد تأخذ كذلك طابع المحدودية أو العمق، وهو الأمر الذي يجعل وظيفة الاسهام أو القدرة على الغوص في عمق وفكر المشاهد من وظائف الدراما التلفزيونية التي تجعلها قادرة على إيصال ما يرْنو إليه الكتاب على اعتبارهم –وكما يطرح هذا المدخل دائما–الكل الذي يمثله وجدان وعقل المشاهد العربي من توجيهات ومن قيم وعادات كذلك.

وبالتالي فإن دراسة التوازن والاختلال في تحقيق الوظيفة القيمية، تأتي ضمن اختصاصات هذه الدراسة وذلك في علاقة مخرجات الدراما التلفزيونية العربية بالسياسات القيمية التي يحددها صناع هذه الأخيرة، والذين يرسمون أهدافهم الواضحة في سبيل تحقيقها. وبالتالي فإن الباحثة ستهتم بالتركيز على

هذه الوظيفة في علاقتها طبعا بالاحتياجات القيمية لجمهور مشاهدي المسلسلات التلفزيونية العربية مثل تشكيل القيم الاجتماعية ودعمها.

إلا أنه غالبا ما نجد صناع الدراما يبدؤون بنسج أحداث معينة لتجسيد فكرة البناء الدرامي للمسلسل، بحيث يتم استقاء أحداثها انطلاقا من الابتعاد عن جوهر المثل والقيم الاجتماعية الحقيقية للمجتمعات العربية ،وهنا يقع الخلل الوظيفي وذلك حين نجد أن هذه الأحداث يتم نقلها للمشاهد في صورة لا علاقة لها بالمجتمعات العربية، وهو الأمر الذي يجعلها غير مرتبطة بالصورة الحقيقية للواقع القيمي في هذه المجتمعات، وبالتالي افتقاد هذه الأخيرة لدورها المفترض على اعتبارها وسيطا فنيا اجتماعيا وثقافيا، وهو الأمر الذي يعود تحديدا لحالة الخلل الذي تعرفه –برأي الباحثة– بنية الصناعة الدرامية في حد ذاتها، وللعناصر الفاعلة فيها، وهو الأمر كذلك الذي يستدعي وقفة بحثية في هذا الشأن لأجل تقديم محاولة ولو بسيطة لتصويب هذا النوع من المحتويات الدرامية.

أما شخصيات الأعمال الدرامية التي يتم نسجها في البناء الدرامي تعد وفق ما يطرحه هذا المدخل دائما، نسقا مهما يتسق مع غيره من الأنساق في بناء خيوط العمل الدرامي الواحد، وهي بدورها الجزئية التي تحصد مكانة هامة في قائمة الأولويات التي يدرسها هذا البحث، على اعتبارها واحدة من الفئات الهامة فيه وكذلك عبر وظيفتها الهامة في العمل الدرامي الواحد، ولكونها وحدة اجتماعية ونسقا متكاملا يتشكل من جملة من العناصر التي تعتمد على بعضها البعض، في إطار جملة من العلاقات كذلك المنتظمة بنائيا، لذلك فإن المسلسلات التلفزيونية غالبا ما تكون أقرب للخيال عنه للواقع وشخصياته، سواء كان ذلك من ناحية السلوكيات التي تسلكها الشخصيات أو من خلال أنماط حضورها في المشهد الدرامي والتي بدورها تتحوّل إلى نماذج يحتذيها المتفرجون دون درايتهم بأنها شخصيات تحاول أن تقدم مغزى ومعنى للحبكة الدرامية. ومن ثم فإنه يشترط فيها أساسا أن تمثل مضمون الذوق الرفيع الذي يرقى بالقيم والأخلاق الفاضلة وغيرها –بحسب طرح النظرية دائما–

وهو الأمر الذي ينمّ عن دراما هادفة خاصة وأن الشخصية الدرامية في المسلسل هي التي تمنحه الحياة كما أنها هي التي تظل راسخة في أذهان المتفرج، عبر صوتها وملامحها وشكلها وتصرفاتها وسلوكياتها وملابسها ومزاجها الخاص عموما. وجميع خواصها التي من شأنها التأثير سلبا أو إيجابا

عليه، وكلما كانت هذه الشخصيات تُشبه من يقابله المتفرج في حياته اليومية، كل ما كان لها تأثيرا قويا عليه، وذلك لما يمكن لها أن تتضمنه وتحمله من مصداقية في مشابهة الواقع وتصويره.

وعموما فإن هذه الجزئيات وأخرى من الفئات التي سنوالي الحديث عنها فيما هو آت، هو ما سيسعى هذا البحث للإحاطة به والفصل في مدى تناقضه أو تطابقه، مع ما يفضي إليه واقع التحليل وذلك تحقيقا للأهداف المصاغة في هذا البحث دائما وخدمة للتساؤلات التي يثيرها.

وسعيا منا لإثراء المزيد من الجوانب البحثية لهذه الدراسة **ارتأت الباحثة أن تدعم الطرح الوظيفي بالاجتهاد الذي قدمه الباحث الجزائري "عزي عبد الرحمان" عبر رؤيته المتعلقة بما اصطلح عليه بالحتمية القيمية،** كون موضوع الدراسة مرتبط أساسا بالتغير الاجتماعي وما يصاحبه من تغير في سلم القيم الاجتماعية في المجتمعات العربية، كما أن التحولات التي عرفتها هذه الأخيرة في مجال التقنية عموما، فرضت بالدرجة الأولى حتميات اجتماعية وكذا تحولات عميقة على مستوى القيم والمثل التي تقوم عليها المجتمعات، وهذا استنادا للارتباط وثيق الصلة بالطرح الأكاديمي القائم على إبراز دور القيم عبر الرسائل الإعلامية ومنها الدرامية في صناعة الرأي العام.

كما أن المتفرج على الدراما التلفزيونية العربية يعد جزءا من الجماهير الإعلامية النشطة والمتفاعلة والمحورية، التي تتفاعل مع محتوى هذه الأعمال وكل ذلك بالنظر لجملة الخصائص والسمات التي يتسم بها من حيث بنائه القيمي الاجتماعي وأيضا الديني.

«بحسب البعض من الطروحات فإن الحتمية القيمية تختلف عن نظرية "مارشال ماكلوهان"

خاصة على مستوى القيمة، حيث يعتبرها الدكتور "عزي عبد الرحمان" نوعا من التعبير عن التميز الحضاري والثقافي وأيضا نوعا من التعبير عن الذات، والذي يعتمد على القيم لغرض تحقيق التنوع الاجتماعي وأيضا الثقافي الإيجابي في المجتمع، ومجابهة أخطار العولمة والوقوف كسد منيع ضدها حفاظا على ثقافة بعض البلدان من الذوبان». (الدليمي، 2016، صفحة 319)

وبحسب ذات المفكر فإن الظاهرة العلمية تتشكل من العناصر المعهودة للاتصال، والتي يطرحها نموذج "هارولد لاسويل" مضافا إليها عنصر الوسيلة والذي يعود لمارشال ماكلوهان، ومن ثم عنصر النظام الاجتماعي والبعد الحضاري وهو العنصر ذا النزعة القيمية الذي أتى به هذا المفكر. والاعلام بحسبه ينبغي أن يكون دائما حاملا للقيم الروحية والثقافية والاجتماعية التي تدفع الفرد ومعه المجتمع

الى السمو والارتقاء، وتتجاوز هذه النظرية طرح "مارشال ماكلوهان" والذي يفضي إلى أن وسائل الاعلام هي وسائل للترفيه ونشر المعلومات والتعليم، أو أنها جزء من التطور التقني والتكنولوجي، في حين تغوص الحتمية القيمية في الاهتمام أكثر بمضمونها وطريقة استخدامها على اعتبار أنها أي وسائل الاعلام جزء من العملية التكنولوجية التي غيرت وجه المجتمع، وعليه فإنها تهتم بتأثيراتها بصرف النظر عن مضمونها من منطلق أن "عزي عبد الرحمان" يرى ويؤمن أن كل شيء تحكمه القيم حتى المخترعات التكنولوجية المهمة. (الدليمي، 2016، صفحة 320)

«انطلقت رؤية الباحث والمفكر "عزي عبد الرحمان" من فكرة أساسية ترى أن جوهر القيم هو الأخلاق، ومن ثم تأسست فكرته على الأخلاق والقيم كأساس لدراسة وقياس تأثير وسائل الاعلام على المجتمع انطلاقا من اعتمادها على التواصل القائم بين دراسة تراث البحث الغربي وغير الغربي» (Bouali & Makki, 2021, p. 117)

«ويعتمد منطلق الحتمية القيمية على قاعدة عامة يمكن تلخيصها فيما يمكن وصفه بقاعدة الإيجابية والسلبية في الارتباط مع القيمة، إذ يكون تأثير الاعلام سلبيا إذا كانت المحتويات غير مقيدة بالقيمة أو تتناقض معها، في حين كلما كان ابتعاده أكبر عن القيمة كان التأثير السلبي بدوره أكبر» (أبو الحمام، 2017، صفحة 111)

فعموما تتمثل مرجعية "عبد الرحمان عزي" في ربط مضمون وسائل الاعلام بالقيم حيث يرى أن تأثير وسائل الاعلام إما أن يكون له بعد إيجابي، والذي يتحقق إذا ما كان المحتوى الإعلامي وثيق الصلة بالقيم، وإما أن يكون سلبيا ويتحقق ذلك إذا كان المحتوى متناقضا وقيم المجتمع.

كما أنه ولإبراز أدوار وسائل الاعلام على الثقافة فقد حدد "عزي عبد الرحمان" دائما القيمة، في كونها على مستوى أول تمثل أعلى درجة في سلم ثقافة المجتمع، وأنها تمثل كذلك كل ما يتم الارتقاء به على مستوى الأفراد إلى منزلة معينة، بحيث يكون مصدرها الدين وبأن الفرد ما هو إلا أداة تتجسد عبرها وفيها الثقافات والقيم في ارتقائها كضرورة بالدين، في حين يأتي العقل في مرتبة ثانية موالية، ليعبر عن كونه نشاطا منطقيا يتعامل مع التأويل والفهم والادراك باعتبارها مسائلا نظرية، وتتحدد منطقيته بالضرورة كلما كان مصدرا للنشاط الذهني وكلما كان وثيق الصلة بالقيم، ليكون من خلال ذلك مستوى ترتقي عبره الثقافة إلى مصاف الحضارة وهو ما يولد الفكر والآداب والمعارف والفنون عموما. (عزي، دعوة إلى فهم نظرية الحتمية القيمية في الاعلام، 2011، صفحة 23)

- **المفاهيم الأساسية في الحتمية القيمية**

تشتمل أطروحات الباحث "عزي عبد الرحمان" على عدد وافر من المفاهيم المترابطة في ضوء نظرته الواسعة حول دور النسق القيمي في الاعلام، منها المفهوم البديل لمفهوم الرأي العام المستخدم في الغرب وهو مفهوم "المخيال الاجتماعي" وكذا مفهوم الزمن بأبعاده الاجتماعية والإعلامية والزمنية، ناهيك عن مصطلح الرأسمال الرمزي الجديد في مقابل مفهوم الاعلام وأيضا مفهوم السكة القيمية الإعلامية وغيرها من المفاهيم التي أتى بها هذا الطرح وسنركز في هذا المقام على مفهومي القيمة والحتمية وأيضا المفاهيم التي تصب في جوهر هذا البحث أساسا:

- **القيمة(Value)**

«يعد المفهوم الأساس في رؤية الحتمية القيمية وتعرف بحسبها بأنها الارتقاء، أي ما يسمو في المعنى، وتعد معنوية حين يسعى الفرد كلما ارتقى بعقله وفعله في منزلة أعلى إلى تجسيدها عمليا، كما ترتبط حصريا بالدين وتكمن حصرا في الرسالة الإعلامية والاتصالية والتي تربط عموما العلاقة بين الثقافة ووسائل الاعلام». (عزي، نظرية الحتمية القيمية في الاعلام، 2011، الصفحات 10-11) كما "يرى عزي عبد الرحمان" «أن المقاييس التي تقوم عليها القيم في الثقافة الغربية تفتقر إلى نظرية شاملة بفعل عوامل عدة، منها أنها تحصر مرجعية الفرد القيمية في التجارب الاجتماعية التي يرثها من مجتمعه» (عزي، منهجية الحتمية القيمية في الاعلام، 2013، صفحة 13) وبالرغم من أن الباحث "عزي عبد الرحمان" لا ينكر وظيفة الثقافة في التأثير على سلم القيم إلا أنه يربط القيمة بالعقيدة الدينية فيجعل الدين المصدر الأساس الذي تُستمدّ منه، بحيث لا يكون الفرد مصدرها وإنما يمثل أداة تتجسد القيمة عبرها.

-الحتمية:

ينطلق مفهوم الحتمية من فرضية ارجاع الحوادث والظواهر إلى متغير واحد، يكون في نظر المؤمنين قانونا وضعه الله في خلقه في حين يشكل في نظر الآخرين قانونا طبيعيا، كأن تكون تكنولوجيا وسائل الاتصال والاعلام المتغير والعامل الرئيسي في انتاج القوة والسلطة والثقافة وليس محتوى ومضمون تلك الوسائل والتقنيات، أو يكون بدوره نسق القيمة الفائض من الدين، هو المتغير الرئيس المعبر عن النزعة الحضارية والثقافية كما تفترضه نظرية الحتمية القيمية. (أبو الحمام، 2017، صفحة 106)

- **الزمن الإعلامي:**

«حاول "عزي عبد الرحمان" تحديد العلاقة بين ثلاث أنساق من الأزمنة الزمن الإعلامي والزمن القيمي والزمن الاجتماعي عبر دراسته المقدمة بعنوان " الزمن الإعلامي والزمن الاجتماعي قراءة في تفكك بنية التحول بالمنطقة العربية" أين أبرز خصوصية الزمن الاجتماعي العربي المعاش في علاقته بالزمن الإعلامي الأمر الذي جعل القيمة في مسار كل منهما تصبح محدودة». (سوفي، 2014، صفحة 292)

- **المكان الرمزي:** ويقصد به المكان الذي تسعى وسائل الاعلام لتأسيسه عبر ما تقدمه من صور مصنعة ومضامين مرئية أو سمعية أخرى في المخيال الاجتماعي والذي يعمل من جهته على فك الارتباط الحاصل بين الفرد بالقيمة في المنطقة العربية والإسلامية بخاصة في مجال التعامل مع البيئة الفيزيولوجية له عبر أساسيات ما تحمله هذه الأخيرة من دلالات في الإرث والمعنى. (سوفي، 2014، صفحة 292)

- **السكة القيمية الإعلامية:** والمقصود بها النظر إلى المحتوى الإعلامي عبر زاوية واحدة تتعلق باقترابه أو ابتعاده عن السكة القيمية التي مصدرها حصرا الدين. (سوفي، 2014، صفحة 292)

- **مقياس (ع س ن) للإعلام والقيم (A S N)**

تعد هذه التسمية اختصارا لأسماء الباحثين الثلاثة:": عزي عبد الرحمان، س: السعيد بومعيزة، ن: نصير بوعلي) ويأتي هذا المقياس ليمثل الأداة المنهجية التي تعتمدها بحوث دراسة التأثير الإعلامي لوسائل الإعلامي التقليدية والحديثة على السلم القيمي في المجتمع بأبعاده الإيمانية الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية والجمالية وغيرها، على مستوى المواقف والسلوكيات انطلاقا من الاعتماد على أساليب دراسة الجمهور وأيضا دراسات تحليل المضمون. (سوفي، 2014، صفحة 294)

كما عليه الحال في هذا البحث الذي بين أيدينا، أين سيتم الاستناد على هذا المقياس انطلاقا من كونه طبعا أداة منهجية تمكننا من دراسة خصائص القيمة الاجتماعية المقدمة في خطاب المسلسل التلفزيوني الواحد، ومدى حضورها وكذا فعاليتها في مضمون رسائل هذا الأخير، آخذة الباحثة بخصوصية وثقافة المجتمع العربي الاسلامي طبعا في أثناء التحليل ،أمام تطبيق هذه الرؤية في دراسة كافة متغيرات العملية الإعلامية، وبالتالي إمكانية تطبيقها على المضمون الإعلامي بشرط أن تكون القيمة (والتي

يكون المعتقد أو الدين أساسها)المتغير الأساسي في الدراسة وهي الثنائية التي تقع وبصفة مطلقة في عمق وصلب البحث في هذه الدراسة، فقد تم الاعتماد عليها في هذا البحث بخاصة وأنه لا يخرج عن ما حددته هذه الرؤية العلمية.

ويأتي ذلك انطلاقا من حتمية القيمة الاجتماعية في المجتمع العربي الإسلامي على وجه التحديد، عبر الكشف عن الطبيعة التي تتجسد فيها معالم هذه الأخيرة (القيمة الاجتماعية) كونها قادرة على تأدية نوعين من التأثير، بناء على ارتباط محتوى الخطاب الدرامي في المسلسل التلفزيوني دائما من حيث الابتعاد والاقتراب من القيمة الاجتماعية.

4.1. الدراسات السابقة(المشابهة)

على حد علم الباحثة وما اطلعت عليه فإنه لم يتم تناول هذا الموضوع في دراسة علمية سابقة بنفس الصيغة التي اعتمدتها الباحثة من واقع ما تم جمعه من دراسات حول القيم الاجتماعية في الدراما التلفزيونية. ومن تمّ فإنها تستعرض هنا الدراسات التي تناولت المواضيع القريبة من موضوع الدراسة وتحديدا تلك التي ركزت على فاعلية دراما المسلسلات التلفزيونية، و تأثيرها على الفئات المختلفة في المجتمع، ومنها الدراسات التي اهتمت بالعلاقة بين دراما المسلسلات التلفزيونية وإدراك الواقع الاجتماعي وأخرى ركزت على مستوى ادراك المشكلات الاجتماعية، وغيرها انصبّ اهتمامها على قياس مستويات التأثير الاجتماعي في الدراما التلفزيونية كمفسّر لأهمية دور التلفزيون في المجتمع حسب ادراكات المشاهدين، وجميعها لم تتعرّض مباشرة إلى المكوّن القيمي الاجتماعي في مضامين دراما المسلسلات، ولا لمفاهيم القيم الاجتماعية فيها، إذا استثنينا طبعا دراسة "مساعد بن عبد الله المحيا" المعنونة بـ: "القيم في المسلسلات التلفازية".

إلا أن الباحثة اعتبرتها دراسات سابقة أو بالأحرى مشابهة ذلك لتماثلها مع هذه الدراسة إما من حيث المنهج المتبع، أو من حيث عنايتها بدراسة الاتجاهات والأثر نحو الدراما التلفزيونية، قياسا هذا طبعا على الأهمية الثقافية والاجتماعية لهذا الطابع الدرامي الفني المميز، وأنها جميعها تعرضت لدراما المسلسلات التلفزيونية.

وستوالي الباحثة فيما هو آت استعراض هذه الدراسات مرتبة من الأحدث إلى الأقدم كالتالي:

الدراسة الأولى: للباحثة عبير أرشيد الخالدي بعنوان اتجاهات المرأة الكويتية نحو المسلسلات التركية، مذكرة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، 2013.

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة اتجاهات المرأة الكويتية نحو المسلسلات التركية، واعتمدت على مصادر البيانات بنوعيها الأولية والثانوية وقد تم الحصول على البيانات الثانوية من عدد من الكتب والدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع الدراسة، أما عن البيانات الأولية فتمّ الحصول عليها عن طريق توزيع استبانة على عينة الدراسة.

وقد تكوّن مجتمع الدراسة من النساء الكويتيات في مجتمع دولة الكويت، ولصعوبة الوصول إلى مجتمع الدراسة بأسره قامت الباحثة بأخذ عينة عشوائية مكونة من النساء الكويتيات تحديدا، هذا وقد قامت الباحثة باستخدام برنامج التحليل الإحصائي(SPSS) لأجل الوصول إلى غايات هذه الدراسة وأهدافها وأكدت أبرز نتائج هذه الدراسة بأنه:

- يتم نشر قيم غريبة في مجتمعاتنا وكذا إثراء الثقافة من المضامين الاجتماعية والإنسانية المتناقضة التي تطرحها هذه المسلسلات المدبلجة.
- بالمجمل تقضي المرأة الكويتية من ساعة إلى ساعتين لمشاهدة المسلسلات المدبلجة المعروضة بالقنوات العربية.
- لم تسجل النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية لاتجاهات المرأة الكويتية نحو المسلسلات التركية تعزى للمتغيرات الديموغرافية الشخصية)

وفي ضوء النتائج دائما أكدت أبرزها على ضرورة زيادة الاهتمام بالمسلسلات العربية لما لها من أهميّة في تعزيز القومية والثقافة العربية، وكذا إنتاج مسلسلات عربية نابعة من القيم والثقافة العربية للمحافظة على الهوية العربية، إضافة إلى تقنين عرض المسلسلات التركية لما تبثه من عادات وتقاليد بعيدة عن المجتمع العربي، وإحلال المسلسلات العربية النابعة من الهوية العربية بدلا منها، وكذا البدء بوضع مقترحات وندوات تناقش الدراما العربية والوسائل المتعلقة بدعمها وتطويرها.

الدراسة الثانية: للباحث نعيم فيصل المصري بعنوان أثر المسلسلات المدبلجة في القنوات الفضائية العربية على القيم لدى الشباب الفلسطيني (دراسة ميدانية)، رسالة دكتوراه، كلية فلسطين التقنية،

دير البلح، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الثاني، يونيو 2013.

وهدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن أثر المسلسلات المدبلجة المعروضة في القنوات الفضائية العربية على القيم لدى الشباب الجامعي الفلسطيني ومعرفة مدى وعيهم بخطورة المسلسلات المدبلجة المعروضة في القنوات الفضائية العربية على القيم وإدراك مدى قدرتهم على التمييز بين السلوكيات الإيجابية والسلبية التي تقدّم وتعرض في القنوات العربية واقتراح الحلول والتوصيات لمعالجة هذه الظاهرة.

وتنتمي هذه الدراسة إلى البحوث الوصفية كما استخدمت منهج المسح والاستبيان الالكتروني أداة لجمع البيانات على عينة من طلبة الجامعات والكليات الفلسطينية بلغت 123 مفردة.

ومن أهم نتائج هذه الدراسة أن مشاهدة المسلسلات المدبلجة لها تأثير سلبي على العديد من القيم المختلفة وخاصة القيم الدينية والروحية مثل: الحياء، التقوى والالتزام الديني، طاعة الوالدين، وصلة الرحم، الأمانة، الحلم، الوفاء بالعهد، الصدق والأمانة، العطف والإحسان)، كما أنها تقدم سلوكيات سلبية تنعكس على المشاهدين(تضييع الوقت، الإعجاب بالنجوم، وإهمال الفرائض الدينية، المبالغة في حب المال، التدخين والخيانة، عدم الاهتمام بالدراسة والعنف والإسراف والتبذير والكذب) وأن العلاقات العاطفية من أبرز الموضوعات التي تتناولها المسلسلات المدبلجة، وحرص المبحوثين على متابعة مشاهد العنف والانتقام بما يؤثر سلبا على التعامل مع الآخرين والمجتمع بشكل عام، وأن أكثر القنوات الفضائية التي تقدّم المسلسلات المدبلجة ويشاهدها المبحوثين جاءت على التوالي باحتلال قناةMBC4 المرتبة الأولى تليها CBC2، ثم بانوراما دراما، تتبعها MBC دراما، تليها MBC1، ثم أبو ظبي دراما، تتبعها أبو ظبي، وأخيرا CBC. كما كشفت الدراسة أن المبحوثين المشاهدين للمسلسلات المدبلجة على القنوات الفضائية قد بلغت78% كما بلغت نسبة من لا يشاهدونها 22%، وأن مشاهدة المسلسلات المدبلجة ترجع إلى عرضها سلوكيات وقيما ومفاهيم لا تتفق مع الدين الإسلامي بنسبة 37% وبأن أهدافها خيالية لا تتفق مع الواقع بنسبة 32% وعدم وجود وقت بنسبة 12%.

الدراسة الثالثة: للباحثة نسرين أبو صالحة بعنوان صورة الأشخاص ذوي الإعاقة في الدراما العربية، مذكرة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط،2012.

تناولت هذه الدراسة صورة الأشخاص من ذوي الإعاقة في الدراما التلفزيونية العربية، فقد اتخذت دراسة حالة أحد الأعمال الدرامية العربية والتي شكل فيها موضوع الإعاقة أساسا لبنائها الدرامي وقد اشتمل العمل موضوع الدراسة على ثلاثين حلقة أنتجت عام 2010.

استخدمت الباحثة المنهج النوعي المتمثل في دراسة الحالة من خلال الملاحظة لحلقات المسلسل لرصد الصور النمطية والذهنية التي تعرّض لها، كما أجرت الباحثة عددا من المقابلات مع كاتب العمل ومخرجه وأحد أهم أبطال العمل.

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها أن صورة الأشخاص ذوي الإعاقة في الدراما العربية مازالت حبيسة النظرة التقليدية التي تصورهم بوصفهم كائنات ضعيفة وعرضة للاستغلال وتستدعي الشفقة والإحسان وتحتاج إلى رعاية وخدمة أسرهم، وتقدم الشخص ذا الإعاقة على أنه عبء على الأسرة ويعتمد عليها في إشباع احتياجاته اليومية ويفتقر للحقوق التي تضمّنتها اتفاقيات حقوق الأشخاص ذوي الإعاقة. كما أظهر المسلسل الأشخاص ذوي الإعاقات الذهنية على أنهم كائنات غريبة غير قادرة على التفاعل البنّاء خارج محيطهم الأسري وغير قادرين على القيام بأدوار وإسهامات ذات قيمة في مجتمعاتهم.

الدراسة الرابعة: للباحث محمد مازن المناصير بعنوان اتجاهات طلبة الجامعات الأردنية نحو الدراما التلفزيونية في قناةMbc1، رسالة دكتوراه، كلية الاعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن،2011.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على اتجاهات الطلبة الجامعيين نحو الدراما التلفزيونية في قناةMbc1، وشمل مجتمع الدراسة جميع الطلبة في جامعتي الأردنية والبتراء، أما العينة فتكونت من(445) طالبا وطالبة، وقد اعتمد الباحث على مصدرين رئيسيين لجمع المعلومات والبيانات كما استخدم الباحث الوسط الحسابي والانحراف المعياري والتكرارات والنسب المئوية لوصف آراء عينة الدراسة حول متغيرات البحث، ولتحديد أهمية العبارات الواردة في الاستبانة، كما تمّ اختبار الفرضيات باستخدام تحليل الانحدار الخطي البسيط.

وقد خلصت الدراسة إلى ما يلي:

- وجود اختلاف في اتجاهات الطلبة الجامعيين باختلاف طريقة عرض الدراما التلفزيونية التي تقدمها قناةMbc1 .

- وجود اختلاف في اتجاهات الطلبة الجامعيين باختلاف طبيعة المادة المعروضة في الدراما التلفزيونية التي تقدمها قناةMbc1 .
- وجود تأثير للموضوعات والقضايا التي تعالجها الدراما التلفزيونية المعروضة في القناة في تشكيل اتجاهات الطلبة الجامعيين.
- وجود علاقة بين العوامل المحددة لتشكيل الاتجاهات لدى الطلبة الجامعيين واتجاهاتهم الفعلية نحو مشاهدة هذه الدراما التلفزيونية التي تعرضها قناةMbc1.

كما وتعرض الباحث لعدد من التوصيات كان أبرزها ضرورة اهتمام القناة بقراءة وفهم الاحتياجات الحقيقية الثقافية والترفيهية للمشاهد العربي ومحاولة تلبيتها لما ينسجم مع قيمه الثقافية والحضارية. وكذا ضرورة استمرارها في تقديم مواد درامية مناسبة من حيث الشكل والإخراج والمضمون بشكل يتوافق مع الأحداث التي تغطيها هذه الدراما.

الدراسة الخامسة: للباحث نايف الشبول بعنوان أثر الدراما الفضائية في ظاهرة العنف عند الاطفال، قسم الدراما، جامعة اليرموك، الأردن، المجلة الأردنية للفنون، مجلد3، عدد1 ،2010.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على دور الفضائيات في ظاهرة العنف لدى طلبة المرحلة الأساسية العليا في مدارس مديرية أربد الأولى، وقد تكون مجتمع الدراسة من طلبة وطالبات المرحلة الأساسية العليا في مديرية تربية أربد الأولى للفصل الدراسي الأول 2006/2005 والبالغ عددهم 21588 طالبا وطالبة، وقد تم اختيار عينة طبقية عنقودية عشوائية من مجتمع الدراسة المكونة من 526طالب وطالبة، طبقت عليهم أداة الدراسة، وهي استبانة طورها الباحث للإجابة عن أسئلة الدراسة. وأظهرت نتائج الدراسة بأن هناك عوامل تؤثر في طلبة المرحلة الأساسية العليا لمدى تفاعلهم مع برامج العنف وظهور السلوك العدواني عندهم، وأن هناك متغيرات عديدة تؤثر بما سيؤول إليه سلوك الطفل العدواني أهمها اتجاهات الوالدين وأسلوب معاملتهما ومدى التسهيلات والإمكانات التي قد يوفراهما لهم. وقد أوصى الباحث بضرورة تحديد أوقات مشاهدة التلفزيون للأطفال ومشاركة الأهل للأطفال ومراقبة ما يتعرضون له من قيم واتجاهات.

الدراسة السادسة: للباحث عز الدين عطية المصري بعنوان الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الاسلامية، غزة،2010.

هذا البحث يعد دراسة نظرية سعى الباحث من خلالها إلى سبر أغوار الدراما بوجه عام (السينما والتلفزيون) وكيفية بناء العمل الدرامي المرئي، وكيفية استخدامه للتقنية لتحقيق أهداف جمالية وكيف ترتبط هذه الأنساق الجمالية بالسياق الإيديولوجي والتاريخي عبر تكوين فكرة متكاملة عن آليات صناعة وإنتاج الدراما المرئية عامة، والتلفزيونية خاصة، بطريقة متسلسلة تشمل آليات الدراما التلفزيونية من بدأ الفكرة إلى أن يتمّ العمل على الشاشة، ومشاهدته وتقييمه وذلك بأسلوب يسهم في خلق المتعة لدى المشاهد.

وقد خلص البحث إلى أن وجود دراما مرئية قوية لا يمكن تصوره دون إجراء الممارسة الثابتة والمنهجيّة الناضجة للتدريب والبحث والتجريب، لأنها صناعة تحكمها قوانين السوق وأن أي محاولات لتطويرها ستظل قاصرة، مالم تجد من يدعمها على المستوى الرسمي أو المؤسسات، ولن تستطيع أن تقف في وجه الطوفان المرعب من الأفلام التجارية التي أصبحت سلعة عالمية تخضع للمساومة، ومنطق العرض والطلب وهذا يتطلب محاولة ايجاد جسم عربي موحّد يدعّم هذا التيار الجاد والهادف ويترجم الأقوال إلى أفعال ويضم سينمائيين ونقاد ورجال أعمال. وهذه الأفكار المطلوبة لنظريّة السينما والنقد السينمائي، لن تنشأ إلا من خلال التجريب والعمل على ترسيخ مفهوم السينما الثالثة.

وقد استفادت الباحثة استفادة كبيرة من هذه الدراسة في تعزيز جوانبها النظرية المتعلقة بالمدخل العام للدراما التلفزيونية وكذا اثراء المادة المتعلقة بطبيعة الفنون الدرامية للدراما التلفزيونية والاحاطة بعناصر البناء الدرامي المكونة لها.

الدراسة السابعة: للباحث أشرف فالح الزعبي بعنوان الدور الاتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط،2010.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على مستوى المهارات الاتصالية لدى المخرج الدرامي بأبعادها المختلفة إلى جانب التعرف على الاختلالات في مستوى مهارات المخرجين الاتصالية وحددت أشكالها في الإجابة على تساؤل رئيس تعلق بالتعرف على مستوى المهارات الاتصالية التي يتمتع بها المخرج الدرامي في أبعادها (الإبداع، الموهبة، العبقرية، الدراسة، التأثير على الجمهور).

وقد تكوّن مجتمع البحث في هذه الدراسة من العاملين في النشاط التلفزيوني الإخراجي الدرامي في مختلف المؤسسات الإعلامية والشركات ذات العلاقة بالإنتاج التلفزيوني، المنتسبين إلى نقابة الفنانين

ومؤسسة الإذاعة والتلفزيون الأردنية بالفترة الواقعة ما بين 2009/8/15 إلى غاية 2010/1/25 وعددهم (500) حيث تم توزيع استبانات الدراسة عليهم.

وقد توصلت الدراسة إلى العديد من النتائج أهمها:

- بينت نتائج الدراسة أن هنالك فروق ذات دلالة إحصائية بين فئة العمر 30 فأقل مقارنة بفئة العمر 50سنة فأكثر، حيث أن مستوى الإبداع في المهارات الاتصالية لدى المخرجين الدراميين من أفراد الفئة العمرية 30 فأقل مقارنة من أولئك في الفئة العمرية 50 سنة فأكثر أما بقية الفئات العمرية لم تظهر فروقات دالة بينهما.
- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية حول سؤال تعلق بما إذا يتقبل المخرج الاتصالي الدرامي المبدع النقد الفني؟ حيث أشارت النتائج إلى أن قيم الإحصائي(ف) تشير إلى قبول المخرج النقد الفني.
- فيما يتعلق بالنتائج المرتبطة بسؤال حول: هل القطاع الحكومي يدعم المخرج الدرامي التلفزيوني المبدع ويروج له من خلال قنواته الإعلامية، أشارت النتائج إلى أن قيم الإحصائي(ف) لم تبلغ مستوى الدلالة الإحصائية في الترويج للمخرج الاتصالي الدرامي من خلال قنواته الإعلامية.

الدراسة الثامنة: للباحث علي صباح سلمان بعنوان المعالجة الإخراجية لمشاهد المعارك في الدراما التاريخية–مسلسل هولاكو نموذجا–مجلة كلية التربية، العدد الثاني، قسم الفنون السمعية والمرئية، كلية الفنون الجميلة، جامعة المستنصرية، بغداد، 2009.

انطلق الباحث من مشكلة مفادها سبر أغوار المعالجات والكيفيات الإخراجية في المسلسل التاريخي التلفزيوني وقد انحصرت حدود البحث في المجال التنظيري، بدراسة المعالجة الإخراجية لمشاهد المعارك من خلال العناصر الصورية، أما حدود دراسة حقلها التطبيقي، فانحصرت في الدراما السورية وتحديدا في مسلسل (هولاكو) للمخرج (باسل الخطيب) والذي يقع في 30 حلقة، كما اعتمد الباحث وحدة المشهد كوحدة للتحليل والذي يملك معالجة متميزة بوصفه وحدة تحليل رئيسة للعمل.

وقد خرج الباحث بالعديد من النتائج تستحضر الباحثة أهمها كالتالي:

– للحاسوب دور كبير في معالجة المادة الدرامية صوريا وإضفاء الواقعية عليها.

– تتنازل العناصر الصورية لإنتاج صورة مؤثرة وقريبة من الواقع بحسب رؤية المخرج الجمالية للحدث.

– يعمل المخرج على إدخال المتلقي في أجواء الحدث من خلال استخدام اللقطات القريبة.

– يتم استغلال كافة العناصر الصورية من أجل تغطية أحداث المعارك.

الدراسة التاسعة: بعنوان دراما الجريمة التلفزيونية للباحث محمد عمارة، رسالة دكتوراه، كلية الاعلام، جامعة القاهرة، مصر، 2008.

إنطلق الباحث في هذه الدراسة من كون الدراما التلفزيونية من أهم الأشكال الدرامية في العصر الحاضر لما تتميّز به من خصائص وامكانيات تستفيد من الانتشار الجماهيري، حتى أصبحت من أكثر أدوات التغيّر الاجتماعي فعالية نظرا لاجتذابها لعدد كبير من المشاهدين. ومن منطلق أن أصابع الاتهام في الفترات الأخيرة أشارت إلى الأعمال الدرامية، متهمة إياها بتفشي وانتشار الجرائم وبخاصة جرائم المخدرات والاغتصاب والعنف مؤكدة على أنها السبب أو أحد الأسباب الرئيسية في الانحراف، نظرا لتناولها لمثل هذه الجرائم في ثنايا موضوعاتها أو هي كل الموضوع الذي يدور حوله العمل الدرامي. فقد أتى هذا الكتاب ليقدم رؤية شاملة لدور الدراما التلفزيونية في معالجة الجريمة وانعكاساتها على الجمهور من خلال خمسة فصول:

الفصل الأول اختص بمعالجة الجريمة في الدراما التلفزيونية من خلال مبحثين الأول: الجريمة لغة واصطلاحا والمبحث الثاني الجريمة في الدراما التلفزيونية، ليعنون الفصل الثالث بمحتوى الأعمال الدرامية العربية في التلفزيون المصري، أما الفصل الرابع فكان حول الدراما التلفزيونية وتشكيل اتجاهات الشباب المصري نحو الجريمة.

استهدفت هذه الدراسة التعرف على طبيعة العلاقة بين التعرض للدراما التلفزيونية وبين ادراكات وتصورات المشاهدين لمشكلة الجريمة في مصر من ناحية أخرى، وقد استخدم الباحث منهج المسح باعتباره جهدا علميا منظما للحصول على البيانات من خلال صحيفة الاستقصاء التي طبقت على عينة قوامها 400 مفردة من طلاب جامعة القاهرة وجنوب الوادي، وكذا صحيفة تحليل المضمون لتحليل مضمون عينة الأعمال الدرامية التي عرضت خلال فترة الدراسة.

وقد توصّلت الدراسة التحليلية والميدانية إلى العديد من النتائج يمكن عرض أهمها على النحو التالي:

1- جاءت أشكال الجرائم المثارة بالأعمال الدرامية بالتلفزيون المصري خلال التحليل لترصد طبيعة الاختلالات الهيكلية والقيمية وما يصاحبها من جرائم على مستوى المجتمع المصري في ظل تزايد وانتشار الفساد والمحسوبية وقلة فرص العمل وتصاعد البطالة وما ينتج عنه من مشكلات ومن ثمّ حاولت المواد الدرامية تقديم المشاكل والظواهر الاجتماعية السلبية وظواهر الجريمة في المجتمع لتكون مرآة تعكس آمال وآلام الجماهير.

2- تطابقت أولويات تفضيل المفاهيم التلفزيونية لدى عينة الشباب الجامعي بجامعة القاهرة وجنوب الوادي في الدراما الأجنبية والبرامج الرياضية والدراما العربية والمنوعات والأخبار واختلفت الأولويات نحو البرامج الدينية والثقافية والمرأة.

3- تمثلت أسباب الإعجاب بالأعمال الدرامية التي تقدم الجريمة في خصائص وميزات الدراما وما تتيحه امكاناتها الفنية والمادية لتحقيق هذه الخصائص حيث اتضح أن التشويق والاثارة وقدرتها على تجسيد الواقع المعاش ووصف الظواهر السلبية وحرصها على توضيح انتصار الخير على الشر وهو ما يكشف عن الدور الايجابي للدراما في تجسيد الظواهر والقضايا المجتمعية المختلفة.

الدراسة العاشرة: للباحث "عبد الماجد أحمد الحسن إدريس"، بعنوان التفاعل الرمزي في الدراما التلفزيونية–دراسة مقارنة لعينة من المسلسلات السورية والسودانية في تلفزيون السودان، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الإذاعة والتلفاز، كلية الإعلام، جامعة امدرمان الإسلامية، السودان،2007.

انطلقت مشكلة الدراسة من فكرة مفادها أنه كان لزاما على المهتمين بمجالات اللغة والاتصال البشري أن يتتبعوا الظاهرة الجديدة لمعرفة تأثيراتها وأبعادها من زوايا ومداخل عدة، ومن مدخل الاتصال عبر الصورة المرئية من خلال الدراما التلفزيونية، جاءت هذه الدراسة لتكشف العملية التي تعمل من خلالها الصورة في إيصال المعاني والأفكار.

وجاءت الدراسة في أربعة فصول واعتمدت على تحليل عينة متمثلة في حلقات مختارة من مسلسل (نهاية رجل شجاع) ومسلسل (أمير الشرق) وفق ما حددته خطوات منهج البحث المتمثل في تحليل المضمون الكيفي، وكذا أداة التحليل التي تمثلت في التصنيف أو الترميز القبلي.

وخرجت الدراسة بنتائج هامة من التحليل منها:

- أن الصورة تصبح نظاما أو نسقا لغويا عندما تعزز رموزها ودلالاتها باللغة اللفظية.
- يخلق الاتصال الرمزي مساحات ذهنية كبيرة تمكن المتلقي من تحقيق معنى التفاعل مع المادة المعروضة.
- لا يمكن قراءة دلالات الصورة دراميا إلا عند وضعها في سياق سردي قصصي على ضوء علاقات تحكم الحداث.

الدراسة الحادية عشر: للباحثة "أميرة صابر محمود أحمد" بعنوان دور المسلسلات العربية التلفزيونية المصرية في التنشئة الاجتماعية للمراهقين– دراسة مسحية– رسالة دكتوراه غير منشورة، معهد الدراسات العليا للطفولة، جامعة عين شمس، مصر ،2004.

انطلقت الباحثة في هذه الدراسة من خصوصيّة المسلسلات العربية ودورها الهام في التنشئة الاجتماعية للمراهقين، وذلك من خلال تزويدهم بعدد من الاتجاهات والقيم والمعلومات المختلفة، وقد ارتكزت مشكلة الدراسة في تساؤل رئيسي مفاده "ما دور المسلسلات العربية التلفزيونية في التنشئة الاجتماعية للمراهقين من سن(12–18) سنة وقد تمّ تطبيق الدراسة الميدانية على عينة قدرها 400 مفردة تتراوح أعمارهم ما بين (12–18) سنة أي ما يوازي المرحلة الاعدادية والثانوية وتمّ اختيار أفراد العينة من حضر وريف مدينة "المحلّة الكبرى" بمحافظة الغربية، أما عينة الدراسة التحليلية فقد طبقت على احدى عشر مسلسلا بدءا من شهر يناير وحتى شهر يونيو لعام(2003) وقد لجأت الباحثة الى استخدام أداتين لجمع البيانات، صحيفة تحليل المضمون وذلك لجمع بيانات الدراسة التحليلية وصحيفة الاستقصاء وذلك لجمع بيانات الدراسة الميدانية.

وكانت أهم نتائج هذه الدراسة–ونحصر هنا تحديدا منها تلك التي على ارتباط والدراسة التي بين أيدينا–على النحو التالي:

- أكبر القوالب الدرامية المستخدمة في عرض المسلسلات العربية كانت القالب التراجيدي يليه الميلودراما ثمّ القالب الكوميدي.

- كانت من أكثر الجوانب التي عالجتها المسلسلات العربية التلفزيونية المشاكل الاجتماعية يليها عرض من القيم الايجابية داخل المجتمع، وتليها المشاكل النفسية، في حين كانت درجة اهتمام المسلسلات العربية والتلفزيونية لتعرض قضايا ومشكلات المراهق قليلة.
- كانت المسلسلات العربية التلفزيونية أكثر اهتماما بالمراحل العمرية.

الدراسة الثانية عشر: للباحثة علياء عبد الفتاح بعنوان القيم الثقافية التي تعكسها الدراما العربية والأجنبيّة بالتلفزيون المصري للمراهقين–دراسة مقارنة تحليلية وميدانية–رسالة دكتوراه غير منشورة، معهد الدراسات العليا للطفولة، جامعة عين شمس، مصر،2004.

اعتمدت هذه الدراسة على منهج المسح بشقيه التحليلي والميداني، حيث قامت الباحثة بمسح جميع المسلسلات العربية والأجنبية التي عرضت على شاشة القناة الثانية بالتلفزيون المصري خلال دورة كاملة، و قد استخدمت المنهج المقارن بين المسلسلات العربية والأجنبية من حيث القيم المتضمنة في كل منهما، وأسلوب عرضها حيث حللت خمس مسلسلات عربية، وخمس مسلسلات أجنبيّة في الفترة الممتدة من يوليو(2002) وتم تطبيق الدراسة على عينة قوامها (400) طالب من الذكور والإناث من جامعة "طنطا" من كليات الطب والزراعة والهندسة والتربية والحقوق والتجارة.

وخرجت الدراسة بعديد النتائج تستحضر الباحثة أهمها على الشكل التالي:

- تصدّرت قيمة الحب قائمة القيم الوجدانية الايجابية بنسبة (42,77%) وهي ما تعكسه الدراما العربية من عاطفة تفيض بالمشاعر.
- وأشارت نتائج الدراسة إلى أن (52%) من المبحوثين يتأثرون بالدراما العربيّة بطريقة ما تؤكّد عمق تأثير الدراما التلفزيونية العربية في نفوس الشباب.
- جاءت القيم الأخلاقية السلبية في الدراما العربية بنسبة (55,3%) والقيم الأخلاقية الإيجابية بنسبة (44,7%). كما أظهرت نتائج الدراسة الميدانيّة أن كثافة مشاهدة الدراما العربية ذات تأثير رئيس على القيم الاجتماعية للمراهقين.

وللإشارة فإن هذه الدراسة تتوافق وطرح الدراسة التي بين أيدينا بخاصة من حيث استخدامها للمنهج التحليلي المقارن، مع فارق أن هذه الدراسة تقارن نتائج مضامين المسلسلات التلفزيونية العربية

بنظيرتها الغربية، وتتفق معها أيضا من حيث الهدف من التحليل المتمثّل في حصر القيم التي تتضمّنها المسلسلات المدروسة.

الدراسة الثالثة عشر: للباحث "محمد عزة عبد العظيم" بعنوان تأثير الدراما التلفزيونية على إدراك الواقع الاجتماعي للأسرة المصرية–دراسة دكتوراه غير منشورة، كلية الاعلام، جامعة القاهرة،2000.

هدفت الدراسة إلى التعرف على العلاقة بين التعرّض للدراما العربية التلفزيونية التي تناولت الأسرة المصرية بمستوياته المختلفة(كثيف، متوسط، ضعيف) و ادراك الجمهور العام بالواقع الاجتماعي للأسرة المصرية، بما يشابه ما يعرضه التلفزيون وتأثير المتغيّرات الوسيطة مثل: المشاهد النشطة للدراما التلفزيونية، دوافع المشاهدة(النفعية والطقوسية) وادراك واقعية المضمون الدرامي المقدّم والمستوى الاقتصادي والاجتماعي للفرد، بالإضافة الى السن والنوع، و استندت الدراسة إلى نظرية الغرس الثقافي، ومن خلال الدراسة التحليلية على عينة من مسلسلات وتمثيليات تناولت الأسرة وقدمتها القناة الأولى، وكذلك بناء على اختبار عدد من الفروض من خلال الدراسة المسحية على عينة من جمهور القاهرة الكبرى(195فرد) تتراوح أعمارهم من 15–75سنة. توصلت الدراسة إلى عدة نتائج منها:

- عدم وجود علاقة بين كثافة مشاهدة الدراما التلفزيونية وإدراك الجمهور للواقع الاجتماعي للأسرة المصرية.
- أن هناك أربعة دوافع أساسيّة لمشاهدة الدراما التلفزيونية وهي: التعلّم، التعوّد، التسلية، والتفاعل مع الآخرين.

هذا ويكمن وجه الاتفاق بين ما استنتجته هذه الدراسة، ودراستنا كونها قد اعتمدت على منهج تحليل مضمون المسلسلات والتمثيليات التلفزيونية بهدف تحليل الواقع الاجتماعي، كما تتفق مع ما استنتجته من أنّ الدافع الأساس لمشاهدة الدراما التلفزيونيّة هو التعلّم واكتساب المعرفة، وذلك لأنّ الواقع الاجتماعي في طبيعته هو واقع ثقافي.

الدراسة الرابعة عشر: بعنوان القيم في المسلسلات التلفازية، للباحث "مساعد بن عبد الله المحيا" رسالة ماجستير تم اعدادها سنة (1994)

انطلق الباحث في دراسته من تناول العديد من الجوانب النظرية والتطبيقية للعمل التمثيلي الدرامي، وتعد هذه الدراسة دراسة تطبيقية قام خلالها الباحث بتحليل مضمون 4 مسلسلات تلفزيونية تمثل ثلاث مجتمعات عربية هي مصر والأردن والكويت، وكان التحليل مقارنا بين هذه المسلسلات فيما قدمته من قيم دينية وما بثته من أفكار وتوجيهات اجتماعية، كما أن تحليل الباحث استند للإشارة على منظور اسلامي انطلق منه لتقييم تلك القيم والأفكار والتوجيهات التي بثتها المسلسلات التلفزيونية الأربع.

واحتوت الدراسة التي تم نشرها في كتاب على مقدمة وبابين وقد استهل الباب الأول منه فصله الأول، بتقديم تعريفات ومفاهيم للقيم في اللغة العربية وفي اصطلاح عدد من الدراسات، فلسفية، نفسية وتربوية، في دراسات اجتماعية وكذلك في بعض الدراسات الفكرية الإسلامية، ناهيك عن حصره للفرق بين القيم والعادات والأعراف والتقاليد أيضا، والاتجاهات والميول كما تناول الكاتب أيضا جزئية القيم والأخلاق.

أما الفصل الثاني فجاء معنونا بالأعمال الممثلة والدراما والمسلسل، فيه تناول الباحث أولا: الدراما في اللغة العربية، ثانيا: مفهوم الأعمال الممثلة أو الدراما وارتباط نشأتها بالمسرح، ثالثا: نبذة تاريخية حول نشأة المسرح وارتباط ذلك بحضارة الإغريق، رابعا: تحدث الكاتب عن أنواع موضوعات الأعمال الممثلة بصورة عامة (المأساة والملهاة)، أما خامسا: فتناول أشكال الأعمال التمثيلية التلفازية (التمثيلية، السلسلة، المسلسلة).

أما المبحث الأخير فقد تناول عناصر المسلسلة التلفازية–الجانب التطبيقي–وهذا الباب من جانبه تناول أيضا فصلين، الفصل الأول احتوى موضوع ومنهج وإجراءات البحث التحليلية والفصل الثاني عُني بسرد نتائج الدراسة التحليلية وهنا نستحضر جزءا من هذه الأخيرة والتي كانت على صلة ببحثنا طبعا:

1-كشفت هذه الدراسة على اهتمام المسلسلات التلفزيونية عينة البحث بالموضوعات الاجتماعية والعلمية بشكل كبير بحيث تصبح الركيزة الأساسية التي تحرّك وتبعث وتدفع أحداث أي مسلسل إلى الأمام.

2-أوضحت نتائج هذا البحث وجود قيم فكرية سلبية تؤديها المسلسلات التلفازية، وبالتالي تسعى لتأكيدها وإقناع الناس بها، كما أكدت الدراسة تفوق المسلسل الأردني على بقية المسلسلات في نسبة القيم التي تؤديها.

3-أكدت نتائج الدراسة على الوظيفة الأساسية المنوطة بتلك المسلسلات والتي تكاد أن تكون غائبة تماما عن الواقع الذي نعيشه اليوم حيث أن هناك فجوة عميقة بين قيم الإسلام وآدابه القويمة، وبين ما تتضمنه هذه المسلسلات من قيم لا يمتّ كثير منها بصلة إلى عقيدتنا ولا إلى مبادئنا وقيمنا وأخلاقنا.

الدراسة الخامسة عشر: للباحث حازم أنور محمد البنا بعنوان استخدامات المراهقين العاديين وذوي الاحتياجات الخاصة للدراما في الراديو والتلفزيون والإشباعات التي تحقّقها لهم-دراسة ميدانية في محافظتي القاهرة والدقهلية-رسالة دكتوراه، كلية التربية النوعية، جامعة المنصورة، مصر.

تبلورت مشكلة هذه الدراسة في دراسة كيفية استخدام عينة من المراهقين العاديين وذوي الاحتياجات الخاصة للمضامين الدرامية في الراديو والتلفزيون والتعرف على طبيعة المواد الدراميّة التي يفضلونها و أسباب التفضيل والإشباعات التي يسعى هؤلاء المراهقون لتحقيقها من وراء متابعة المواد الدرامية و ذلك من خلال رصد الفروق بين استخدامات المراهقين العاديين للدراما في الراديو والتلفزيون مقارنة بأقرانهم من ذوي الاحتياجات الخاصة والإشباعات التي يسعى إلى تحقيقها المراهقين من متابعة الأعمال الدرامية في الراديو والتلفزيون بالتالي كانت صياغة مشكلة البحث في التساؤل التالي: ماهي دوافع استخدامات المراهقين العاديين وذوي الاحتياجات الخاصة من(15-17سنة) للدراما في الراديو والتلفزيون وماهي الإشباعات التي تحققها لهم؟

وقد قام الباحث بدراسة استطلاعية على عدد40 مفردة بشكل عشوائي طبقي في المجتمع الأصلي للدراسة مراعيا تنوع فئات الدراسة من العاديين وذوي الاحتياجات الخاصة في مدينة المنصورة، وقد أكدت نتائج الدراسة على أهميّة القيام بالدراسة حيث أظهرت ارتفاع معدّلات التعرض للدراما التلفزيونية في مقابل الدراما الاذاعيّة لدى الفئات الثلاثة وخصوصا فئة المكفوفين التي كان من المفترض أن تناسبها الدراما الاذاعية بشكل أكبر من نظيرتها من الدراما التلفزيونية.

الدراسة السادسة عشر: للباحث صلاح محمد طه بعنوان المقاطع السردية في بنية المسلسل التلفزيوني، قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، مجلة كلية الآداب، العدد 98.

من منطلق أن السرد الصوري في المسلسل التلفزيوني يمتلك الأهمية نفسها التي يكون عليها في الفيلم السينمائي فقد كانت عملية الاستفادة من التقنيات الخاصة بعالم السرد ضرورة من أجل تطوير الشكل العام للمسلسل الدرامي التلفزيوني من هذه التقنيات هي المقاطع السردية، ومن هنا حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل التالي: ما هي وظائف المقاطع السردية في المسلسل الدرامي التلفزيوني؟ وقد اعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي لما يوفره من إمكانية للبحث في تحليل الدلالات الاجتماعية والمعاني غير الظاهرة عبر تحليل العينة القصدية مسلسل (سقف العلم) للمخرج نجدت إسماعيل أنزور للوصول إلى أهداف البحث.

وقد توصل الباحث إلى العديد من النتائج نذكر أهمها على هذا النحو:

- تقوم المقاطع السردية بالعديد من الوظائف التي تحقق أكبر قدر من ربط الأحداث وشدها لبعضها البعض، حتى وإن كان زمن أحداث القصة يمتد لفترة طويلة.
- للمقاطع السردية وظيفة فكرية في الكشف عن طبيعة الفكر المهيمن وإظهار الأفكار التي يريد صانع العمل إيصالها إلى المتلقي من خلال عمل مقارنات صورية لكل دلالة فكرية.
- للمقاطع السردية وظيفة درامية من خلال تحقق الانتقال بين الرواية وإظهار أكبر قدر من الأفعال تجاه الحدث الواحد.
- للمقاطع السردية القدرة على تتبع الداخلي والخارجي ما يحقق الارتباط الفاعل بينهما.

التعقيب على الدراسات السابقة

اطلعت الباحثة على ما تيسر لها من الدراسات والبحوث القريبة من موضوع الدراسة الحالية وخاصة تلك المهتمّة بدراسة مضامين الدراما التلفزيونية وعلاقتها بالقيم والتنشئة الاجتماعية وقد لاحظت عدم وجود دراسات تقترب من دراسة شاملة للقيم الاجتماعية بأشكالها في دراما المسلسلات العربية، ومع ذلك فقد استفادت الباحثة من خلال الاطلاع على هذه الدراسات في جوانب أضافت أبعادا جدّ مهمّة في إجراء هذه الدراسة، وفي وضع تصوّر عام لها وكذا التحديد الدقيق لمشكلتها وأهدافها.

وللإشارة فقد أفادت الدراسات السابقة الباحثة في تحديد الإطار النظري الملائم لموضوع البحث، كما ساعدت في تعميق مشكلته وصياغة تساؤلاته وتحديد عينة الدراسة وتصميم الأداة العلميّة المناسبة للإجابة على التساؤلات واختبار صحّة التساؤلات المصاغة، وكذا تحديد الإطار العام للدراسة، ولكن لاحظت الباحثة بعض الملاحظات التي تبرز جوانب اختلاف موضوع الدراسة عن الدراسات السابقة على الوجه التالي:

- يحظى التلفزيون كوسيلة اعلامية بمعظم دراسات الاستخدامات والإشباعات وقلّة الدراسات المتخصصة بالدراما الاذاعية والتلفزيونية ضمن هذا المجال ممّا استدعى الباحثة إلى إجراء الدراسة التحليلية محلّ البحث.
- قلة الدراسات التي تعرضت للمضامين الاجتماعية والأخلاقية وحتى للجوانب الفنية للدراما التلفزيونية.
- تتناول الدراسة موضوعا لازال موضوعا بكرا في مجال الدراسات الاعلامية العربية والأجنبية و–لا أقول هنا الفنية–وهو علاقة القيم بالدراما التلفزيونية حيث وجدت الباحثة ندرة في الدراسات التي تتناول هذه الجزئية الهامّة.
- حداثة موضوع الدراسة وقلة الدراسات السابقة في هذا الموضوع، ولذا ومن هذا المنطلق اهتمّت الباحثة بمقارنة شاكلة وطبيعة القيم الاجتماعية في المضمون الدرامي التلفزيوني العربي والوقوف عند جوانب وأسباب الاختلاف بينهم.

إلا أنه وجبت الإشارة إلى أن الدراسات سابقة الذكر شكلت تراثا نظريا لا بأس به للباحثة مكنها من الوقوف على عدد مهم من المفاهيم ذات الصلة المباشرة بالموضوع وهو الأمر الذي ساعدها على تبيان تصورها المفاهيمي للموضوع المدروس، كما كانت التساؤلات والافتراضات التي أثارتها هذه الدراسات وجوانبها التطبيقية عموما بمثابة النهج والمسلك لفهم طبيعة الأدوار التي تقدمها الدراما التلفزيونية لجمهور المشاهدين وتبيان علاقة هذا الأخير بها.

وعموما شكلت هذه الدراسات قيمة مضافة للدراسة التي بين أيدينا من خلال التقاء هذا البحث بالعديد من البحوث السابقة في التراث النظري لهذا الموضوع والمتعلق أساسا بالدراما التلفزيونية وكذا

من خلال الاستناد على تحليل المحتوى كأسلوب وأداة لتحليل المحتوى الدرامي المختار وكله يجسد في الأخير نوعا من الزاد النظري والمنهجي الذي يلتقي مع هذه الدراسة بطريقة أو بأخرى.

5.1. مفاهيم الدراسة

سعيا لتحقيق منهجية علمية سليمة وجب على الباحثة أن تحدد بالضبط ما تقصده من متغيرات دراستها، لغرض المضي فيها سعيا للاتجاه إلى دقة أكبر في تحديد دلالاتها، وتحقيقا لمبدأ الوحدة والموضوعية، على اعتبار أن ذلك يعد ضرورة علمية لا غنى عنها قبل الشروع في إجراءات البحث.

انطلاقا من هذا ستتعرض الباحثة لعدد من المفاهيم التي تشكل بشكل مباشر متغيرات أساسية لهذا البحث، وتشمل تحديدا: مفهوم القيم، مفهوم القيم الاجتماعية، مفهوم الدراما التلفزيونية، ومفهوم المسلسل التلفزيوني.

- **مفهوم القيمة:**

لغة: جمعها لغة القيم ويقابلها في اللغة الفرنسية valeurs واشتقاق القيمة جاء من الفعل قام والذي يعني وقف واعتدل وانتصب واستوى وبلغ الاستواء، وتدور معانيها كاملة حول الانتصاب والنهوض والاعتدال بمعانيه المعنوية والمادية. (الزبيدي، 1996، صفحة 35) كما ورد مفهوم القيمة في قاموس المنجد في اللغة والاعلام، بأنها جمع للقيمة وتدل على اسم النوع في الفعل قام والذي يعني الاستقامة فنقول أمر قيّم بمعنى مستقيم. (المنجد في اللغة والاعلام، 2002، صفحة 663)

كما جاء في لسان العرب بأنها القيام بمعنى المحافظة والملازمة، وتأتي بمعنى الثبات والاستقامة حيث يقال قوّمت الشيء وأقمته بمعنى استقام والاستقامة هي اعتدال الشيء واستواءه (ابن منظور، صفحة 497)

اصطلاحا: *يعد مفهوم القيم من المفاهيم التي يصعب الوقوف عند دلالاتها الاصطلاحية وحصر معانيها، وذلك بسبب تعدد استعمال القيمة وتشعب مسائلها وكذا كثرة تعريفاتها، إلا أنه وبرغم كل هذه الصعوبات، فإنه لا معنى لحياة الانسان دون قيم تحكم تفاعله مع عوامل الأفعال والأفكار من حوله، وبتجرد الانسان من القيم فإنه ينزل لصفة الحيوانية والبهيمية التي لا تخضع بدورها إلى معايير معينة*

من الضبط لتنظم الحياة وتحفظ حقوق وواجبات الفرد داخل النسق العام للمجتمع. (الجلاد، 2007، صفحة 20)

«ويرجع جوهر الاختلاف بين المنظرين والعلماء في تحديد معنى القيم، إلى ما تمتاز به القضية القيمية وما تتسم به من عمق فكري وايديولوجي، معرفي وثقافي، فنحن عندما نتحدث عن القيم فإننا ننطلق من تنظيم معين للثقافة تنظم القيم في شكلها وتدور في دوائرها، كون التعاليم الدينية والرؤى الفلسفية والأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية وكذلك السياسية تعدّ كلها أصولا فكرية تحكم تفاعل الفرد مع القضية القيمية». (الجلاد، 2007، صفحة 20)

وعموما يمكن للباحثة أن تحدد ثلاثة اتجاهات رئيسية لتوضيح مفهوم القيمة هي:

أ- القيم على اعتبارها جملة من المعايير التي يحكم من خلالها الفرد على الأشياء بالحسن أو القبح.

ب- القيم على اعتبارها جملة من التفضيلات التي يختارها الفرد ويسير عليها.

ت- القيم على اعتبارها دوافع وحاجات ومعتقدات واتجاهات ارتبطت دائما بالفرد. (الجلاد، 2007، صفحة 21)

- ففي الاتجاه الأول تأتي القيم بكونها عبارة على جملة من المعايير الوجدانية والفكرية التي يعتقد بها الفرد والتي يتعامل أيضا بموجبها مع الأشياء بالقبول والرفض. (المعايطة، 2007، صفحة 178)
- الاتجاه الثاني وتعتبر حسبه القيم عبارة عن تصورات دينامية ضمنية أو صريحة، تميز الفرد أو الجماعة، وتعمل على تحديد المرغوب فيه اجتماعيا، كما أنها تؤثر في عملية اختيار الأساليب والطرق والوسائل والأهداف الخاصة، بحيث تتجسد مظاهرها في أنماط سلوك الفرد داخل الجماعة في اتجاهاته ومعتقداته وكذا معاييره الاجتماعية، وترتبط عبر كل هذا بمكونات نسق البناء. (المعايطة، 2007، صفحة 179)
- الاتجاه الثالث: ويرتكز هذا الاتجاه على نظرة علماء النفس للقيم، باعتبارها تتمحور حول سمات الفرد واستجاباته واستعداداته فيما يتصل بالآخرين، وهو ما جعلهم يختلفون عن علماء الاجتماع الذين يركزون بدورهم على القيم الفردية ولا يتعاملون مع القيم الجماعية. (المعايطة، 2007، صفحة 24)

بعد استعراض بعض من التعاريف القاموسية والأبستمولوجية لمفهوم القيم وما يتفرع عنها من دلالات ذات الصلة المباشرة، ترى الباحثة أنه من الضروري تحديد تعريف اجرائي لها بما يناسب مجرى هذا البحث وطبيعته.

- **إجرائيا**

يمكن القول بأن القيم عبارة عن جملة من المبادئ والمعايير والقواعد، تمثل نوعا من الاستعدادات المعرفية، الوجدانية والسلوكية، التي تنظم حياة الفرد والجماعات (في المجتمعات العربية والإسلامية)، وكونها من صنع المجتمع، فإنها تتميز بالعمومية والجبرية، وقوة الإلزام.

- **التعريف الاصطلاحي للقيم الاجتماعية**

بالرغم من المكانة الجوهرية والأهمية الكبيرة التي تحتلها القيم في الحياة الاجتماعية والمتعلقة بكافة ميادين النشاط البشري، إلا أنها ظلت بعيدة عن اهتمام الباحثين في ميادين العلاقات الإنسانية ومجال الدراسات الإنسانية بصفة عامة، إلا خلال السنوات الأخيرة، ويعد كل من "توماس وزينان يكي" أول من استخدما هذا المصطلح في كتابهما "الفلاح البولندي في أوروبا وأمريكا، بحيث عرف هذان الباحثان القيمة الاجتماعية، على أنها معيار ضمني عام فردي أو جماعي صريح، يتم الاعتماد عليه من قبل الأفراد والجماعات في الحكم على السلوك الاجتماعي قبولا أو رفضا. (بيومي، علم اجتماع القيم، 1981، صفحة 146)

«وعرفت كذلك على أنها مجموعة مبادئ وضوابط أخلاقية وسلوكية تحدد ضمن مسارات معينة تصرفات الأفراد والجماعات وتصبها في قالب ينسجم مع عادات المجتمع وأعرافه وتقاليده».(Nobbs & Millan, 2012, p. 298)

كما تعرف القيم الاجتماعية على أنها معايير توجه السلوك الإنساني مثل الأخلاق، تحدد المرغوب وغير المرغوب فيه وتكون إما أزلية ثابتة أو متغيرة نسبية بحسب الزمان والثقافة، وهي إما إيجابية أو سلبية تخص جماعة معينة أو تكون إنسانية عامة، ضمنية أو صريحة بحيث يمكن استخلاصها وملاحظتها من خلال السلوكيات اللفظية وغير اللفظية للأفراد على تنوع ظهورها في مواقفهم الاجتماعية. (عبد المجيد العناني، 2005، صفحة 108)

- **التعريف الاجرائي للقيم الاجتماعية**

المراد اجرائيا بمفهوم القيم الاجتماعية في هذه الدراسة، هو تلك الأنماط الفعلية والقولية التي يختارها الفرد داخل الأسرة والمجتمع العربيين عبر عملية تفاعله مع الواقع الاجتماعي، وتشمل القيم الاجتماعية الايجابية كالصدق والوفاء والأمانة، في مقابل القيم الاجتماعية السلبية كالكذب والخيانة والغدر...

- **التعريف الاصطلاحي للدراما التلفزيونية**

«تقدم الدراما التلفزيونية على أنها الدراما التي تعتمد على شاشة التلفزيون في نقلها للواقع، بحيث تعد انعكاسا للاهتمامات الخاصة بالأفراد من المشاهدين، وتمثل نوعا من النصوص الأدبية والتي يعدّ السيناريو شكلها الأمثل، تُؤدى تمثيلا عبر شاشات التلفزيون بالاستناد على اللغة والبناء الدرامي والعناصر الفنية الأخرى، بحيث تستعرض مواضيعها حياة الجماهير ومشاكلهم بالاعتماد على ما تتميز به من قدرة على الإيحاء والاقناع». (نداف و نداف، 1994، صفحة 27)

«كما تتميز الدراما التلفزيونية بامتلاكها القدرة على ربط خبرات الأفراد في النظام الاجتماعي بنسق البناء الأخلاقي والقيمي، عبر توسيع تعاطف الجمهور من المشاهدين والعمل على إبعادهم وجدبهم بعيدا عما يفرضه الواقع من قيود، لتعمد من خلال ذلك إلى قيادتهم نحو رؤية متعمقة في العلاقات الاجتماعية عبر ما تتمتع به من ميزات في التشويق والاثارة والتعاطف» (Thon Hum & Purvis, 2005, p. 21).

- **التعريف الاجرائي للدراما التلفزيونية**

هي الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية التي تعرض على شاشات التلفزيون، والتي تستعرض مضامينها حياة الجماهير ومشاكلهم، بالاعتماد على ما تتميز به من قدرة على الإيحاء والاقناع.

- **التعريف الاصطلاحي للمسلسل التلفزيوني**

«يعرف المسلسل التلفزيوني في قاموس علوم الاعلام والاتصال على أنه برنامج درامي شعبي تشتمل أحداثه على عدة حلقات تقدم في شكل ثلاثية أو سباعية أو خمسة عشر حلقة أو ثلاثين منها،

بحيث يختلف المسلسل التلفزيوني عن التمثيلية التلفزيونية والتي تعرض بدورها شخصيات ثابتة تواجه مغامرات مختلفة في كل جزء منها». (lamizet, 1997, p. 246)

ويعرف المسلسل بكونه جنينا تلفزيونيا خالصا على الرغم من أن الإذاعة كانت سباقة لإظهاره عبر شبكاتها البرامجية قبل التلفزيون، وقد تميّز هذا الأخير عن المسرح والسينما في نوع الكتابة الدرامية، كما لا يختلف المسلسل التلفزيوني في جوهره عن التمثيلية من ناحية البناء الدرامي والحبكة والخطة الدرامية المترنحة تصاعديا أو تنازليا، وان اختلف عن التمثيلية في المعالجة. فالتمثيلية أساسا تدور أحداثها وتتواصل باستمرار منذ بداية الحبكة وحتى حل العقدة، في حين يقوم المسلسل بالاعتماد على مجموعة من المواقف الخطرة في سياقات مختلفة، كما يرتكز على تعاقب المشاهد الدرامية في الحلقات وتواليها، بمعنى أن الشخصيات والأحداث تتطور بشكل متعاقب إلى أن تتصاعد ومن ثم تنتهي بعد استكمال الخيوط كاملة. (أشكال التأليف الدرامي، دت)

- **التعريف الاجرائي للمسلسل التلفزيوني**

عمل درامي اجتماعي يكتب خصيصا للتلفزيون أو يقتبس عن عمل أدبي أو روائي يعتمد على جملة من الشخصيات التي تؤدي مواقف درامية مهمة، بحيث يمتد على عدد من الحلقات تتبع كل منها الأخرى كشكل درامي مفتعل لا نظير له في الفنون الدرامية الأخرى.

الفصل الثاني

القيم الاجتماعية في المسلسلات التلفزيونية العربية

1.1.مدخل إلى القيم الاجتماعية

1.1.1.طبيعة وخصائص القيم الاجتماعية

2.1.1.مصادر القيم الاجتماعية ووظيفتها

3.1.1 القيم الاجتماعية في الوطن العربي بين التأصيل والتحديث

2.1. الدراما التلفزيونية

1.2.1.لمحة تاريخية عن ظهور الدراما التلفزيونية

2.2.1. ألوان الدراما التلفزيونية وقوالبها الفنية

3.2.1.عناصر البناء الدرامي التلفزيـوني

3.1. دراما المسلسلات التلفزيونية العربية والقيم الاجتماعية

1.3.1. واقع دراما المسلسلات التلفزيونية العربية

2.3.1.تأثيرات دراما المسلسلات التلفزيونية العربية على القيم الاجتماعية

3.3.1.المضامين القيمية في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية

تستأثر الدراما التلفزيونية باهتمام العديد من الدارسين والباحثين والتقنيين وذلك بالنظر لما تطرحه من قضايا اجتماعية مهمة، وهو ما جعل هذه الأعمال تتحول من مجرد التسلية البسيطة إلى التسلية التوعوية، انطلاقا من عملية دمج الرسائل التوعوية دراميا بأفضل المضامين لتدعيم المنظومة القيمية.

ومع انتعاش الإنتاج التلفزيوني الدرامي، تُطرح أسئلة عدّة بشأن واقعية المواضيع التي تتناولها سيناريوهات هذه المسلسلات على ضوء تصاعد حجم الانتقادات الموجهة لصناع الدراما التلفزيونية العربية والذين يسوقون بناء على رأي بعض النقاد، لقضايا مجتمعية شائكة ذات صلة باهتمامات المجتمعات العربية على مختلف الأصعدة.

وبما أن الصورة الدرامية لا توثق إلا المواضيع المحسوسة والأشياء المجسدة فإنها تظل واقعية، والواقع تحديدا هو ما تتطرق إليه العلوم الاجتماعية بكونها علما يهتم بتحليل الوقائع الاجتماعية ودراستها، والذي تمثل القيم الاجتماعية نسقا منظما فيه بما تشتمل عليه من عادات وتقاليد وتوجهات وأعراف، تكون بمثابة الدليل الذي يقود الفرد لاختيار الأفعال التي يتوقعها منه المجتمع، هذا بالإضافة لما تكتسيه القيم الاجتماعية اليوم من أهمية وحساسية بالغة، انطلاقا من كونها القاعدة والقانون الذي يحدد اشباع حاجات الفرد في إطار مجتمعه، والذي يعمل للحفاظ على الثقافة والسلوك.

انطلاقا من هذا، فالدراما التلفزيونية العربية اليوم مطالبة بأن تكون واحدة من الدعائم الهامة في التوجيه الثقافي والقيمي والمعرفي للفرد العربي وفي تنمية ذائقته الفنية والفكرية، كونها واحدة من السبل الهامة في التحكم بثقافته وتوجيه وعيه الاجتماعي لما لها من عظيم الأثر في حياة المواطن، كون معظمها يناقش المشاكل التي يعاني منها المجتمع وما يواجه أفراده من أمور ذاتية وموضوعية، وأمام هذا كله فإن رسالة هذه الأعمال تضل مهمة وخطيرة تستوجب الالتفات إليها، بالبحث والدراسة.

إن بحث القيمة في الدراما التلفزيونية أو في أي نوع فني آخر، يقتضي النظر إلى الظاهرة الفنية على أنها مطبوعة بطابع اجتماعي وقيمي محدد عبر كل مرحلة من مراحلها، على اعتبارها فنا بصريا محلا للمرجعيات القيمية. وبدورنا في هذا الفصل سنحاول سبر أغوار المنجز الدرامي التلفزيوني العربي بشكل خاص انطلاقا من المسلسل التلفزيوني العربي، ومن ثمة بحث طبيعة الفعل الدرامي في استخدامه للتقنية والأسلوب تحقيقا لأهدافه التأثيرية وخدمة لأبعاده القيمية.

1.2. مدخل إلى القيم الاجتماعية

«بالإمكان تعريف القيمة الاجتماعية بكونها أحكام بالمرغوب فيه على حسب معايير الجماعة، فالفرد في أحكامه التقويمية على الأشياء مقيد بمعايير المجتمع وبأحكامه التقويمية التي تمنح وتقدم له، فيتشربها تشربا ويتمثلها تمثلا عبر كامل مراحل تنشئته الاجتماعية لذلك تعد المعيارية من أهم سمات القيم». (دياب، 1996، الصفحات 335-336)

"بارسونز" وغيره من علماء الاجتماع والانثروبولوجيا ذكروا أن القيمة تتشكل من ثلاث عناصر هي:

1- المكون العقلي المعرفي (الاختياري)

2- المكون الوجداني النفسي (التقدير)

3- المكون السلوكي-الارشاد الخلقي (الفعل)

«ومن جانبها تؤكد المدرسة الاجتماعية المعاصرة على أن العناصر سابقة الذكر متفاعلة ومتداخلة بينها، وذلك من خلال تأثير المجتمع والتفاعل الاجتماعي بين أفراده كما أنها تعكس ثقافته وتعبر عن طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة فيه». (أحمد مرعي، 1982، صفحة 115)

كما أن وجود القيم داخل المجتمع دائما يمثل حتمية وضرورة اجتماعية، كون الثقافات القائمة فيه تقوم على جملة من القيم يحصل عليها الفرد تدريجيا وبذلك تعمل القيم على استمرارية المجتمع والعمل على تحقيق تماسكه الاجتماعي، ومن ثم تعد القيم ضرورية لبقائه انطلاقا من اتجاه أفعال الأفراد وفقا لما تمليه هذه القيم من توجيهات، طالما أنها تحافظ على بقاء المجتمع. وفي ضوء ذلك أيضا يسعى النسق الاجتماعي السائد للحفاظ على الرموز الثقافية والأنماط القيمية التي تعتبر بمثابة حوافز لسلوك الانسان في كثير من الأحيان، أو أهدافا له في أحيان أخرى، برغم تمايز الأفراد واختلافهم في الحوافز والأهداف من وجهه النظر القيمية. (اسماعيل حسن، 2000، صفحة 136)

وأوضح "عبد الباسط محمد" حين قدم عرضه التحليلي لتوضيح مفهوم القيمة في علم الاجتماع بأن مفهوم القيم الاجتماعية أخذ خمسة اتجاهات لعلماء الاجتماع: (عبد الباسط، 1990، صفحة 100):

- الأول عبر المثل العليا السائدة في المجتمع الإنساني.
- الثاني: من خلال توضيح المفهوم عن طريق الأغراض والاتجاهات والأهداف والمصالح.
- الثالث: انطلاقا من بعض الحاجات الفطرية والحيوية بحيث تم اعتبار القيم الاجتماعية عملية يقوم بها الإنسان عبر تقدير العمليات المتعلقة بإشباع حاجاته ورغباته.

-الرابع: من خلال بناء النسق الاجتماعي والثقافي ككل للمجتمع وأيضا من خلال الأفعال التي يقرها.

- الخامس: عبر ما تشكله الثقافة بأنماطها وأطرها المختلفة.

كما اتجه "عبد الباسط محمد" في بحثه إلى طرح مفاده أنه إذا كان تأثر الباحثين الاجتماعيين بالفلسفة والكيمياء والايديولوجيات وبالمناخ الفكري المحيط بهم يشككهم في استخدام مفهوم القيمة ذاتها، فإن هذا الاضطراب يجمع بعض الحقائق للوصول إلى التحديد الدقيق لمفهوم القيمة الاجتماعية، وتتمثل هذه الحقائق في: (عبد الباسط، 1990، الصفحات 103-106بتصرف)

1- اعتبار القيم ظاهره اجتماعيه ثقافيه.
2- وجود عنصر معياري في القيم يحدد عن طريق المجتمع.
3- وجود عنصر تصوري عقلي يحمي القيم من العشوائية والارتجال.
4- وجود عنصر مرغوب فيه أو غير مرغوب فيه من قبل ويضمن عدم خروج المجتمع وجماعاته عن القواعد العامة والقيم التي يستند لها أي نظام أو بناء اجتماعي.
5- تضمين القيمة الاجتماعية لعملية الاختيار داخل الموقف الاجتماعي الواحد، والتي تعد من بين الوسائل التي تحددها النظم والأنساق الفرعية المنظمة داخل النظام والنسق الاجتماعي العام.

ولأن القيم تتسم بالانتشار والعمومية داخل المجتمع فإنها تتفاعل وكافة النظم الاجتماعية الأخرى السائدة فيه، كونها تعبر في هذه الحالة عن وظيفة اجتماعية، بحيث أنها تساعد النظام على تأدية الأفراد لمهامهم في إطاره بصورة ناجحة، فضلا عن مساعدتهم على العمل بروح الفريق، أي بشكل تفاعلي وذلك نظرا لمشاركتهم بعضهم البعض القيم المشتركة التي توحّد أهدافهم، سيما وأنها تضع إطارا في حرية التعامل مع الجميع عبر ما تتميز به من طابع اجتماعي، بحيث أنها لا تقتصر على طائفة من الناس على حساب أخرى ولا منطقة معينة على حساب أخرى، وبذلك تعمل القيم على حماية النظم القائمة والعمل على استمرارها. (خليفة، 1992، صفحة 40)

وفي النهاية فإن علماء الاجتماع ركزوا اهتمامهم على بناء المنظومة الاجتماعية ووظيفتها، وعلى الاهتمام بكافة أشكال السلوك الصادرة عن الأفراد والجماعات في علاقتهم بنظم اجتماعية أخرى، وكذا تحليل وتنظيم مختلف الأحداث السلوكية (مثل الشراء والبيع والانتخاب والتردد على دور العبادة...) والتي تعمل على تصنيف أشكال معينة من النشاط لدى الأفراد، فعلماء الاجتماع يتعاملون مع القيم الجماعية السائدة في المجتمع أين تمثل الجماعة بؤرة اهتمامهم. (خليفة، 1992، صفحة 40).

1.1.2. طبيعة وخصائص القيم الاجتماعية

في مؤلفها "القيم والعادات الاجتماعية" حاولت الباحثة فوزية دياب أن تبرز خصائص القيم من التعريف الوارد في قاموس علم الاجتماع والعلوم المرتبطة به، وقد اعتبرته مرجعا يجمع كثيرا من خصائصها، والذي جاء فيه تعريف القيم على أنها الاعتقاد بأنها شيئا ما له القدرة على تحديد رغبة الفرد الإنسانية، وهي صفة الشيء الذي ذا أهمية لفرد أو جماعة، وقد تم اعتبار القيمة على وجه التحديد بكونها سيكولوجية غير قابلة للقياس بأية وسيلة من وسائل القياس، التي توصّل إليها العلماء حتى الآن، كما كان لابد من تفريق القيمة وتمييزها تمييزا دقيقا عن المنفعة، لأن جوهر حقيقتها يكمن في العقل البشري، لا في الشيء الخارجي نفسه، فالشيء ذو المنفعة الزائفة تكون له القيمة نفسها كما لو كان حقيقيا الى أن يتم كشف هذا الخداع (دياب، 1996، صفحة 26)

ومن أهم السمات والخصائص التي وردت في التعريف السابق عنصر الاعتقاد الذي تتوقف عليه القيم، على اعتبار أن الأشياء في ذاتها ليست خيرة أو شريرة، أو صحيحة أو خاطئة، ولا حتى قبيحة أو جميلة، وإنما ما نصدره عنها من أحكام وما ننسبه إليها ينبثق من واقع اهتمامنا بها واعتقادنا فيها، كما تعد القيم مسألة شخصية كونها تنبع من الشخص ومن رغباته، كما أنها ليست شيئا مجردا مستقلا في ذاته عن سلوك الشخص بل نجدها تتغلغل فيه ، لذا لا بد لها أن تكون نسبية بمعنى أنها تختلف عند الشخص باختلاف حاجاته ورغباته وتربيته وظروفه كما تختلف من ثقافة إلى أخرى.

«ولما كانت القيم تقتضي الاختيار الذي يقوم على التفضيل كان ضروريا وجود سلم للقيم ينتج عنه ترتيب الأشياء في مراتب ودرجات لا تتصف بالثبات، وإنما تتغير تبعا للظروف المحيطة بالفرد وكذا أحواله ورغباته واهتماماته، غير أن الإشكال المطروح هنا والمتعلق بخصائص القيم، هو أنها لم تحدد حقيقة هذا الاعتقاد من حيث كونه صحيحا أو فاسدا، لأنه ليست لكل العقائد نفس القدرة على تحقيق النجاحات المطلوبة في إسعاد المجتمعات التي تتبناها». (دياب، 1996، صفحة 26)

«كما أن القيم لا يمكن أن تكون نسبية وإنما تكون عامة وثابتة، على اعتبار أن مصدرها يعلو فوق الإنسان وقدراته، كما أن الله سبحانه وتعالى وحده من يعطي قيمة الأشياء والأفعال». (زعيمي، النظرية العلم اجتماعية رؤية اسلامية، 1997، صفحة 225).

«وتجري هذه الخصائص الأخيرة على القيم الإسلامية تحديدا، كما لقيت مسألة قياس القيم اعتراضات شديدة من جانب بعض الباحثين الاجتماعيين، أمثال "أوجبرن ونيمكوف" اللذان يؤكدان على

استحالة قياس القيم كونها مسألة شخصية تتصل بالذات العميقة للإنسان، وأن أي محاولة لقياسها تؤدي حتما إلى تشويه طبيعتها». (غيث، 1980، صفحة 122)

«ولا يمكنها تغطية أي نتيجة في حال تطبيق الأساليب الإحصائية عليها، وأمام رفض العلم لمثل هذه الصور التقريرية النهائية، فلقد ظهرت عدة محاولات في هذا الصدد، منها محاولة "كلاكهون" القائمة على تحديد عدد من المشكلات الإنسانية العامة التي تحاول كافة المجتمعات حلها، ومن ثم السعي لخلق موقف قيمي ازاءها، مثل علاقة الانسان بالمحيط والطبيعة أو علاقته بالمجتمع والزمن». (غيث، 1980، صفحة 122)

إن محاولة ضبط العلاقة بين العلوم الاجتماعية ومسألة القيم الاجتماعية، لا يأتي فقط عبر تأمين الجوانب النفسية والاجتماعية وكذا الفلسفية التي تربط تلك العلاقة ، وإنما يأتي كذلك من خلال التمعن وبوضوح في هذه العلوم التي لا تقف عند حد وصفها كعلوم وصفية أو تقريرية أو تفسيرية، بينما لا يمكنها أن تتحاشى أحكام التقويم وأحكام القيمة بحكم طبيعة موضوعها بصفة أو بأخرى ، أو حتى أحكام الوجوب في بعض الحالات سيما وأن المعايير تعد جزء لا يتجزأ من الواقع الذي تدرسه وتعالجه العلوم الاجتماعية، وفي هذا الشأن يؤكد "هنري مندراس" على أن القيمة الاجتماعية تتحدد بصلابتها وشدة سيطرتها . (Mendras, 1979, p. 92)

فلما كانت هذه المعايير تتألف من جملة القواعد الصريحة أو القيمية التي يتبناها المجتمع، فما هي خصائص القيم الاجتماعية، وكيف تنظر إليها الباحثة؟

«القيم الاجتماعية شخصية واجتماعية: وأما أن القيم شخصية فهذا يعني أن كلا منّا يشعر ويحس بها على نحو خاص به، فالفرد هو الذي يحمل القيمة الاجتماعية ويخلعها ويفصلها عن الأشياء». (أبو جادو، 1998، صفحة 45)

حيث ترتبط القيم ارتباطا وثيقا بذاته وبشخصيته، وتظهر لديه على صور مختلفة من الاهتمامات، التفضيلات والاتجاهات والأحكام وكذا الاختيارات والحاجات، الأمر الذي يجعل منها ذاتية وشخصية يختلف الناس باختلاف ذواتهم وشخصياتهم، حول مدى أهميتها وتمثلها وبناء على ذلك يختلفون في أحكامهم على الأشياء، أما قضية أن القيم الاجتماعية اجتماعية، فذلك لكونها تتطلب موافقة اجتماعية لإقرارها في المجتمع، وتعبر عن فعل اجتماعي سائد بين أفراده، وأما عن كونها ذاتية، فذلك لأنها تنظم العلاقات بينهم جميعا وبينهم وبين أنفسهم، وحتى بينهم وبين النظام السائد في المؤسسات والمجتمع. (الشعوان، 1997، الصفحات 154-155)

- القيم الاجتماعية نسبية: أي أن اختلافها خاضع للزمان والمكان والإنسان فتقديرها وبيان أهميتها وجدواها يتمايز من إنسان لآخر ومن مجتمع لآخر ومن مكان لآخر ومن زمان لآخر، لذا تعد القيم نسبية بين الأشخاص والثقافات في أي مجتمع من المجتمعات، فما يراه جيل بأنه قيمة إيجابية قد لا يراه جيل بأنه كذلك وهكذا، فقيمة الأسرة على سبيل المثال، تختلف عند المجتمع العربي عنها عند المجتمع الغربي، وما يعدّ مناسبا في مكان ما، لا يكون مناسبا في مكان آخر، ولكن وجبت الإشارة إلى أن هذا الثبات النسبي يسمح بالتغير والتعديل إذا أراد الفرد فعلا ذلك وصدقت عزيمته ورغبته بالتغيير. (الهاشمي، 1984، صفحة 142).

-القيم الاجتماعية متغيرة: أمام سمة الثبات النسبي للقيمة الاجتماعية إلا أنها قابلة للتغير باختلاف الظروف الاجتماعية، وذلك لكونها انعكاس لطبيعة العلاقات الاجتماعية ونتاج لها. (أبو جادو، 1998، صفحة 83)

-حيث تشكل القيم الاجتماعية عنصر مقاومة في وجه التغيّر، غير أنها نفسها قد تتغير، كما يصيب التغيير عادة نظامها وترتيبها-أي سلّم أفضليتها-لكن في أحيان كثيرة يكون التغير في القيم الاجتماعية عميقا بحيث يحدث فيها شروخا، كما هو الحال في التغيرات الاجتماعية السريعة أوفي الإصلاحات الشاملة.

- القيم الاجتماعية معيارية: وذلك يعني أن القيم في بعدها الاجتماعي تعد بمثابة معيار لإصدار الأحكام، بحيث أنها تقيس وتقيّم وتفسر الفعل والسلوك الإنساني، أي أنه وبواسطة التنشئة الاجتماعية تتخذ الثقافة السائدة أسلوبا معينا خاصا يتماشى مع معيار الثقافة المعينة التي تتبعها وتعمل بذلك على صيانة التركيب الاجتماعي وتأييده. (دياب، 1996، صفحة 243)

أي تشتمل بهذا القيم الاجتماعية على نوع من الحكم على موقف ما أو شخص ما أو معنى معين.

- القيم الاجتماعية تراتبية وهرمية: إذ أنها ترتب ترتيبا متدرجا في الأهمية عند كل شيء، وبحسب الأهمية والتفضيل لكل فرد، وأمام هذا يمكننا القول، أن لدى كل شخص في المجتمع نظاما معينا للقيم، يوجه سلوكه ويمثل جزءا من تكوينه النفسي، لأنه يوجد في القيم الاجتماعية اختيار وتفضيل بحسب سلم القيم للمجتمع، فالفرد يتعلمها ويكتسبها من خلال التفاعل الاجتماعي وعوامل التنشئة الاجتماعية، لذا فهي مرتبطة بثقافة المجتمع وبفلسفته. (الجلاد، 2007، الصفحات 35-36)

لأنه كما قال "محمد عابر الجابري": «وذلك أن القيم لا تأتي كلها في مستوى واحد، وإنما تصنف وترتب إلى قيم أساسية أو رئيسية وهي تلك القيم التي تتفرع عنها قيم أخرى أدنى منها مرتبة بل وأكثر

من ذلك فإنه بالإمكان تمييزها في كل ثقافة بين القيم المركزية التي تنتظم حولها جميع القيم في زمن من الأزمنة وبين القيم الأخرى المنطوية تحتها». (عابر الجابري، 2006، صفحة 167)

كما تستخلص الباحثة هنا بأن القيم الاجتماعية تتسم بكونها تراتبية متدرجة، أي تنتظم في سلك قيمي متغير ومتفاعل، وتترتب ترتيبا هرميا ما يجعل بعض القيم تهيمن فيه على بعضها الآخر وهو ما يفسر أن نجد قيما أساسية مسيطرة لها درجة كبرى من الأهمية عند الفرد، وتأتي في قمة الهرم القيمي لديه، في حين نجد هناك قيما أقل منها أهمية، وهو ما يشكل بدوره على مستوى الفرد نظاما قيميا داخليا متدرجا، ويظهر السلم القيمي بوضوح في مواقف الحياة عندما تتعرض القيم الأساسية مع تلك الأقل أهمية، فيعمل الفرد على التفضيل والاختيار بينها وإخضاع بعضها لبعض.

- *خاصية الالزام الجمعي: ومفاد ذلك أن النظام الاجتماعي أو المجتمع يقوم بإلزام أفراده بعدد من القيم الاجتماعية، وفقا لأهميتها وترتيبها في السلم القيمي ونسق القيم الخاص بذلك المجتمع، بحيث تأتي العادات والقيم الاجتماعية كمظهرين من مظاهر العقل الجمعي والسيطرة الاجتماعية، بحيث يعملان على عملية دمج الأفراد في المجموع، تحقيقا لمظاهر التوافق والتماسك الاجتماعي، وتحقيقا للضبط والتنظيم الاجتماعي أيضا، وأن وسيلتها في تحقيق ذلك ما يفرضانه من جزاء على من يخالفهما ويخرج عن أوامرهما*. (دياب، 1996، الصفحات 241-242)

وبناء على هذا فالقيمة الاجتماعية على حد قول "الربيع ميمون" «لا تتسم بكونها قابلة للرغبة فيها فحسب وانما كذلك تمتاز وفي أساسها بكونها ملزمة، وبذلك فإن الزاميتها تظهر إذن في الرغبة فيها». (ميمون، 1980، صفحة 127)

ومن خلال هذا نستنتج في سياق الحديث عن هذه الخاصية بأن القيم الاجتماعية ملزمة ومرغوبة في آن واحد، مثلما هو الحال بالنسبة للقيم الاجتماعية التي اعتمدت عليها الباحثة في دراستها هذه على مستوى الفرد والأسرة كالإنجاب أو تعظيم الذكورة فيه، أو في قيمة تقسيم العمل الاجتماعي داخل نطاق الأسرة وغيرها.

-القيم الاجتماعية تنتمي الى القطاع الفكر الرمزي للثقافة: ويضم هذا القطاع عناصر ومركبات الثقافة التي تمتاز بغلبة طابع الأفكار عليها وأيضا الرموز والعواطف ويتفق العلماء السوسيو أنتروبولوجيين على أن هذا القطاع يشتمل على نسق اللغة والدين والقيم ونسق العلم إن وجد. (وصفي، 1991، صفحة 255).

كما يجب أن تمتثل القيم الاجتماعية بالواقع وبالسلوك، ويؤمن بها الفرد لدرجة تصبح بها هذه القيم الموجه لسلوكه، حتى يمكن اعتبارها قيما لكل الموجهات الفكرية والثقافية والاجتماعية، فلكل نظام اجتماعي نسق قيمي مرتبط به، ترتبت فيه القيم الاجتماعية واصطفت حسب ثقافة ذلك المجتمع وظروفه المحيطة ، كما أنها تتميز بأن لها نوعا من الترابط فلا يمكن أن تنتزع إحدى تلك القيم لتحل مكانها قيمة أخرى إلا بعد جهود متواصلة وعمليات معقدة تشكل ما يعرف بالصراع القيمي. (خليل العمر، 2004، صفحة 55)

«وتعد الموروثات الثقافية والثقافات التقليدية وكذلك المنتجات العقلانية الأخرى بمثابة المتغيرات التي توجّه الفرد داخل المجتمع وتكون القيم الاجتماعية له بخاصة على مستوى القيم الأسرية». (Turkkahraman)

نستخلص مما ذكر أن القيم الاجتماعية تأتي كنتاج للمجتمع الذي يقوم بحمايتها من خلال تنظيماته وجماعاته المختلفة، كما أنها تقوم بالتأثير في السلوك فتعمل على توجيهه بما يتفق مع السلوكيات الإيجابية في المجتمع، ومن حيث طبيعتها تأتي القيم مترابطة في المجتمع، تأخذ شكل البناء الهرمي أو ما يطلق عليه سلم القيم أو الإطار القيمي، كما أن هذا التدرج القيمي ليس ساكنا أو جامدا وإنما متحركا متفاعلا، وعلى إثر ذلك يهتزّ السلم القيمي سلبا أو إيجابا . (علي العاجز، 1999، صفحة 08)

ويأتي هذا في سبيل القول أن القيم العربية هي قيم سائدة دائمة الاستمرارية عليا، ثابتة، أبدية وأزلية، ليست عابرة كالقيم الغربية، من منطلق أنها جعلت منها القيم العليا في المجتمع العربي التقليدي، بما فيها القيم الدينية، وقيم الشرف، والأصل، والأسرة، والثأر، في مقابل ذلك نلاحظ المجتمعات الغربية المعاصرة تنظر إلى أن القيم العليا فيها هي: قيم العمل، والحرية الفردية، وتأسيسا على هذا يكون من السهل بعد هذا الاستقراء الذي لا يبعد في عمقه كثيرا عن الواقع، أن يقال أن القيم غير المادية هي العليا في المجتمع العربي أو في المجتمعات الريفية والصحراوية والتقليدية على الأقل، في مقابل قيم الحضارة أو قيم مجتمع الرفاهية وهي التي يعيشها مجتمع الغرب والمجتمعات المتأثرة به.

2.1.2. مصادر القيم الاجتماعية ووظيفتها

تأتي مصادر القيم الاجتماعية كأحد أبرز المحاور التي يعرج عليها أي بحث في هذا الميدان، بل وأنها تفرض نفسها كحتمية معرفية، تقتضيها خطوات ومراحل معينة منه، والقيم الاجتماعية كغيرها من الموضوعات ذات الأبعاد المتعددة، طرح حولها المهتمين والباحثين عدة تساؤلات لعل أهمها ما

طبيعة القيم الاجتماعية؟ كإطار اهتم بإيجاد أجوبة عن حقيقتها، ومن ثمة تواصلت تلك الموجة التساؤلية لتشمل مصادر وطبيعة تلك القيم.

ما هو مصدر القيم الاجتماعية؟ هل هو العقل؟ أم شيء خارج عنه؟ هل هو الفرد داخل المجتمع أم المجتمع ذاته؟

ما تسنى للباحثة الاطلاع عليه في هذا الجانب يحيلها على جملة من الأطر التي تتداخل فيما بينها من حيث المعطيات التي لا يكون هدفها فك تلك التشابكية والتداخل، وإنما إعادة التعاريف أو التصانيف. فمصدر القيمة الاجتماعية بالنسبة للباحثة هو منطلق للتفكير في كل الأمور التي سبق طرحها، ومن ثمة ترتيبها، فنحن إذا سلمنا بالفكرة الأساسية التي تتمحور حولها تعاريف القيمة الاجتماعية لوجدناها مشتركة أو تشترك في محور الضبط بصفة عامة، أما الاختلاف فهو لما يكوّن هذا الضبط ويوجه للفرد والسلوك الفردي أو المجتمعي.

إذا اتبعنا ما يقتضيه هذا الطرح، سنصل إلى طرح إشكال آخر مفاده: من هو المسؤول عن عملية الضبط الاجتماعي؟ هل هو الفرد نفسه أم المجتمع؟ أم أن هنالك قوة خارجة عن طبيعتهما كمكونين لإطار محدد ومشترك بينهما؟ وفي هذه الحالة نكون أمام ثلاثة مذاهب لتحديد مصادر القيم الاجتماعية وفق المفهوم الوضعي: (يهتون، 2017، الصفحات 129 –بتصرف–)

- المذهب الأول:

يجسد هذا المذهب الاتجاه العقلي وأهمهم المعتزلة: منهم القديس "توماس الكويني" و"دونس سكوت" والذين يتفقون على أن إدراك ثنائية الخير والشر وكذا ثنائية الحسن والقبح، يرجع مرده إلى العقل، ودليلهم في هذا الطرح أن ذلك كامن في الأشياء في حد ذاتها، أي أن الأشياء حسبهم تحمل قيمتها فيها وأن ذلك يتفق مع إرادة الله في الخلق.

- المذهب الثاني:

«ويعبر عنه أنصار المجتمع باعتباره واضع القيم الاجتماعية، وعلى رأسهم "اميل دوركايم" والذي يرجع كل القيم الأخلاقية بما تشمله من قيم إنسانية، إلى العواطف الجماعية للفرد الذي تتجسد عنده في المجتمع» (M, 2011, pp. 44-45)، وبالنسبة له فإن كل ما يقوم به الأفراد ويسلكونه ويصرحون به يظل مصدره المجتمع (الفرد عندما يتكلم فإن المجتمع هو الذي يتكلم).

المذهب الثالث:

«يمثل هذا المذهب رجال الدين والذين على اختلاف ديانتهم يتفقون على أن الله هو مصدر القيم والاستقامة، وعلى أنه لا توجد قوة خارجة عن إرادة الله مطلقا فهو الأزلي الذي يقر الخير والشر ويحدد الحلال من الحرام، وهو جل ما يركز عليه الرأي في الإسلام ومنها السنة والأشاعرة حيث قال الإمام الغزالي"...أن الحسن والقبح شرعيان لا عقليان"» (يهتون، 2017، صفحة 129)

من خلال ما سبق تريد الباحثة أن تركز على المذهب الثاني بشكل خاص، كونه يمثل اتجاه البحث الحالي، حيث أن المتتبع لهذا التحليل الاجتماعي لمصدر القيمة الاجتماعية، يجد العديد من النقاشات ذات الصلة به، والتي تعتبرها أساس هذا الطرح، ومنها أن الذات هي مصدر القيمة الاجتماعية أو القيم كلها حتى لا تقع في مأزق التخصيص، وانبثق هذا بدوره من ثنائية الذاتية والموضوعية كأساس تصنيفي للقيم الاجتماعية، وما تمت بلورته كسؤال معرفي" كيف يمكن التوفيق بين هاتين الخاصيتين واللتان يبدو أنهما متناقضتان بمعنى كيف يمكن أن تكون الأحكام شعورية وفي نفس الوقت حالة مستقلة عن الذات التي تمارسها؟

«وعليه فقد ذهب أنصار هذا التيار إلى محاولة الإجابة عن هذا الإشكال عبر عملية دمج معرفية وقالوا بأنه لا يوجد فرق بينهما وأن الفرق ظاهري، وتوصلوا إلى أن قيمة الشيء إنما هي في بساطة ما يحققه مقدار هذا الشيء من آثار تنجم عنه، وبما يتحلى به من خصائص ذاتية في ذات معينة» (بيومي، علم اجتماع القيم، 2004، صفحة 24)

«أما ما تبقى من حديث بخصوص هذا الطرح هو تبرير وشرح معنى الذات حقيقة إن كانت تعني في جوهرها الفرد أم لا؟ ويبقى الإشكال في طبيعة نظام القيم الاجتماعية الموضوعية التي توجد في المجتمع، وهو الأمر الذي يستدعي اعتراف المجتمع به». (Follet & Lanko, 2015, p. 105)

وبذلك وجدت فكرة البديل المتوسط والذي يمثل الغالبية العظمى من الأفراد داخل المجتمع، وهو الأمر الذي رفضه "دوركايم" لأن ذلك حسبه يخلق هوة بين سلم القيم الموضوعي، وبين الطريقة التي على أساسها يبني الفرد العادي تعبيرا صادقا عنها، ومنه جاء البديل الثاني وهو إحلال المجتمع محل الفرد لتصبح بذلك الذات المقصودة هي الذات الجمعية لا الذات الفردية، والتي تتشكل نتيجة عملية تقدير موضوعي، تكون أساسها عملية التقدير الجمعي، وبالتالي فإن المجتمع كنظام كلي إذا تبنى سلما

معياريا أو تقديريا، سوف يصبح بذلك نافذا على كل الأفراد، ذلك لأننا في هذه الحالة نتحدث عن المعترف به اجتماعيا، ويفسر "دوركايم" ذلك كون، المجتمع يعبر عن مصدر المصدرين المتعارضين فيرى (أ) من جهة المشرع صاحب السلطة المعنوية التأسيسية القاهرة التي ندين لها بالوقار والاحترام، و(ب) هو أيضا الخالق المنشئ للتراث الحضاري والثقافي للأمة والقائم على رعاية هذا التراث. (بيومي، علم اجتماع القيم، 2004، صفحة 26)

حيث يصنف هذا الطرح كواحد من بين الطروحات العلمية التي ناقشت مصادر القيم الاجتماعية، والذي يتميز عن الطروحات الفلسفية التي تباينت بين النظرية الانتقادية ونظرية الإرادة والموقف الوجودي، فعملية الاحتكام إلى المجتمع كمصدر حقيقي للقيم تنبثق بالضرورة عن موقف النظرية الاجتماعية، والذي انطلق مع آراء "جورج زيمل" والذي عاصر آراء "دوركايم"، والذي أكد من جانبه أيضا على أن القيم الاجتماعية جميعها تنبثق عن مصدر واحد وهو المجتمع، بحيث اقتصر مفهومه على منظومة العلاقات العامة التي تربط الأفراد دون العلاقات النوعية، ليعطي بذلك أهمية لمسألة الدمج الاجتماعي وعملية التنشئة الاجتماعية التي تنشأ القيمة الاجتماعية منها حسب رأيه دائما.

كما نجد "ليفي برول" الذي ركز اهتمامه على القيم الخلقية وحدها وعمل على اتخاذ موقف من المقولة التقليدية، القائمة على جدلية ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، وأنكر بذلك فكرة أن تهتم الأخلاق بما ينبغي أن يكون عليه السلوك الإنساني للفرد حيث أنه ينطلق من فكرة جوهرية مفادها أن الظواهر الخلقية هي ظواهر اجتماعية بالدرجة الأولى، وأنها تتغير بتغير هاته الأخيرة، وذلك استنادا إلى الفكرة التي تقول أن السلوك الفردي داخل المجتمع الذي يدرس دراسة موضوعية هو في حد ذاته موضوع المعرفة وذلك قائم في أساسه على وجهة نظر اجتماعية. (بلفقيه، 2007، الصفحات 205-206)

في هذا السياق يشير "أحمد زكي بدوي" إلى مفهوم القيم الاجتماعية بوصفها السمات التي يفضلها أو يرغب فيها الأفراد المنتمين إلى ثقافة معينة، وتتخذ هذه القيم صفة العمومية بالنسبة لهم، كما تصبح من موجهات السلوك، أو أهدافه تحديدا، وتوصف القيم الاجتماعية المرغوبة في النظام الاجتماعي بالقيم الإيجابية، في حين توصف القيم غير المرغوبة فيه بالقيم السلبية، وهو ذات الطرح الذي تبنته الباحثة في هذا البحث، أين تم اعتماد الطرح القائم على تحديد القيمة الاجتماعية واتجاهها لدى الأفراد، وفقا للمعايير الثقافية السائدة في المجتمع. وهذا يعني عموما أن هناك منظومات قيم متقابلة في المجتمع.

كما وجبت الإشارة كذلك في هذا السياق إلى أن الباحثة دائما أخذت بهذا المنطلق في التصنيف في هاته الدراسة، حتى يتسنى لها الوقوف عند طبيعة القيم الاجتماعية المعروضة وما تبعها من سلوكيات في أعمال التحليل المعتمدة في هذه الدراسة، ومن ثمة تكون لديها القدرة على إعطاء تقدير لها عبر الاعتماد في ذلك طبعا على معيار واحد للحكم وهو معيار المجتمع والجماعة الإسلامية: القرآن والسنة.

من هذا المنطلق نلاحظ الفارق بين نسق القيم في الجماعة المسلمة حيث القيم الاجتماعية تنبثق عن العقيدة الاسلامية والتي تتسم بالكلية ، كما تمثل نسقا متماسكا تعبر فيه كل قيمة عن أولوية خاصة ترتبط بباقي القيم الموجودة داخله، كما يشكل النسق الكلي للقيم منبهات وموجهات للسلوك الاجتماعي والأفكار، ومن ثم يمثل النسق القيمي أساسا ركيزة معيارية للمجتمع تدفع الأفراد داخله إلى الالتزام بالقواعد والأحكام الدينية، وهذا كله يفضي في الأخير إلى التماسك في النظام الاجتماعي، وللإشارة فإن كل هذا لا يعني الجمود ، فنسق القيم الإسلامية يجعل من التغيير أحد القيم الأساسية التي يجب أن يتبناها المسلم ويلتزم بها.

كما تتميز القيم الاجتماعية في المنظومة الإسلامية بالجمع بين الثوابت والمتغيرات، فهناك قيم اجتماعية تعدّل في عالم التغير من أجل غايات التطور والإبداع، وهناك قيم اجتماعية أبدية، وبسبب هذه الرؤية التكاملية استطاع الإسلام أن يقدم ثورة اجتماعية، وبسبب تلك التعاليم أصبح المجتمع الإسلامي يتسم بالديناميكية والتجدد مادام يبدي التزامه بالمقاصد الشرعية والتي تحدد نسق القيم المطلقة، حيث ترتبط القيم الإسلامية بمقاصد الشريعة (حفظ النفس والعقل والنسل والمال والدين) والتي لا يتم التمسك بها إلا عبر تشبع الأفراد بنظام من القيم يتصف بالكمالية.

وهي قيم ملامسة للفطرة التي فطر الله عليها الناس، وهو ما يتوفر في نظام القيم الاجتماعية الإسلامي، الذي يجب أن يولد ويتشكل منه بدوره النظام الاجتماعي، ويقوم على مبدأ راسخ هو الإيمان بالله والإقرار بالعبودية الخالصة له وحده. وتعبر مبادئ الإسلام عن المعايير الصادقة التي نقيس بها ما يتحلى به المجتمع والجماعة الإسلامية من قيم وعادات وسلوكيات حيث العقيدة الدينية الإسلامية تعد الضابط والموجه ومن دونها يفقد نسق القيم الاجتماعية طابعه الإسلامي الأصيل. (محمود مصطفى، 2011، صفحة 462)

تمتد القيم الإسلامية لتشمل كل مجالات الحياة واستطاع بعض الباحثين والمتخصصين تحديدها إلى سبع أنواع من القيم والتي تمثل في جوهرها، جانبا مهما من القيم بناء على مرجعيتها القائمة على

ثوابت العقيدة الإسلامية وهي (الحق والإيمان والشريعة والمسؤولية والعدل والوسطية وحقوق الانسان)، وبرغم التداخل والتشابك بين قيم الحق والإيمان والشريعة والمسؤولية والعدل من حيث أن الإيمان قيمة من قيم الحق إلا أنه ينضوي تحت كل واحدة من هذه القيم عدد كبير من القيم الأخرى الفرعية، كما أن ضمّ بعضها في مجموعات كليّة يعد أكثر تداخلا وتكرارا، وهي تتجسد في القيم العقلية والشرعية وقيم التأسيس وقيم الأمة وقيم الحضارة وقيم السنن والمقاصد، ولا يخرج هذا التقسيم عن حدود بناء التصورات التي أصّلها الوحي الإلاهي لله الخالق الواحد للكون والحياة والإنسان.

كما رأى البعض تقسيم القيم إلى قيم محورية مثالية عقيدية وتعبدية تحكم علاقة الفرد بربه، وأخرى واقعية تحكم علاقة الفرد بالآخرين وبالبيئة التي ينتمي إليها، في حين قسّم رأي آخر القيم حسب نوعها دائما، إلى نوعين: القيم الجامعة ومنها القيم السلبية كالكذب والسرقة وخيانة الأمانة، وإلى قيم إيجابية كالصدق والأمانة والتعاون والعدل، والبعض يقسم القيم حسب نوعها إلى قيم اقتصادية كالإنفاق في سبيل الله وقيم سياسية كالقدوة الحسنة وما يتعلق بالشورى، وقيم اجتماعية كالتعاون والتواضع وقيم روحية كحسن الخلق، وقيم جمالية.

«وقد قسمها الدكتور "عبد الحميد أبو سليمان" في ستة مبادئ جامعة: مبادئ تحتكم على المنهج الإسلامي القويم وهي التوحيد_ وحدة الخلق _المعرفة_ وحدة الحقيقة_ وحدة الحياة_ وحدة الإنسانية_ تكامل الوحي والعقل والشمولية في المنهج والوسائل، بينما يقسمها الدكتور "طه جابر العلواني" إلى القيم والفضائل العليا الحاكمة وهي ثلاث: التوحيد والتزكية والعمران بحيث تتفرع عنها بدورها منظومات جزئية من القيم». (محمود مصطفى، 2011، صفحة 463)

إن ما يميز القيم الاجتماعية في الإسلام هو أنها تنبع من مصادر مختلفة بعضها أساسي والبعض الآخر ثانوي، وهذا التنوع في المصادر خير دليل على عظمة الدين الإسلامي، حيث أن الإسلام يترك المجال للعقول للتفكر والتدبر والتحليل والاستنتاج، ويمكن تصنيف المصادر وفق أكثر من أساس.

عموما فإن هناك عددا من المصادر الرئيسية والأساسية للقيم الاجتماعية، وهي القرآن الكريم والسنة النبوية ومصادر فرعية أخرى تابعة لها، تستند إليها ومستوحاة منها مثل الاجماع والاجتهاد والعرف وغيرها، وتمثل تلك المصادر نفس مصادر التشريع الإسلامي.

وحين نتحدث اليوم عن منظومة القيم الاجتماعية، فإننا أكيد نلمس مباشرة جوهر وعمق الانسان من جهة ومجال التدافع الحضاري والثقافي من جهة أخرى، وقد كان العرب والمسلمون خصوصا عبر تاريخهم الحضاري والفكري الطويل يفخرون بامتلاكهم لمنظومة قيمية صلبة ومتكاملة، ذات مرجعية تستند إلى الوحي الإلاهي، وجدت تجلياتها واضحة في صناعة محطات مهمة عبر تاريخ الإنسانية، وقد بقيت هذه المنظومة مغمورة في أصولها النظرية بل وحتى في تفصيلاتها العملية بحكم توهين الدين وبعثرة القيم المستندة إليه. في حين كانت الدعاية للشيوعية في الشرق الأوسط، تستهدف الدين والعلماء لأن الإسلام في هذا الشق، يعد مصدرا لأنواع ثابتة من القيم الروحية أو العقلية في المجتمع الإسلامي بدعوى الخضوع لمبدأ التغيير. (الراوي، 2009، صفحة 203)

لهذا تبدو أهمية القيم الاجتماعية من منظورها الإسلامي واضحة بارزة في حياة الفرد والمجتمع، كونها تمثل ركنا أساسيا في تكوين وتشكيل العلاقات الإنسانية بين الأفراد، ولأنها كذلك تسهم وبشكل فعال في تحديد طبيعة التفاعل بينهم، إضافة إلى كونها تشكل المعايير وأساسيات الأهداف التي تنظم سلوك الفرد والجماعة داخل المجتمع.

أدركت كل المجتمعات من دون أي استثناء الخصائص الإنسانية التي تميزها عن سائر الكائنات الحية، برغم الفروق الجوهرية الهامة التي تعرفها فيما بينها والتي تتعلق أساسا بالقيم التي يتم تبنيها داخلها، كما تشكل مجموعة القيم الاجتماعية في مجتمع ما منظومة قيمية لوحدها، بصرف النظر عما يحدث بينها من تكامل وتناقض، وتعد هذه المنظومة القيمية جزءا هاما من الإطار المرجعي للسلوك الإنساني للأفراد وهو ما يدفعها للتأثير في اختيار الأهداف وتحديد الوسائل والأساليب المؤدية إليه، كما أنها من ناحية أخرى تمثل نسقا هاما من المقاييس التي يتم الحكم بها ومن خلالها على الأشياء وعلى سلوك الأفراد والجماعات داخل المجتمع وكذا تحديد الجزاءات المناسبة على ذلك السلوك (زعيمي، النظرية العلم اجتماعية رؤية اسلامية، 1997، صفحة 185)

من جانبها تكمن أهمية القيم الاجتماعية داخل النظام الاجتماعي الواحد في قيمتها، والتي تتجلى في تحديد وتوجيه السلوك الاجتماعي للفرد والمجتمع، كونها تشكل الوجه الخفي للتجربة الاجتماعية الإنسانية، وهي بذلك ترسم الملامح الأساسية لضمير المجتمع ووجدانه، وهي في هذا السياق كذلك، تهدف إلى العمل على تنظيم السلوك والحفاظ على وحدة الهوية الاجتماعية للمجتمع وتماسكها، هذا أمام ما يثيره المجتمع فينا من اهتمام، حسب قول "مراد زعيمي" بكل ما هو غير عام مقابل كل ما هو ذاتي

خاص، «وهو الأمر الذي لا يتحقق إلا إذا توافرت فيه جملة من العناصر لعل أهمها العقيدة والأفراد وكذا النظم الاجتماعية والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية، وكذلك الإقليم، والتي تعد شروطا ضرورية لتكوين المجتمع واستمراره». (زعيمي، علم الاجتماع –رؤية نقدية –، 2004، صفحة 165).

يعرف "مالك بن نبي" المجتمع على أنه «الجماعة التي تعتمد على انتاج وسائل التغيير للعمل بشكل دائم على تغيير خصائصه» (بن نبي، 1974، صفحة 15) ويرتكز هذا التعريف في جوهره على الدور الذي تلعبه الخصائص الاجتماعية، في بناء وخلق التوازن في المجتمع الذي بدوره يعرفه "رشيد زرواتي" «على أنه عبارة عن مجموعة من الناس يعيشون في إقليم جغرافي معين، توحدهم العادات والتقاليد والتاريخ والأهداف والمصير المشترك، كما يعرفه "إبراهيم العسل" بأنه جمع من البشر، تأتي أقله الأسرة وأعلاه الأمة، يعيش معا في موقع جغرافي معين ولفترة محددة من الزمن، ويخضع لجملة من القواعد، بحيث ينسجم أعضاءه ويتوحدون بغية تحقيق أهداف ومنافع مشتركة تتباين في الخصائص». (بن بعطوش، 2014، صفحة 160)

نلاحظ عبر كل هذه التعريفات والسمات، أنها تتشابه فيما بينها من حيث الأسس والمقومات، أما عن الاختلاف بينها، فقد جاء متمثلا في جانب أصيل من جوانب المجتمع، وهو ما يطبع نشاطه في درجة من الفاعلية تتفاوت من مجتمع إلى آخر، وقد أصبح هذا العنصر أساسا في فلسفة العصر، التي تهتم بتقديم الكم فتجعله يرتقي ويفوق القيم الأخرى، لذلك أصبح لكل مجتمع أسلوبه الخاص في النظر والاحتكام إلى الصفات والخصائص. وبالتالي أصبحت المجتمعات متمايزة ومختلفة من حيث طبيعة الصفة ومدى الاهتمام بها وكذلك القاعدة التي تستند إليها، كما أن هنالك اتفاق عام في كل نسق اجتماعي، في ما يخص الفكرة التي تجعل الفرد داخل المجتمع صالحا وصادقا ومحترما، فأهمية القيم الاجتماعية هي التي تعمل على تحديد معالم الأيديولوجية أو الفلسفة العامة له، فالقيم السائدة في المجتمع الرأسمالي–مثلا– تختلف عنها في المجتمع الشيوعي، وكذلك القيم السائدة في المجتمع الديني تختلف عن غيرها في المجتمع العلماني، لأنها ببساطة انعكاس للطريقة والأسلوب التي يفكر بها أبناء المجتمع الواحد، أو الثقافة المشتركة الواحدة فيه.

في الواقع، نجد أن لكل مجتمع نظرته الخاصة لما تعنيه القيم الاجتماعية، فاليونانيون الأقدمون مثلا، حددوا السمات المثالية والضرورية للإنسان الفاضل، كذلك هو الأمر بالنسبة للمجتمعات البدائية الأولى حيث كان هناك اتفاق عام، حول الصفات والخصائص التي يجب أن تتوافر في القادة والزعماء

استثناء، وتلك التي تجعل من الفرد بالغ الأهمية أو ضئيل الأهمية، حيث تتنوع القيم الاجتماعية وتختلف اختلافا واضحا من ثقافة إلى أخرى، فبعض الثقافات تجعل الاشتراكية قيمة عالية على النزعة الفردية، في حين تشدد أخرى على جملة الاحتياجات المشتركة بين أفراد المجتمع، كما أن القيم الاجتماعية يحدث وأن تتناقض داخل المجتمع الواحد، إذ يعمد الفرد أو الجماعة إلى التركيز على قيمة المعتقدات الدينية التقليدية، فيما يلجأ آخر إلى تفضيل التقدم والعلوم، وفي حين يفضل بعض الأفراد الراحة المادية نجد آخرين يفضلون بساطة العيش والهدوء في عصر العولمة الحافل بالتغييرات.

كما أنه لا يعد غريبا البتّة أن يواجه مجتمع ما صراعا، بين ما يعتنقه من قيم اجتماعية وثقافية بين مختلف الأفراد والجماعات، فالقيم بالأساس هي الجانب المعنوي في السلوك الاجتماعي للفرد، كما أنها تشكل السجل العصبي للسلوك الوجداني، والثقافي والاجتماعي له، وهي قيم بذاتها، لأنه مهما كان مستوى الفرد فإنه لا يستطيع حتما العيش بدون قيم اجتماعية، كونها في النهاية تعد كل شيء بالنسبة له، وقد أفرز هذا الاهتمام وجهات متباينة من النظر، بين هذه العلوم، بل وحتى على مستوى التخصص الواحد منها، وهو الأمر الذي أدى بـ"فون ميرنج"" إلى القول بأنه « في موضوع القيم الاجتماعية نجد جذبا وتجاذبا في النظريات المتناسقة وكذلك النظريات المتضاربة، ولعل مرد ذلك هو الخلط بين مجالين، الأول منهما يتصل بالممارسة اليومية حيث يشارك في صوغها شؤون الحياة المعتادة وثانيهما يختص بمجال الدراسة النظرية، حيث تناولتها بالبحث الفلسفة ومختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية الأخرى بطرق متباينة» (بن بعطوش، 2014، صفحة 162).

ورغم أهمية تناول الفلاسفة لمفهوم القيم الاجتماعية خاصة، والقيم بشكل عام إلا أن أهمية دراسة القيم، لا تقف داخل نطاق الفكر الفلسفي وحده بل تتعداه، كونها تأتي ضمن المفاهيم الجوهرية المتعلقة بجميع ميادين الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، ولأنها تمس أساسا العلاقات الإنسانية بشتى صورها، ذلك لأن القيم ضرورة وحتمية اجتماعية، ولأنها أيضا معايير وأهداف لابدّ أن نجدها في كل المجتمعات المنظمة سواء تأخر الأمر أم تقدم، «فهي تتغلغل داخل الفرد في شكل اتجاهات، ودوافع وتطلعات وتظهر من خلال سلوكه الظاهري، الشعوري واللاشعوري، وفي مواقفه التي تتطلب ارتباطه بغيره من الأفراد داخل النظام الاجتماعي. فالقيم تعبّر عن نفسها في برامج التنظيم الاجتماعي وفي القوانين واللوائح والنظم الاجتماعية». (عبد الكافي، 2005، الصفحات 14-15)

إن للقيم الاجتماعية أهمية كبيرة خاصة في حياة الفرد والمجتمع فبقدر وحدتها داخله يكون تماسكه وبقدر التفاوت والتباين فيها يكون تفككه، كما ينجم الصراع القيمي في المجتمع عن القطيعة والانفصال بين فئاته بالنسبة لمواقفهم الهامة في الحياة، فالقيم الاجتماعية تأتي كواحدة من أهم عوامل وحدة المجتمع وتماسكه ومن هنا فإنها تعدّ ضرورة لبناء أي مجتمع.

- **وظائف القيم الاجتماعية**

على اعتبار أن الثقافة ذلك الكل المركب الذي يحدد طرائق التفكير والشعور والسلوك، فلا بدّ ضمنيا من أن تكون القيم الاجتماعية جزءا لا يتجزأ من الثقافة عموما حيث يحدد: غي روشيه" القيمة «بأنها مثل أعلى أو نموذج في نظر فرد أو جماعة يستمد منه كل فرد توجهه نحو منحى وسلوك معين» (Guy, 1995, p. 72)

وانطلاقا من هذا التأسيس فإن «ثقافة المجتمع بمعناها الشامل والواسع وكذلك كل المنتجات العقلانية الأخرى تعد الموجه الأساسي لأنماط سلوك الفرد والجماعة عن طريق العلاقة التفاعلية مع القيم الاجتماعية، مبلورة في جملة من المهام والوظائف التي تؤديها هذه الأخيرة بهدف ارتقاء المجتمع وضمانا لاستمراريته». (بن بعطوش، 2014، صفحة 156)

وعموما تقوم القيم بعدة وظائف منها: (دحماني، 2006، صفحة 92)

- تؤمن التماسك الاجتماعي: تعتبر القيم عاملا مهما وفعالا لتماسكهم بالنسبة لمعتنقيها، بحيث يمكن النظر للقيم والعادات الاجتماعية كضوابط تنظم وتضبط وتكبت الميول والدوافع الأنانية أو العدوانية المفرقة، وبذلك تعمل على خلق وتحقيق التماسك الاجتماعي، فهي أنماط سلوكية فكرية وعملية على الأفراد في المجتمع أن يفكروا ويعملوا تبعا لها حتى ينتظم التعامل والاتصال بينهم.
- تحدد النماذج السلوكية: بحيث يتم تمثيل القيم من خلال ما يقوم به الأفراد داخل المجتمع ويؤدونه من نماذج سلوكية ذات دلالات اجتماعية رمزية، أي أن استجابتهم للقيم تتم من خلال اتباعهم لأشكال وأنماط سلوكية معينة تحددها وتضبطها لهم الجماعة ولا تخضع لأهواء الأفراد.
- تشبع الحاجات النفسية: ترتبط القيم الاجتماعية كذلك ببعض الدوافع النفسية والحاجات الإنسانية وتتجسد عبر ثلاث أنواع من الحاجات التي تمثل بدورها حقلا مهما من حقول علم النفس الاجتماعي: أولها الحاجة إلى القوة التي تتصل بحب الجبروت والسلطة والنفوذ والتحكم و التأثير في مجريات الأمور،

وكذلك الحاجة على إقامة علاقات ودية مع الآخرين، فترافقها قيم الانتماء والصداقة والتضامن والمحبة والتعاون والحاجة للتحصيل، التي تنبع منها اتجاهات قيمية أخرى كحب النجاح والحصول على الثروة والمكاسب وتحقيق المكانة الاجتماعية والتنافس.

- تساعد على تحقيق الأهداف: إن تجانس القيم الاجتماعية واتسامها بالوحدة والوضوح يساعد الأفراد داخل المجتمع على اختيار وانتقاء أهدافهم الاجتماعية، بدقة وكذا اختيار الوسائل والآليات المثلى لتحقيق هذه الغايات والأهداف.

- كما أن هناك من يقسم وظائف القيم الاجتماعية إلى نوعين من المستويات: المستوى الفردي والمستوى الاجتماعي وذلك على النحو الآتي: (بن أحمد العيسى، 2010، الصفحات 90-91)

  - على المستوى الفردي:

- تقوم القيم الاجتماعية بلعب أدوار هامة في تشكيل الشخصية الفردية للفرد وفي تحديد أهدافها ضمن إطار معياري صحيح.
- تعطي للفرد في النظام الاجتماعي إمكانية أداء المطلوب منه، كما تمنحه القدرة على التكيف والتوافق الإيجابيين وتحقيق الرضا عن نفسه.

  - على المستوى الاجتماعي:

- تساعد المجتمع على الحفاظ على تماسكه عبر ما تحدده له من أهداف ومُثُل عليا ومبادئ مستقرة.
- تساعد على ربط أجزاء ثقافة المجتمع بعضها ببعض، حتى تبدو للأفراد متناسقة كما تعطيهم أساسا عمليا يستقرّ في أذهان المجتمع.
- تلعب القيم دورا هاما وبارزا في التقريب بين الشعوب كانطلاقة للتفاهم الدولي، وإذا كان الرأي السائد هو أن الشرق والغرب لا يمكنهما أن يلتقيا لاختلافهما في سلم القيم الاجتماعية والأخلاقية، المرتبط بهما، فمن المؤكد أن مادية الغرب تحتاج حتما إلى روحانية الشرق.

كما يلخص البعض وظائف القيم الاجتماعية على النحو الآتي: (الخزاعلة، 2009، صفحة 39)

- القيم تعمل كمعيار لتوجيه القول والسلوك الصادر عن الأفراد في المواقف المختلفة.
- تعمل القيم الاجتماعية على تنظيم المجتمع وضبطه واستمراره وتحافظ على البناء الاجتماعي.
- تساعد القيم الاجتماعية الأفراد في التكيف مع الأوضاع المستجدة عليهم.
- تساعد القيم الاجتماعية في تحقيق التكامل في المجتمع من خلال النسق القيمي العام الذي يعطي الشرعية للمصالح الجماعية وللأهداف ويحدد المسؤوليات. (الخزاعلة، 2009، صفحة 39)

وللإشارة هنا فإن «النسق القيمي لدى مجتمع ما، ما هو إلا تجسيد لشخصيته المتكاملة ومدونة لسلوكيات أفراده في سعيهم نحو تحقيق غاياتهم ومن خلالها غايات المجتمع ككل». (بوغازي، 2010، صفحة 40).

ويرى "عبد الحليم السيد «أن نسق القيم الاجتماعية، إنما يتشكل حسب تجارب الفرد داخل المجتمع وتراكم اتجاهاته ونضج عواطفه وكذا نوع الثقافة التي ينتمي إليها وبحسب ارتقاء الفرد والمجتمع، بحيث يتسع نسق القيم ويتنوع داخل المجتمع، كلما ارتقى المستوى الثقافي والحضاري له، وتظهر أهمية النسق القيمي في النقاط التالية»: (السيسي، 2002، صفحة 195)

-بموجب النسق القيمي يستطيع الأفراد التوقع للسلوكيات التي تصدر عنهم في المواقف الاجتماعية المختلفة التي يبديها الأفراد في الآراء والأفكار والاتجاهات فيظهر الانسجام الوجداني بين الأفراد داخل المجتمع. (Lebaron, 2009, p. 14)

- يكوّن النسق القيمي علاقة متينة تجمعه وثقافة المجتمع، ما يجعل وجدان الفرد وفكره وسلوكه يمثلون أبعادا متوازنة للشخصية.
- يقوم النسق القيمي بتأدية وظيفة التخفيف من الصراع الذي قد ينشأ بين القيم الاجتماعية ذاتها، ومن ثمّ يعمل على التقليل من التوتر النفسي للأفراد.
- تعطي القيم الاجتماعية وزنا وأهمية للأشياء وتشكّل دافعا للسلوك الفردي داخل المجتمع.
- تحدد القيم الاجتماعية جملة من المبادئ الأخلاقية التي يستخدمها الفرد لتبرير وترشيد أفعاله وكذا مواقفه تجاه الآخرين.

وفي هاته الجزئية الأخيرة نجد أن القيمة تلتقي بالموقف الاجتماعي، من حيث الفعل والممارسة أيضا إلا أن الباحث "آيدلر" ميّز بين كلا المفهومين عبر اعتباره الموقف الاجتماعي تجسيدا للقيمة الاجتماعية من خلال الأفعال. (Adler, 1994, p. 19)

وتأسيسا على هذا تؤكد الباحثة على اختلاف النظريات الغربية حول تحديد وظائف القيم الاجتماعية في المجتمع، بينما كان الاتفاق حول وظيفة الأفراد أو المجتمعات في إعطاء القيم الاجتماعية معناها ومدلولها، كما أن اعتقاد العلماء الغربيين بأن المجتمع هو منشئ القيم الاجتماعية، جعل البعض يتحدث عن نسق قيم اجتماعية مقدس يميز الثقافات المحافظة عن غيرها، هذه الأخيرة التي تتسم بالحفاظ على التقاليد والاستجابات الموروثة، بحيث يكون الانحراف عن السلوك في مثل هذه الثقافات التقليدية

مُفضِيا إلى الجزاء والعقاب الصارم، أما إذا كان نسقا غير مقدس فإن عملية تقييم الناس وأفكارهم تقوم على ركيزة نفعية، وفي مثل هذه الثقافة يستقبل الناس التغير استقبالا حسنا ويعتبرونه مطلبا يخططون لتحقيقه والوصول إليه. (محمود مصطفى، 2011، الصفحات 460-461 -بتصرف)

وهنا نلاحظ الفارق بين نسق القيم الاجتماعية في الجماعة المسلمة، حيث تنبثق القيم الاجتماعية عن العقيدة والدين الإسلامي الذي يتسم بالكلية ويمثل نسقا ونظاما متماسكا، وحيث تحتل فيه كل قيمة أولوية خاصة ترتبط بباقي القيم الأخرى الموجودة داخله، كما يشكل النسق الكلي للقيم الاجتماعية ضوابط وموجهات للسلوك والأفكار الفردية، ومن ثمّ يمثل النسق القيمي أساسا معياريا للمجتمع يدفع أفراده إلى الالتزام بالأحكام والقواعد الدينية مما ينعكس على العادات والممارسات الاجتماعية، التي تدور في فلك التفسيرات الدينية، وهذا كلّه يفضي إلى التماسك في المجتمع، وهذا الأمر لا يعني الجمود، فنسق القيم الإسلامية يجعل من التغيير أحد القيم الاجتماعية الأساسية التي يجب أن يتبناها المسلم، حيث يقول الله تعالى في محكم تنزيله: ﴿ **إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ ما بِقَومٍ حَتّى يُغَيِّروا ما بِأَنفُسِهِم**﴾ (سورة الرعد الآية 11).

إن أهم ما يميز المنظومة القيمية الإسلامية، هو الجمع بين ما هو ثابت وما هو متغير، فهناك قيم تُعدّل في عالم التغير لأجل تحقيق أهداف التطور والإبداع، كما أن هناك قيم أبدية لا تتغير، وقدّم الإسلام بسبب هذه الرؤية التكاملية ثورة اجتماعية جعلت المجتمع الإسلامي يتميز ويتسم بالديناميكية والتجدد طالما كان ملتزما بالمقاصد الشرعية التي تحدد نسق القيم المطلقة، وفي هذا الصدد تشير الباحثة إلى أنها أخذت بهذه النظرة للقيم الاجتماعية في ثنايا هذه الدراسة، لتؤسس بها إطارا إجرائيا ينطلق من كون القيم مبادئ ومعايير مسلمة بين جميع أفراد المجتمع أو غالبيتهم، فهي بهذا تمثل مرجعية للقول والفعل والسلوك، لتصل إلى غاية ضبط السلوك داخل المجتمع وتيسير التفاعل بين أفراده، بيد أن القيم الإسلامية ترتبط بمقاصد الشريعة(حفظ النفس والعقل والبدن والمال والدين) والتي لا يتم حفظها إلا عبر تشبع الأفراد بنظام من القيم يتسم بالكمال.

وهي قيم ملامسة للفطرة الإنسانية التي فطر الله عليها الناس وهو ما يتوفر في النظام القيمي الإسلامي الذي يجب أن يتشكل منه النظام الاجتماعي ويقوم على أساس راسخ هو الإيمان بالله والإقرار بالعبودية الخالصة له وحده، ومبادئ الإسلام هي المعايير الصادقة التي نقيس بها القيم والعادات والسلوكيات السائدة داخل المجتمع والجماعة الإسلامية حيث العقيدة الدينية الإسلامية ضابطا وموجها،

وبدون ذلك يفقد نسق القيم طابعه الإسلامي الأصيل. وعليه فإن الباحثة أخذت في هذه الدراسة بالرأي الذي يرى أن القيم الاجتماعية الإسلامية تنقسم إلى نوعين، القيم الجانحة ومنها قيم سلبية كالكذب والخيانة والظلم، وبالمقابل قيم إيجابية كالصدق والأمانة والتعاون والعدل.

لقد حدد "غي روشيه" «القيمة الاجتماعية بكونها نموذج في نظر فرد أو جماعة، يستمد منه كل فرد توجهه نحو منحى سلوكي معين» (Guy, 1995, p. 72). بالتالي فإن ثقافة هذا المجتمع بالمعنى الواسع وكل المنتجات العقلانية الأخرى، هي الموجه والرابط الأساسي لأنماط السلوك الفردي والجماعي عن طريق تحديد العلاقة التفاعلية مع القيم الاجتماعية، مبلورة في جملة من الوظائف والأهداف والمهام التي تقوم بها هذه الأخيرة سعيا للارتقاء بالمجتمع وضمانا لاستمراريته.

وتتمثل هذه الوظائف في:

- العمل على ربط القيم الاجتماعية بأجزاء الثقافة الأخرى ونظمها بعضها ببعض حتى تبدو متناسقة، كما تعمل على منح هذه النظم، أساسا عقليا يستقر ويصبح في ذهن الفرد من أعضاء المجتمع المنتمين إلى هذه الثقافة أو تلك، عقيدة لهم. (معن خليل، 1997، صفحة 416)
- ضمان التماسك الاجتماعي، بحيث تعد القيم الاجتماعية بالنسبة لمعتنقيها عاملا مهما من العوامل الفاعلة في تحقيق التماسك الاجتماعي، بحيث يمكن النظر للقيم والعادات الاجتماعية كقيود وضوابط تضبط وتكبت الميول والدوافع الأنانية أو العدوانية المفرقة.

وبناء على هذا تعمل القيم الاجتماعية على تحقيق التماسك الاجتماعي كونها أنماط سلوكية فكرية وعملية، على الأفراد التفكير بها والعمل تبعا لها، حتى ينتظم التعامل والاتصال بين الناس، وحتى تتحد الأفكار والتصرفات في دلالة على التماسك. كما يتجلى مظهر هذا الأخير في مساعدة القيم الاجتماعية أفراد المجتمع على مواجهة التغيرات، وكذا التحديات التي تطرأ عليه عبر مقاومة ومقارعة كل أشكال الانحلال الوافدة إلى الأفراد، عبر وسائل الاعلام المختلفة، ويبقى التمسك بالقيم والمثل العليا السد المنيع أمام هذه الانحرافات.

وفي هذا يقول أحمد الأسمر:" لذلك كله نجد المجتمعات الغربية وبكل ما توافر لها من ترف مادي لم تصل إلى سعادة الحياة وطمأنينتها في غياب نسق القيم، فأخذت موجات الانتحار الفردي والجماعي تجتاحها، وموجات تغييب الوعي بالمخدرات، تتزايد كل يوم حتى لا يعيش الانسان في واقعه

المؤلم، وبذلك فإن القيم الاجتماعية تعمل على تمكين المجتمع من مواجهة التغيرات الحاصلة فيه، عبر تحديدها للاختيارات الصحيحة، وهو الأمر الذي يسهل حياة الأفراد ويحفظ استقرار وكيان المجتمع في إطار موحّد. (بن بعطوش، 2014، صفحة 160)

تشكل القيم الاجتماعية إطارا عاما للجماعة ونمطا من أنماط الرقابة الداخلية في حركتها وفي تحديد معايير تصرفها، كما تعمل القيم الاجتماعية على تحديد النماذج السلوكية أين يحاول الأفراد دائما تمثّل هذه القيم من خلال نماذج سلوكية ذات دلالات اجتماعية رمزية، بمعنى أن استجابة الأفراد للقيم الاجتماعية تتم من خلال اتباع مواقف وأنماط سلوكية معينة، تحددها الجماعة ولا تخضع لأهواء الأفراد، بحيث تعمل القيم الاجتماعية على خلق نوع من التوازن والثبات الاجتماعي، من خلال وجود معايير قيمية مشتركة ومتفق عليها بين أفراد المجتمع، تحدد المرغوب فيه والمرغوب عنه.

وهذا ما يؤكده "جليل وديع الشكور" في قوله: «إن القيم الاجتماعية تساعد على وصف وتحديد نوع الثواب والعقاب للأفراد داخل المجتمع، في إطار سلوكياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية، كما تتمتع القيم الاجتماعية بالقوة، وهو الأمر الذي يحفظ حقوق وواجبات الأفراد في المجتمع، ويجعلهم يمتثلون لها ويلتزمون بها». (وديع شكور، 1989، صفحة 312)

- تعمل كذلك القيم الاجتماعية على تزويد أفراد المجتمع بمعنى الحياة، كما تمكنهم من تحديد الهدف الذي يجمعهم من أجل البقاء، وذلك بالاستناد على نسق قيمي يجعلهم يفكرون في أعمالهم على أنها محاولات لإشباع الدوافع والرغبات، كما أنها تهيئ لأفراد المجتمع دائما اختيارات معينة تحدد أنماط السلوكيات الصادرة عنهم.

وبمعنى آخر فإن القيم الاجتماعية تحدد نوع الاستجابات الفردية وبالتالي فإنها تلعب دورا هاما في تشكيل الشخصية الفردية، وفي صياغة أهدافها ضمن إطار معياري صحيح، حيث تساهم القيم الاجتماعية في توجيه وإرشاد الأدوار الاجتماعية، كما تعمل على تحديد المهام والمسؤوليات لدى كل الأفراد مما يؤدي إلى تناسق الأدوار في النظام الاجتماعي، وبتحقق هذا النوع من التناسق تزداد عوامل قوة وصلابة المجتمع وتطوره للأفضل.

تساعد القيم الاجتماعية على تجسيد جملة من الأهداف، كون وحدتها وتجانسها ووضوحها يساعد الأفراد على اختيار أهدافهم الاجتماعية بدقة، كما أن الاختيار الأمثل للوسائل يحقق هذه الأهداف ، لأن القيم الاجتماعية مستمرة عبر التاريخ، ومن ثمّ فإنها تحافظ على هوية المجتمع وتعزز تماسكه، فتحدد

أهدافه في الحياة ومثله العليا ومبادئه الثابتة والقويمة، أمام الحاجة الماسة لأي مجتمع إلى نسق من القيم يضمن له أهدافه ومثله العليا التي تقوم عليها حياته وعلاقاته، فإذا لم تتضح هذه القيم أو تتضارب فإن سرعان ما يحدث الصراع القيمي الاجتماعي.

مما سبق نستنتج أن دلالات ومؤشرات وظائف القيم الاجتماعية على المستوى الفردي والمجتمعي متكاملة حيث تقول الباحثة "أمينة كاظم" في هذا الصدد:

إن القيمة الاجتماعية تؤدي وظيفة اجتماعية في النظام الاجتماعي حسبما يذهب إليه مالينوفيسكي، وتتموقع هذه الوظيفة الاجتماعية على مستوى الفرد وعلى مستوى المجتمع أيضا، بحيث تتولى تنظيم الحاجات البيولوجية الأساسية للفرد داخل المجتمع، واشباعها حسبما يؤكده "مالينوفيسكي" دائما، أو أنها تتولى تنظيم وتنسيق التفاعل بين الأفراد في المجتمع حسبما يذهب إليه "دوركايم"، لأنها في النهاية تعمل على تقديم نمط معين، من الشخصيات الإنسانية التي لها القدرة على التكيف الإيجابي مع ظروف الحياة، في سبيل أداء دورها الحضاري المنشود، كما أنها تعطي المجتمع شكله المميز، من أجل هذا يحرص على تنشئة أفراده كأفراد متشبعين ومتشربين ثقافته وقيمه. (بن بعطوش، 2014، صفحة 159)

ويزود المجتمع أفراده بالاعتماد على إطاره الثقافي، بنظرتهم للأشياء وطريقة الحكم عليها بالإيجاب أو السلب ، ومن هنا تختلف القيمة الاجتماعية من مجتمع لآخر ومن أمة لأخرى، وهذا لأن لكل مجتمع حدوده المختلفة في صياغة نماذج وأنماط السلوك بالشكل الذي يحدد أن يكون عليه أفراده، وتتبلور هذه النماذج في صيغ مجردة تشكل عموما ما يطلق عليه بقيم المجتمع التي تنتقل في النهاية لأعضاء المجتمع الجدد، عبر عملية التنشئة الاجتماعية التي تسعى من بين ما تسعى إليه، إلى خلق نموذج الشخصية المثالية للمجتمع، وبنفاذ هذه القيم الاجتماعية لأعضائه كما سلف الذكر، تكتسب معناها ورسوخها في نفوس الأفراد.

3.1.2 القيم الاجتماعية في الوطن العربي بين التأصيل والتحديث

شهد العالم العربي جملة من التحولات والتغيرات التي طرأت على الحياة الاجتماعية العربية، والتي ساعدت بالضرورة على إحداث تغير في العديد من القيم الاجتماعية التقليدية التي كانت تحكم سلوكيات المجتمع العربي، عموما واتجاهات أفراده، وأمام ما ينطوي عليه موضوع القيم الاجتماعية من أهمية بالغة استدعى الأمر بالضرورة الوقوف عند دور الخطاب الدرامي العربي المعاصر، في وظيفة

تعزيز القيم الاجتماعية عربيا انطلاقا من القيمة الإعلامية للأعمال الدرامية والتي تكمن عبر وظيفتها في نقل الأفكار التي تعكس قيم المشاهد العربي بشكل مباشر أو غير مباشر، ما يجعلها قادرة على ترتيب النسق القيمي السائد لديه.

«تعاقبت التغيرات الاجتماعية والثقافية على المجتمعات العربية في العقود القليلة الماضية، ولعل أبرز هذه السلسلة من التغيرات ظهور ظاهرة العولمة وما رافقها من ثورة معلوماتية والتي استطاعت أن تحدث تغيرات كبيرة في سلم القيم وكذا الاتجاهات الإنسانية للفرد العربي عموما» (الزيود، 2006، صفحة 52)

وتعد عملية التغير الاجتماعي التي تمر بها المجتمعات العربية حاليا غير شبيهة بما مرت به عبر مراحل سابقة، سواء من حيث سرعة هذا التغير أو شموله أو من حيث العمق الذي يتسم به هذا التغير عموما[...] وللتغير الاجتماعي المستمر أبعادا مختلفة جوهرية، إذ أصبحت المجتمعات العربية تتقبل قيما اجتماعية وكذلك عادات لم تكن تستطيع تقبلها فيما مضى، كما طرأت عليها اختلافات كبيرة على مستوى البنى والأنساق الاجتماعية وكذا شبكة العلاقات بين الأفراد في المجتمع العربي الواحد .
(البريزات، 2020، صفحة 62)

«وقد كان لهذه الاختلافات دور هام في تغير الثقافة الموروثة للمجتمعات العربية على وجه أعم وهذا ما أكده عويدات حيث قال: لقد ترتب عن مخرجات الثورة المعلوماتية حدوث تغير اجتماعي سريع في نسق القيم الاجتماعية والمعايير وكذا العلاقات الاجتماعية والانفتاح الحضاري الإعلامي والثقافي العالمي بفضل وسائل الاعلام» (الزيود، 2006، صفحة 75).

هذا وتقف الأسرة العربية اليوم حائرة بين السعي للحفاظ على الثقافة الموروثة وبين مجابهة الأخرى الغربية الناجمة عن الفكر العولمي والمعلوماتي، الذي غزا العالم العربي بما يحمله من أساليب في الإغواء متحدّ بذلك الخصوصيات مهما كانت وأينما وجدت. فمن المتفق عليه أن أي مجتمع انساني له سماته وخصوصياته الثقافية الخاصة به، والتي تحكمه بحكم تاريخه الاجتماعي الفريد والذي لا يمكن له أن يتكرر، فهي أشبه بالبصمة الثقافية المتفردة والمتميزة كما أن أي منطقة حضارية بما فيها المنطقة العربية لها خصوصيتها المميزة، التي تجعلها مختلفة عن غيرها من المناطق والمجتمعات. (طبال، 2012، صفحة 419)

إلا أن العولمة تطمح للعمل على صياغة ثقافة كونية شاملة تسود كل جوانب النشاط الإنساني وتشكل ما يصطلح عليه بالقواعد الأخلاقية الكونية والتي تستند في جوهرها على التعددية الفكرية ومبدأ احترام حقوق الانسان وتقبل الآخر، ومن جانبها تسهم وسائل الاعلام في زيادة التفاعلات الثقافية على المستوى العالمي، غير أن الدول التي تتوفر على الإمكانيات التكنولوجية والقدرات التقنية، تكون لها القدرة بالضرورة على نشر وإذاعة الرسائل الثقافية بكل ما تشتمل عليه من قيم اجتماعية، والتي قد تحمل في طياتها غزوا فكريا وثقافيا من شأنه تهديد الخصوصيات الثقافية لهذه المجتمعات. (طبال، 2012، صفحة 419)

وفي ضوء الحديث دائما عن الأدوار، التي تضطلع بها وسائل الإعلام في هذا الشأن فإنه من الواضح أن هذه الأخيرة، تسهم وبشكل بارز في عملية نشر الثقافة المعاصرة الأصيلة والدخيلة بشتى عناصرها المادية منها والمعنوية. «فبعد انتشار التعليم في المنطقة العربية أضحت الكلمة المقروءة واحدة من أهم المؤثرات في عملية نشر العناصر المعنوية للثقافة، بخاصة ما تعلق منها بالقيم الاجتماعية والأفكار والمعتقدات كونها الأدوم وجودا والأطول أثرا إذا ما تمت مقارنتها بالصورة والصوت». (الساعاتي، 1988، صفحة 112)

وكمثال عن عملية تسريب الأفكار والقيم الاجتماعية الغربية والمخالفة تماما لقيم وعادات المجتمع العربي الإسلامي، ما قاله "دوروتياكويلر" في إحدى الصحف الألمانية والذي جاء تحت عنوان "مستقلات ونحب ذلك" والذي تمت ترجمته ونشره في واحدة من الجرائد الإنجليزية التي تصدر في وطننا العربي وقد جاء نصه كالتالي:

أربعة نساء عزاب وضحن لي لماذا تفضلن العيش وحيدات والأسباب، التي قمن بحصرها متشابهة والآراء التقليدية السائدة، حيث أنه في الوقت الذي يتم فيه النظر للنساء المتزوجات على أنهن نساء يجب أن يبتهجن بالأمومة والسعادة الأسرية، ينظر للنساء العازبات بنوع من الشك والريبة واللاتي تلحقهن في الغالب السمعة السيئة في وحدتهن وقضاء عطلهن، مع الإشارة إلى أن حياة النساء العازبات تعد أكثر أريحية واستقرارا بالمقارنة مع غيرهن ويقدم الكاتب دليله في ذلك، انطلاقا مما عبرت عنه النسوة الأربع من إعجاب وسرور بهذا الأسلوب في الحياة، والتحرر من قيود الزواج الرسمي الذي عبرن عن رفضه رفضا قاطعا، بحيث نفرن من فكرة ما يتمخض عنه من انجاب أولاد يقيدون حرياتهن ويهددن

استقرارهن في عملهن، على اعتبار أن العمل هو الذي يحقق ذات المرأة ويشعرها باستقلالها عن الرجل. (الساعاتي، 1988، صفحة 113)

ويضيف الساعاتي في هذا الشأن إلى أن نشر مثل هكذا أفكار جديدة ومتحررة في جرائد صباحية تقرأها العربيات القادرات على القراءة باللغة الإنجليزية، من شأنه التأثير على النساء العربيات المتزوجات وغيرهن، كما يؤدي بالضرورة إلى اهتزاز القيم عند ضعيفات الإرادة، وكذا التواقات من بينهن إلى التغير [...] كما أن حياة الوحدة التي انتشرت في أوساط الشابات اليوم مسؤولة وإلى حد كبير عن انتشار آفات التدخين والاقبال على شتى أنواع المسكرات والمخدرات، ناهيك عن ارتفاع جرائم الاغتصاب. (الساعاتي، 1988، صفحة 114)

«وفي هذا النسق القيمي الجديد على الحياة الاجتماعية سريعة التغير، تنتشر كذلك ظاهرة البغاء وتتفاقم، كما تهتز العلاقات الزوجية التي تنعكس بدورها سلبا على استقرار الأسرة العربية وأدوارها في عملية التنشئة الاجتماعية» (الساعاتي، 1988، صفحة 114)

كما أنه ومن بين أكثر المظاهر القيمية تغيرا في المجتمعات العربية، نجد قضية ضعف الروابط الأسرية وكل أشكال التواصل المتصلة أيضا بها، بحيث أصبحت الأسر العربية تشهد في الفترة الأخيرة العديد من مظاهر التفكك والذي قد يكون مرده، تراجع سلطة وأدوار الوالدين في عملية ضبط سلوكيات الأولاد، كون علاقة الآباء بالأبناء وكذلك علاقة المرأة بالرجل، كانت تتحدد وفقا للنظام الأبوي المرتكز على هيمنة الرجل على المرأة وأيضا الكبار على الصغار مما يؤصّل لنوع من التوزيع الهرمي للسلطة داخل الأسر العربية وفق محوري الجنس والسن. (طبال، 2012، صفحة 420)

هذا ويقوم النظام الاجتماعي العربي عموما على جملة من القيم الاجتماعية والمرتكزة أساسا على ديننا الإسلامي ولعل من بين القيم وأهم العناصر الأساسية التي يرتكز عليها هذا الأخير، ما يتعلق بقيم الشرف والتي ترتبط بشكل أساسي بأخلاق الفرد والأسرة والعائلة العربية إجمالا وهي القيمة في حدّ ذاتها التي ترتبط بأخلاق المرأة وبشرف الرجل.

وتحاول وسائل الاعلام للأسف، عبر العديد مما تطرحه أمام الجمهور العمل على إزاحة هذه القيمة، وغيرها من القيم الاجتماعية الأخرى الأصيلة في المجتمعات العربية، والعمل على إلغائها وجعلها تتلاشى لإحلال قيم أخرى، محلها ذات صلة تحديدا بالنفعية والربح وثقافة الاستهلاك.

وتولت العديد من البحوث والدراسات الاهتمام بدراسة طبيعة القيم الاجتماعية في الأسر العربية، ومن بينها نجد دراسة الباحث عدلي رضا، والتي توصلت أهم نتائجها إلى أن العلاقات الأسرية العربية على نحو أعم أصبحت تربط العلاقات الاجتماعية بالمصالح المشتركة كوجه من أوجه الثقافة النفعية، التي أضحت سائدة في المجتمعات العربية أمام تزحزح القيم الأصيلة في هذه الأسر، وهو الأمر الذي أكدته العديد من الدراسات العربية الأخرى.

«إضافة إلى ظهور العديد من قضايا الانحرافات الأخلاقية والاجتماعية لدى الشباب العربي والذي أصبح غير قادر على تحديد التزاماته وانتماءاته الاجتماعية والثقافية، بحيث دخل هذا الأخير في صراع مع مرجعياته القيمية». (R, 1999, p. 46)

في ظل تزعزع الوازع الديني والأخلاقي، لدى بعض الشباب العربي وغيابه لدى البعض الآخر مع اهتزاز السلطة الأبوية على الأبناء وهو الأمر الذي تنجر عنه بطبيعة الحال العديد من المشاكل والآفات المجتمعية كالجنوح والادمان والانحلال الخلقي بشتى أشكاله وصوره [...] كما أقرت مخرجات العديد من الفعاليات والمؤتمرات عبر العالم مفاهيم جديدة للأسرة، تمخضت عنها العديد من الصدامات القيمية، منها مؤتمر السكان الذي انعقد بالعاصمة المصرية القاهرة وكذا المؤتمر المنعقد بالعاصمة الصينية بيكين بحيث، أقرت مخرجاتهما قضية البناء الأسري القائم على الرابطة الزوجية أو من دونها، كما أقرا بشرعية العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة أو بين الرجل والرجل، أو بين المرأة والمرأة، كما عمل هذان المؤتمران على إضفاء الحماية والشرعية لهذه النوعية من العلاقات الشاذة، وعمدا للاعتراف بها، إضافة لسعيهما إلى تعزيز اعتماد المصطلحات المستخدمة في هذا النوع من الدراسات، للعمل على مسح القيم التي تمثل هوية وخصوصية المجتمع العربي عموما، والتي تنبع من الإسلام تحديدا واستبدالها بقيم أخرى بديلة. (طبال، 2012، صفحة 420)

كما أصبح لنمط الحياة الفردانية والسعي للتوجه إليها، تأثيرات كثيرة على النسيج الأسري عموما في العالم العربي بخاصة على مستوى تغيير العلاقات الاجتماعية، وبروز أنماط عديدة من الزواج القائمة على الارتباط قبل عقد القران، ناهيك عن أنماط أخرى جديدة تشمل كل ما يتعلق بسمات الفرد العربي وصفاته الخلقية كمؤشرات تنبئ بتفشي نوع أو حالة من التغير الاجتماعي، والتحرك في فلك المنظومة القيمية للمجتمع العربي والتي تُبرز في وضوح تام أن القيم الاجتماعية التقليدية، لم تعد قادرة

على التأثير بشكل أو بآخر في أساليب وأشكال التفكير، وكذا أنماط السلوك لدى فئات اجتماعية كثيرة في المجتمع العربي.

ومن بين ما ينبئ بوجود نوع من التغير القيمي، والقائم أساسا على هشاشة منظومة القيم التقليدية، كونها لم تستطع مجابهة العولمة، وما تطرحه عملية التعرض الى المعايير الاجتماعية المتناقضة وكذا عدم الاستقرار الثقافي التي شهدتها المجتمعات العربية.

وتزداد الفجوة بين المراهقين الشباب وبين الكبار في البلدان المصنعة أو السائر في مجال التصنيع، كون الارشادات والتوجيهات التي يقدمها الآباء والجدات للأبناء أضحت غير مجدية، ولا يخضع لها الجيل الجديد منهم، كونهم يتعرضون بالمقابل لموجة من التأثيرات الجديدة والتي تعكس ضمنيا قيم ومعايير مجتمعات التصنيع، بحيث يصبح معها المراهق الشاب معرضا لتأثير جماعات الرفقة والأصدقاء، في حين يقل تماما ارتباطه بالأسرة والعائلة الممتدة ويحمل بذلك سمات وخواص ومعارف العالم الحديث والمعاصر. (خليل العمر، 2004، صفحة 82)

وهي الحالة التي لم تكن سائدة قبلا أين كانت الجماعة الأولية في المجتمع، تمنح الفرد داخلها قيم الدفء والحنان والمساندة والدعم المادي والمعنوي له، وكلها تعبر عن جملة من الاحتياجات والإشباعات التي كان يتحصل عليها الفرد وتمنحه حصنا نفسيا واجتماعيا.

وقد أتاح المجتمع الحديث دائما الفرصة أمام المرأة العربية كذلك للالتحاق بالعمل خارج المنزل، بحيث أصبحت تعيش نوعا من المساواة مع الرجل، بعدما كانت المرأة العربية التقليدية إما ربة بيت ماكثة بالمنزل، أو تعيش في جو فلاحي تعمل في الزراعة لإعانة زوجها أو تحترف إحدى المهن في بيتها كالطرز والخياطة، وكان لهذا التحول في مهام المرأة العربية عموما، تأثيرا على شبكة علاقاتها الزوجية والأسرية وأحدث كذلك تغييرات هامة في مكانتها مجتمعيا. (طبال، 2012، صفحة 423)

وعموما أصابت مظاهر التغير الاجتماعي القيم الاجتماعية في مجتمعنا العربي في مقتل، حيث عملت كل مظاهر التغيير الاجتماعي على تبدل وتغير المجتمع العربي من حالة إلى أخرى وتبدلت معه السلوكيات والقيم، بحيث صاحبت ذلك العديد من الصور السلبية، لاختلال المعايير السلوكية المرغوبة مثل تفشي الجريمة والعنف وانتشار المحسوبية والرشوة وازدواجية شخصية الفرد وانفصامها أحيانا، كما

أصبحت المصالح الحاكم بين العلاقات الشخصية، ورافق كل هذا تهميش القيم الإيجابية للمجتمع العربي كقيم الصدق والأمانة والنظرة الشمولية والموضوعية للحياة. (الصقور، 2013)

تقوم القاعدة عموما على عدم التمسك بكل ما هو قديم ولا محاربة كل ما هو حديث، والشأن نفسه ينبغي أن ينطبق على القيم الاجتماعية في العالم العربي عموما، بحيث لابد أن يتم الجمع بين التقليد والحداثة بالإضافة الى السعي لاستثمار التغير الاجتماعي بإيجابية، بخاصة مع ميل الفرد العربي للتأثر السريع بما يحيط به من متغيرات على المستوى المحلي والعربي والعالمي، كما ينبغي على مؤسسات التنشئة الاجتماعية الاضطلاع بمهامها ومسؤولياتها كاملة في هذا الشأن.

2.2. الدراما التلفزيونية

1.2.2. لمحة تاريخية عن ظهور الدراما التلفزيونية

انغرست غريزة المحاكاة في الإنسان منذ ولادته، وهي ما تميّزه عن سائر المخلوقات الأخرى، بل إنه يعد أشدّها محاكاة، فمنذ وطئت قدم الإنسان الأرض وبدأت تنشأ نوايا المجتمع الإنساني فوق سطحها، بدأ سيناريو ومسلسل الصراع الإنساني في نسج خيوطه الأولى، صراع مع الطبيعة من حوله، وصراعه مع أخيه الإنسان. هذا الصراع المؤرخ في أصدق الوثائق كافة في القرآن الكريم حيث احتدم بين إبني "آدم" "هابيل وقابيل": «**وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴿٢٧﴾ لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ﴿٢٨﴾ إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ ﴿٢٩﴾ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴿٣٠﴾**» (سورة المائدة الآيات من 27-30)

تعد روعة هذا المشهد في توصيف حالة الصراع الأولي التي وقعت على الأرض، وأول سرد للشخصيات التي تورطت في هذه الأحداث، عبر حوار متبادل تعبر فيه هذه الشخوص عما يختلجها، بل إنّ الأحداث لا تقف فقط عند نتائج هذا الصراع الأوليّة وإنما يعقبها خط آخر تنضج فيه الأحداث وتسير في منحى آخر أيضا، حيث تبدأ الآيات في سرد وتوصيف أولى مشاهد المحاكاة التي سجلت على الأرض.

نشأت البدايات الأولى للدراما عن هذا الميل الغريزي للمحاكاة عند الإنسان[...] (حمودة، البناء الدرامي، 1998، صفحة 16) كونها مرتبطة بالإنسان على الأرض منذ هبوط آدم –عليه السلام–من الجنّة،

وهكذا ربطت الدراما بالإنسان منذ ذاك الوقت وحتى الآن، فطبيعي أن تكون قد نشأت مع نشأة الإنسان على الأرض. (النادي، 1993، صفحة 7)

ومما لا شك فيه أنها أي الدراما بدأت مسرحية، ومع تاريخ المسرح الذي يجسد تاريخا للثورة والمشاركة والتفاعلية، حيث الآليات الجديدة تتحدّى القديمة، والتي تعمل بدورها على التمهيد للتجديد، إلا أن التسميات التي تستخدمها كالواقعية والرمزية وغيرها، تطمس تفاصيل تاريخ دراما المسرح، ومثلها أي التفاصيل لا نجدها عادة في مبادىء الكتابة المسرحية ولا في المعطيات الصادرة عن حركات معاصرة، وإنما يمكن استخلاصها من الانتاج على خشبة المسرح. ومنه يستوجب الأمر أن نؤسس أحكامنا على النتائج أكثر من النوايا كون العلاقة بين النظرية والممارسة في الدراما هي علاقة صراع أكثر منها علاقة توافق، وكما يقول "جون غسنر" "ينبغي علينا أن ندرك المسافة بين الممكن والطموح" (ستيان، 1995، صفحة 17)

وعن نشأة الدراما وبداياتها، فإن البعض يرى أنها أول ما ظهرت، ظهرت في الطقوس التي كانت تقام احتفاء بنهاية السنة القديمة وقدوم الجديدة، حيث كان يرمز هذا الحدث لانتصار قوة الحياة على الموت، في حين يرى آخرون: أنها نشأت عن الطقوس التي يكرم فيها الموتى تكريما ينالوا به الأبدية حتى يستمروا في قيادة الأحياء، ومنها استعراض القبائل بتفاخر الملوك الموتى كما كانت الاحتفالات مصحوبة بالرقص في الطقوس الدينية. (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 39)

«أما أصلها عند اليونان كما يشير المؤرخون النقاد فإنه يرجع إلى نوع من الرقصات التي تؤديها مجموعة من الجوقة، لها علاقة بعبادة الإله "ديونيسيوس" فقد كانت التمثيلية المسرحية لا تعرض إلا في أعياد هذا الإله كطقس من طقوس عبادته». (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 37)

وكما يشير المؤرخون والنقاد فإن أصلها عند اليونان يعود كذلك إلى نوع من الرقصات الغنائية، التي كانت تؤديها مجموعة من المنشدين تدعى بـ"الجوقة" بمصاحبة الناي في مهرجانات أعياد الإله" ديو نيسيوس" "إله النبيذ" حيث يرتدون على ظهورهم جلود الماعز أثناء قيامهم بأداء الأغاني والرقص، ويعد المسرح اليوناني مهد الفكر الدرامي الأروبي، وفلسفته الفكرية كون المسرحيات الإغريقية تعد أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي، حيث كان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم. (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 41)

كما أنه ومن خلال فن المسرحية عرفت الحضارة الفرعونية الدراما واشتهرت بأسطورة "إيزيس وأوزوريس" تلك الأسطورة التي أصلت الصراع بين الخير والشر، أين كانت المسرحية تمثل لتمجيد " أوزوريس" من خلال تقديم التفاصيل المتعلقة بموت الإله والعثور على أشلاء جسده، ثم إعادته مرة أخرى للحياة لتنصيبه ملكا للعالم السفلي وما إلى ذلك من تفاصيل، وكذلك كان الحال نفسه مع سوريا عبر أسطورة تمّوز إله الماء، والملاحظ مقارنة باليونانية هو افتقار هاته الدراما لعنصرين أساسيين يدخلان ضمن بنية العمل الدرامي وتركيبته، وهما الإنسان البطل و الحوار. (النادي، 1993، صفحة 15)

وبالعودة بالحديث إلى الدراما الفرعونية فيروي "عبد الرحمان باغي" أنه كان لمصر القديمة مسرحا يعرفه كل مشتغل بنشأة الدراما، وأن الدراما المصرية كانت أقرب إلى الكمال من الدراما عند " اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس" ولكنه وبرغم كثرة الجدال وتباين الآراء وتزاحم المناقشات، فإن مما لا شك فيه أن المسرح اليوناني كانت له بصماته الواضحة، كما أن تلك الجهود التي بذلت فيه تعد فترة ازدهار – بحق– في تاريخ المسرح كله بالمقارنة بما حدث في مصر، والذي لا يعدو عن كونه بدايات صغيرة جدا لم تأخذ الجانب الفني ولا التشكيلي...وسواء كان القول هنا أم هناك فإنه لا نستطيع ولا يستطيع أي دارس لتاريخ الدراما، أن يقفز على هذه الحقيقة ولا أن يتجاوز هذه البدايات الأولى للدراما، ولا حتى أن يغفل عن الأدوار الرائدة لليونانيين في ذلك، فلا يسعنا إلا أن نسلّم بما قاله "أفلاطون":" إن أثينا أمة مسرحية" (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 40).

بعض المهتمين بشؤون مولد الدراما يضيفون أنها لم تولد بمولد المسرح الاغريقي القديم خلال القرن الخامس قبل الميلاد وإنما ظهرت بواكيرها كبذور في أشعار " هوميروس Homeros" كأولى النتاجات الفكرية الإغريقية التي وفدت إلينا، فرغم أنها تعرف فنيّا باسم الملاحم، والملحمة طراز أدبي يقوم على السرد والرواية حيث يتفق المضمون مع ذلك، إلا أننا برغم ذلك نجد أن مشاهد الحوار (الديالوج) تحتلّ من هذه الملاحم الجانب الأكبر حيث تقف جنبا إلى جنب والسرد القصصي (محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، 1994، صفحة 6).

كما أن الأساطير الإغريقية التي كانت لا تعدو عن كونها تعبيرا تلقائيا عن لقاء الإنسان وجها لوجه مع الطبيعة، فإنها كانت تحمل في طياتها دور الفكر الدرامي، ومن يرى أن هذه الأساطير مجرد ترهات أو شطحات خيال جامح فإنه مخطئ، لأنها في الحقيقة تتضمن مغزى فلسفيا عميقا، وتخفي خلفها فكرا متبلورا ناضجا. ولقد كانت هذه الأساطير مصدرا لا ينضب، نهل منه بلا استثناء كتاب

الإغريق، كما كان خاما صاغوا منها فلسفتهم الخالدة وأدبهم الذي أبهرنا –ولا يزال–بما يحويه من حكمة بالغة وفكر سام، فإذا وصل المسرح القديم بالفكر الدرامي إلى قمّة شامخة، فلا ينبغي علينا حقا أن ننسى بأن هنالك قدرا كبيرا من هذا الفكر الدرامي كان مكمنه تلك الأساطير التي نسجت منها أعمالهم المسرحية الخالدة. (محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، 1994، صفحة 7)

«كما أن نجاح المسرحية والدراما يعود إلى تضمينها علاقات اجتماعية مناسبة، كون أن المؤرخين نسبوا ما تحمله هذه التغييرات من وزن درامي إلى العصر الكلاسيكي السعيد لأثينا والذي استمر لـ 50 عاما». (سيكاي، صفحة 115)

ووفقا للمضامين الداخلية للدراما فإنها تنقسم منذ نشأتها الأولى إلى أشكال مختلفة تأتي التراجيديا والكوميديا في مقدمتها كشكلين رئيسيين بالإضافة إلى باقي الألوان والأشكال الأخرى والتي ارتبطت تسمياتها بالمسرح وهنا نستعرض أهم هذه الأنواع على النحو التالي:

أ– التراجيديا (المأساة tragodia)

"أغنية العنز" هو المعنى اللغوي لهذه التسمية وفقا لأرجح التفسيرات، كما أن سبب تسميتها يعود إلى أن أفراد الجوقة القديمة في الأناشيد الديتيرامبية "dithyramboir" التي نشأت من التراجيديا، كانوا يرتدون جلد الماعز على اعتبار أنهم يمثلون دور الساتيروي "satyroir" أتباع الإله ديونيسيوس.

هذا وقد كانت التراجيديا عبارة عن مسرحية ذات موضوع جادّ، حزينة الطابع تتعرض لأفعال صراع البشر مع القوى التي تحيط بهم، كما تتحكم في مسار سلوكهم، سواء كانت قوى خارجية مثل الآلهة أم قوى داخلية مثل الأهواء، وكان قد حاول كتاب التراجيديا في أعمالهم أن يظهروا أن السلوك الإنساني إنما هو نتيجة نوازع داخلية قائمة على الفكر وأن ما يقوم به الإنسان من أفعال إنما هو نتيجة لوقوعه فريسة لصراع يدور ما بين العقل والأهواء، ولعظمة موضوع التراجيديا، وتناوله مشاكل الفرد وقضاياه ، كان يهتم كتاب التراجيديا قديما بأن يكون البطل فيها متميّزا عن الآخرين ساميا متفردا في سلوكه عنهم، رغم التطرف في هذا السلوك والذي يبدو عليه أحيانا، ما يؤدي إلى وقوع البطل في متاعب مهلكة، فالأساس في التراجيديا هو الفرد لا الجماعة، ومن ثمّ سلطت الأضواء على أفعاله. (عطية المصري، 2010، صفحة 74)

«ومن هنا نشأ مفهوم البطولة الفردية. حيث حاول كتاب التراجيديا الإغريقية –وبصدق–أن يتفهموا تصرفات البشر والدوافع التي تكمن وراءها كما أنهم ووفقا لنظامهم السياسي الديمقراطي اعتقدوا أن علاج مشاكل السلوك الإنساني لن يتحقق إلا من خلال التصالح ما بين الفرد والجماعة دون طغيان أحدهما على الآخر، ولذلك حاولوا فهم كلّ ما يحرك الفرد وكل ما يقلقه». (محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، 1994، صفحة 12)

«كما لم يبقى من نتاج التراجيديا الرومانية، سوى شذرات قليلة لا تسمن ولا تغني من جوع يضيف بعض المهتمين والدارسين للشأن الدرامي، ويستدلون على ذلك بكون أن كتاب الدراما الرومان كانوا عاكفين على ترجمة التراجيديا الإغريقية، وعلى نقلها إلى لغتهم ومحاكاتها بكل الطرق الممكنة والاقتباس منها، وممن كانوا السباقين في هذا المضمار ورواده نجد: "ليقوس Livius Andronivus أنرونيكوس Naevius«ناديقيوس وانيوس Ennius"». (محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، 1994، صفحة 12)

«وتفتقد التراجيديا الرومانية بوجه عام إلى الإبداع بحسب النقاد كما لا تعدو عن كونها مجرّد ترجمة تكاد أن تكون حرفية لروائع المسرح الإغريقي، كم اتهم النّقاد الرومان بأنهم اكتفوا بأن يحيوا في ظل اليونان، واقتنعوا بريادتهم لهم في شتى ميادين الفكر والفن، ولكن حقيقة الأمر هي أن هذا الرأي لم يعد يلقى التأييد الذي كان يلقاه قبلا كما بدأ النقاد في التنقيب وخصوصا في أعمال "سينكا" عن مزايا التراجيديا الرومانية». (محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، 1994، صفحة 12)

بحيث كان يكتب التراجيديا من منظور مخالف للمنظور الإغريقي الكلاسيكي، واكتشفوا أنه كان له أبلغ الأثر في العصور الحديثة بحيث أنه كان يركز على دوافع الفعل الدرامي داخل النفس البشرية أكثر من تركيزه على الفعل الدرامي نفسه والمتجسد بقدر ما، وتوقف طويلا عن هذه الدوافع قبل أن يصوّر وقوع الفعل وتجسّده، ثمّ إنه لكي يجعل واقع الدراما في النفس أشد، جسّد كثيرا من المؤثرات الشعورية والبصريّة، وهو عين ما فعله العبقري "شكسبير" على نحو ما في مسرحياته. (محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، 1994، صفحة 12)

كذلك فقد أصدر النقاد القدامى أحكامهم على مسرحيات "سينكا" واعتبروها مسرحيات جاهزة للقراءة فقط، وغير قابلة للعرض المسرحي مثل ما وصفوا مسرح "توفيق الحكيم"، بأنه مسرح ذهني يصلح للقراءة بينما لا يصلح للعرض على الخشبة، والحقيقة تبقى هاته التهمة ظالمة بالنسبة لكليهما، على اعتبار أن مقومات الدراما والمسرح عموما إما أن توجد أو لا، فإن كانت موجودة كان النص الدرامي صالحا للعرض

على خشبة المسرح، وإذا لم تتوافر فإن النص لن يكون دراميا ولا يستحق أساسا أن يندرج ضمن زمنية الفن الدرامي، و يخبرنا "أرسطو" بأن النص الدرامي تكون له القدرة على منح التأثيرية المنشودة سواء كان مقروءا أو معروضا على خشبة المسرح، لأن العرض المسرحي في الأساس يعد واحدا من عناصر الدراما الستة الأخرى (محمد حمدي، رحلة الدراما عبر العصور، 2007، صفحة 29)

ورغم أن المسرحية الحديثة التي أضحت في هذا العصر بديلا عن التراجيديا، لم تعد تتناول نفس الموضوع ولا تتعرض لمأساة أو فاجعة دوما، ولا تهتمّ حتى بأن تكون شخصية البطل سلمية كما كانت عليه في المعنى القديم، إلا أن المفاهيم الدرامية المتعلقة بالبناء والحبكة والشخصيات الدرامية ظلت دون تحول كبير عن المفهوم الإغريقي القديم. لذا يمكن القول بأن النوع المسرحي القديم تغير وتغير معه كذلك مفهوم الصراع الدرامي ومعه أشياء أخرى عديدة، منها بالأخص ما تعلق بالموضوع أو ما يعرف بالتكتيك، إلا أنه وبرغم كل هذه التغيرات لم يتغير سرّ الدراما وظل متمثلا في فعل محاكاة سلوك البشر لأنه لو تغيّر هذا الطرح أساسا لنهارت الدراما.

ب- **الكوميديا (الملهاة Komodia)**

وفقا لرأي "أرسطو فإن الدلالة الحقيقة لهذه التسمية هو "أغنية القرية" " أو "النشيد الماجن" بحسب رأي غالبية الباحثين المحدثين، حيث رأى أرسطو بأن للكوميديا بذورا ريفية، في الوقت الذي رأى فيه كثير الباحثين أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في صلبها مع (النشيد الماجن)، وهو نشيد اقترن أيضا بعبادة الإله "ديونيسيوس". وكانت الكوميديا دراما ذات طرح فكاهي ساخر، يهدف إلى عرض العيوب الإنسانية والنقائص الاجتماعية، عبر رسم البشر في مواطن النقص والضعف التي يكونون عليها، وكانت الغاية من وراء عرض هذه النقائص أن يستهزئ الإنسان من العيوب التي قد ينجر لفعلها مع غيره عن عجز أو جهل، وبالتالي يسعى الفرد إلى اجتنابها وعدم الوقوع فيها أو الإقدام عليها مادامت مثيرة للسخرية الجماعية، -فالإنسان عادة – لا يقدم على ارتكاب فعلة سخر هو نفسه ممن قام بها، لأنه حتما سيشعر بتفوقه ومهارته فعلا ما دام أنه لم ينحدر لمثل هذه التصرفات والسلوكيات المثيرة للسخرية. (محمد حمدي، رحلة الدراما عبر العصور، 2007، صفحة 16)

«وتركز الكوميديا اهتمامها على تصوير المشاكل الجماعية في السعي منها لعلاج تدهور المجتمع وإصلاح العلاقات الوطيدة واعادتها إلى صفوفه، بالاعتماد على إظهار الأشخاص بصورة أقل من صورة الإنسان العادي التي يكون عليها في الواقع، فهي تستند في الغالب على الأخطاء التي يمكن أن يقترفها

الأفراد في المجتمع، كما أن شعورنا بالإنسانية العادية الذي تشارك فيه هذه الشخصيات دون أن تصبح بهجتنا كمتفرجين، مجرّد بهجة متفرقة قاسية». (س.و، 1989، صفحة 62)

مما تنجر عنه جملة من المفارقات والمتناقضات التي تبعث ربما على الضحك، فإن الضحك في الكوميديا الإغريقية كان في حد ذاته عبارة عن أسلوب إيجابي هدفه نقد الأخطاء وإصلاح المشاكل والعيوب التي تنجر عنها دونما أي تخوف منها، كونها عيوب تنشئ عن عجز أو قصور جزئي لا عن عجز كليّ، وعن ضعف في إرادة الفرد وليس عن انعدام في القدرة ومن ثمّ فإن الكوميديا تقوم بلعب دور لا يقل خطورة عن الدور الذي تلعبه التراجيديا، على اعتبار أن كليهما يتعرض لفعل الإنسان ومواقفه وسلوكياته الفردية أو الجماعية.

«والملفت للنظر في هذا الشأن أن الرومان –وهم شعب عرف عنه العبوس والتجهم والرزانة والوقار–قد أولوا اهتماما بالكوميديا أضعاف اهتمامهم بالتراجيديا، حيث كان يقبل جمهورهم من المتفرجين على مشاهدتها بحماس ليس له نظير، من دون أي سبب واضح لولعهم اللافت بها، سوى أنهم كانوا من المحبين للسخرية وانتقاد أفعال وسلوكيات الآخرين». (محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، 1994، صفحة 50)

«حيث قال البعض في هذا الشأن أن أنوف الرومان الطويلة تعد خير دليل على حبهم للهجاء والفرح، مما يدسون أنوفهم في كل منحى من مناحي الحياة، وبالتالي فقد كانت هاته المرحلة تشكل مرحلة ازدهار لعدد من الفنون الشعرية كشعر الهجاء (أو الساتورا Satura) على مرّ العصور ابتداء من الرائد "لوكيليوس" حتى "يوقينياليس ومارثياسيس" وغيرهما من مشاهير هذا الطراز والقالب الفني» (محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، 1994، صفحة 50)

وللإشارة عموما فإن «مصادر الكوميديا ترجع إلى أصول سيكولوجية، كالأساطير، والطقوس والشعائر الدينية، أو إلى أصول اجتماعية تتجه إلى اعتبار الأدب الكوميدي عاملا له قيمة ودور مهم في علاج النفوس». (مولوين، 1990، صفحة 17)

وعلى الرغم من التطور البارز الذي مرت به الكوميديا منذ عصر الاغريق القدامى ولغاية هذا العصر، إلا أنها ظلت قريبة من المفهوم القديم فيما يخص المفهوم دائما، وحتى الوسيلة على الرغم من الاختلاف في الغايات والسبل، وبالعودة الى عصر الإغريق القدامى، نجد كما رأينا الكوميديا الاجتماعية وكوميديا الشخصيات، ومن العصور التي تلتها نجد في المقابل ما يعرف بـ"كوميديا المواقف" و"كوميديا

الفن والفرصة" وعلى الرغم من الاختلاف في هذه الأنماط إلا أنها اتفقت جميعها على الجودة الفنية. (محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، 1994، صفحة 17)

ت- **الميلودراما (الدراما الموسيقية) Melodrama**

«يعني مصطلح الميلودراما الدراما الموسيقية، أي ذلك النوع الدرامي الذي تصحبه دائما موسيقى كتبت له خصيصا، ومن المعروف أن ملامح هذا اللون الدرامي كانت موجودة منذ قديم الزمان ولكن ما ساعد على إيضاحها أكثر، هي ظروف كثيرة في القرن الثامن عشر، وكانت النتيجة ظهور الميلودراما كقالب فني مسرحي له ميزاته وسماته الخاصة في القرن التاسع عشر». (حمودة، البناء الدرامي، 1998، صفحة 52)

والميلودراما كلمة اغريقية تتشكل من كلمتين اثنتين، الأولى (ميلو- Melos) وتعني نغم أو أغنية، والثانية (دراما -Drama) وتعني الفعل الواقعي المعاش. وبدأ اعتماد هذا المصطلح في بداية القرن التاسع عشر، عندما كان النقاد الفنيون يتلقون نوعا دراميا جديدا يتسم بحبكة رومانسية وصراعات درامية على خلفية الأغاني والموسيقى الأوركسترا لية، من هنا كانت بداية بروز هذا المصطلح الفني(الدراما الموسيقية) الذي يعتمد على الموسيقى، إما للرفع من حدّة رد الفعل العاطفي عند المشاهد، أو لاستخدامه في التعاطي مع الشخصيات، وبمرور المزيد من الوقت نال المعنى شمولية أكثر، فأصبحت الميلودراما تعني فعل التعبير بالاعتماد على الزخم العاطفي وإشباع المادة الدرامية أيا كانت (رواية، مسرحية، فن تشكيلي، موسيقى) بالشحنات العاطفية والشعورية المتخيلة (عطية المصري، 2010، صفحة 79).

«وتعود نشأة الميلودراما في فرنسا خلال القرن الثامن عشر بتأثير من مسرحية (بجماليون) لـ"جون جاك روسو" والتي قُدمت تمثيلا لأول مرّة عام (1770)، لتذيع وتنتشر بعدها في انجلترا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر، إلا أن هذا القالب الدرامي ضعُف وفقد بريقه وشعبيته مطلع القرن العشرين، وقد عرّف "وليام آرتشر" الميلودراما بأنها تراجيديا لا ترضخ لأحكام المنطق وقوانينه». (ليبه سي، 1987، صفحة 265)

فحين يقع حدث ما على الواقع، نصطلح عليه دراما غير أنه حين يقدم هذا الحدث على الركح فيصطلح عليه حينئذ بالميلودراما، فمثلا فتاة والتي هي في الأصل أم غير متزوجة قام حبيبها بهجرها، تصبح امرأة متشردة في الشارع، ومن ثم تمتهن البغاء فتصبح مومسا، تقوم بالبحث عن عمل لها لكنها

لا تجد، ربما تتعرض لحادث ولا يعود بمقدورها ممارسة مهنتها، وربما تقدم على الانتحار حتى، كل هذا يعتبر دراما لكنه حين يتحول إلى عرض درامي مسرحي فإنه يصبح ميلودراما.

ث- المونودراما (دراما الشخص الواحد) Monodrama

«مصطلح مونودراما هو مصطلح اغريقي الأصل، مشتق من كلمتين (مونو-Mono) وتعني واحد و (دراما Drama) وتعني (فعلا أو مسرحية) وبالربط بين الكلمتين اجمالا يصبح المعنى " مسرحية الشخص الواحد"» (عطية المصري، 2010، صفحة 79)

من المعروف أن تحدث المرء مع نفسه بصوت مرتفع لا يعد أمرا طبيعيا، كما أن هذا النوع من الحديث كان ينظر له على أنه غير متناسب مع الدراما، ويتم النظر إليه على أنه فعل شاذ، إلا أنه يلقى قبولا في بعض الأوقات الحاسمة، عندما ينقسم الشخص بين إحساسين قويين ومتناقضين، يختلط الواحد منهما بالآخر، وفي هذه الحالة ينطوي الشخص على نفسه، فيسعى لتحليلها والتعرف عليها، إما ليتخذ قرارا في قضية ما، وإما ليحاول استيضاح قرار كان قد اتخذه تحت طائلة شعور أو عاطفة ما، وذلك كالحديث الفردي. (ليبه سي، 1987، صفحة 216).

وكان يُنظر لهذا الأخير سابقا على أنه لا يتصل بجوهر الدراما اتصالا وثيقا ، بدليل أننا كنا نجد أن كتاب الدراما السابقين أمثال (كورني وأرسين) على سبيل الذكر، قد استعملا في مسرحياتهم ما يعرف بنظام المستشارين المخلصين، وذلك لأجل التقليل من اعتماده، بحيث يضطر الكاتب في أحيان كثيرة إلى استخدام ما يعرف بمناجاة النفس، ليستقر عبرها عند معرفة ما يجول في وجدان الشخصية وفي أفكارها من أفكار ومشاعر، وذلك في بعض السياقات المسرحية المتوترة، حيث لا يمكن للشخصية أن تظهر دخيلتها للآخرين، وفي ظل أزمتها ومعاناتها النفسية الخفية التي لابدّ من اطلاع الكاتب عليها، فيترك الكاتب شخصيته إلى ذلك في المحطات الاعتيادية التصورية من التوتر والانفعال. (غنيم، 2003، صفحة 384)

« وقد دأب الرومانتيكيون بالتخلي عن هؤلاء المستشارين تماما، في حين ضاعفوا من اعتمادهم على الأحاديث الفردية، وهو القالب الذي اصطُلح علية اسم "المونولوج Monologue" ويعبر في جوهره عن مناجاة المرء لنفسه على الركح» (Zagalo & Barker, 2006, p. 215)

أو هو عبارة عن مشهد درامي مسرحي يتولى تأديته ممثل واحد ولكن عادة ما يؤدى هذا المونولوج ضمن مسرحية كاملة يغلب عليها الحوار المتبادل، ولكن مع تطور العلاقة وثيقة الصلة بين الفرد وعلم النفس وبروز السايكودراما وتطورها برزت دراما جديدة عُرفت باسم "المونودراما" حيث بدأت تحظى بالاهتمام بل واستطاعت أن تشق طريقها بفعل حيويتها وصدقها لتصبح لها مكانتها ومحبيها. (عطية المصري، 2010، صفحة 93)

وقد ضرب هذا النوع من أنواع التجارب الدرامية المسرحية، جذوره عميقا في تاريخ المسرح الاغريقي على يد ممثل يدعى "تيثبيس Thespis" الذي عايش القرن السادس قبل الميلاد، حيث كان يجر عربته الخشبية بيده، ويجوب بها شوارع (أثينا القديمة)، ليبدأ بعرض نوع من أنواع المسرحيات التي تعتمد على الشخصيّة الواحدة، وكان يعالج بالاعتماد على عروضه تلك مجمل السلوكيات الإنسانية والنوازع الذاتية الخاطئة، وهذه الطريقة من الأداء الفردي تعد آلية لتفسير الخلق الطبيعي تفسيرا أكثر عمقا من الآليات الأخرى. (عطية المصري، 2010، صفحة 93)

يرى الناقد "عبد العزيز حمودة" أن «المونودراما في جوهرها تميل إلى الدراسة النفسية، إلا أن ذلك لا يلغي تماما عنصر الحكي والسرد، بل إن الرحلة داخل أعماق النفس لا يمكن أن تتجسد دون الاهتمام المتعمّد بعنصر الحدوثة» (عطية المصري، 2010، صفحة 93).

ففي تعريفه هذا يركز على الغاية من المونودراما على اعتبارها قالبا من القوالب الدرامية التي ترمي إلى دراسة سيكولوجية الشخصية، وهو بهذا المعنى يجعلها قريبة من السايكودراما بمعنى أنها هدف ووسيلة في حد ذاتها، والمونودراما تعد حبكة درامية تتشكل من المونولوج والمناجاة والجاذبية على هيئة مسرحية قصيرة، تأسست بنيتها التشكيلية عبر الاعتماد على صور متكسرة لصراع نفسي يدور بداخل شخصية واحدة متعدّدة الأصوات، وهي أصوات درامية مستعادة من موقف أو مواقف ماضية من سياقات محيطة بحياة الشخصية المونودرامية ذاتها، محمولة على صوت واحد هو صوت تلك الشخصيّة، «لذا تستعيد الشخصية المونودرامية عدد من المواقف في شاكلة صور جمعتها وآخرين ومن ثم تعيد انتاجها بالتشخيص الذهني، وذلك لأجل إعادة تقييم النتيجة التي أسفر عنها صراعها، ومن ثمّ تقويم الموقف الذي بدت عليه من ذلك الحدث نفسه، كما يتوقف نجاحها على مدى احساس المتفرج بضرورتها بالإضافة إلى ما تحتوي عليه وتتضمنه من تعبير درامي يعرض عند غياب الحوار مع الشخصيات الأخرى». (غنيم، 2003، صفحة 385).

ويعتمد النجاح الأساسي للمونودراما في الأول والأخير على إجادة الممثل الذي يؤديها، وكذا إبداعه، في تجسيد الموقف الدرامي الفردي بحيوية وانطلاق، بعيدا عن السكون والمباشرة، وكذلك على إظهار قوة الممثل التي تبديها طواعية ومرونة جسده، وعلى كعب حضوره على الركح، ونضوجه الصوتي، وسموّ ايقاعه الموسيقي، وارتقاء مستوى قدرته ايجابا في الإقناع، وتأثيره المباشر على المشاهد على اعتباره الوسيلة الوحيدة القادرة على إيصال الفكرة برمتها، للحصول على قدر لا بأس به من مناخات الاستجابة. (غنيم، 2003، صفحة 385)

وعموما فقد أُسست المونودراما عموما على مواضيع مستقاة من الواقع المعيش الحيّ، دونما تنميق أو مبالغة حتى تتمكن من الوصول إلى قلوب جمهور ذوّاق، يفقه لغة المسرح ويستمتع بجماليات المونودراما بخاصة إذا ما لامست واقعه، وحاولت فنيا أن تسهم في التئام جراحه.

من جانب آخر فإننا بالجزائر نستخدم نوعا آخر يختلف عن المونودراما هو "المونولوج" الذي يمثل نوعا دراميا مستقلا عن المونودراما، وقد رافق المونولوج في الجزائر بحسب العديد من الفنيين والنقاد الأزمة الاقتصادية بالفعل والتي كانت لها انعكاساتها الاجتماعية المختلفة، ويعد خروج المونولوج المسرحي عن الإطار المسرحي في الجزائر، هو الأمر الذي قدّم لنا ألوان "مان شو" ولو أننا في الجزائر لا نعرف استخدام الكلمة الأخيرة، والتي تعني "الشو" أي الفرجة في محلها. "محمد فلاق" هو المان شو الأول في الجزائر بحسب العديد من المتابعين، لأنه أقدم على كسر البنية الدرامية وجمع عددا من الحكايات الارتجالية أحيانا، وصنع منها فرجة حقيقية، لذا فإن ألوان "المان شو" هي كاريزما قبل كل شيء وهي رؤية شخصية قبل أن تكون نصا دراميا معيّنا، وهي تفوق الموهبة، بل إنها تتعداها إلى بنية الشخصية في حدّ ذاتها. (جريدة الفجر، 2016)

«ويعتبر "عبد الناصر خلاف" أن أول نص مونودرامي جزائري هو "حمق سليم"" للمسرحي الراحل "عبد القادر علوله" بحيث عمل هذا الهرم المسرحي الكبير في الجزائر من خلاله على إبراز قدراته الدرامية، تلاه بعد ذلك نص "الحافلة تسير" لـ "عز الدين مجوبي"، والذي صنع بدوره أيضا علامة فارقة في هذا المجال، ومن ثم توالت باقي المحاولات على غرار نص "فاطمة" لـ "محمد بن قطاف وصونيا"». (جريدة الفجر، 2016)

ولكن عموما فإن استخدام المونولوج في الجزائر كمصطلح هو استخدام خاطئ، لأن المونولوج في جوهره يعد جزءا من المسرحية وليس نصا مستقلا، ولكن للأسف لم ينتبه لذلك أحد، ولم يحاول أحد

كذلك تصحيح هذه الفكرة، وبالتالي شاع هذا الاستخدام من دون تدخل أي كان في هذا الشأن، في حين يمكن أن تنتمي كل العروض التي قدمت إلى لون "المان شو".

ج- الفارس (المسرحية الهزلية)

«يعد الضحك غريزة اجتماعية موضوعها بالأساس سلوك الإنسان، وإن كان سلوك بعض الحيوانات –كالقردة–يثير الضحك إلا أن هذه الإثارة مرهونة بتقليد الإنسان، وبهذا يكون هذا الأخير المخلوق الوحيد المضحك، والضاحك». (حمادة، 1988، صفحة 36)

«وتهدف المسرحية الكوميدية كواحدة من القوالب الدرامية الفنية ضمن ما تهدف إليه، إلى إحداث تطهير في النفس مما ينتابها، في ظل الأسى والقلق واليأس والتشاؤم والإحباط ومن ثمّ كانت ظاهرة الضحك في الكوميديا وغيرها وعبر قرون طويلة مجال اهتمام الأدباء والفلاسفة وكذلك علماء النفس». (حمادة، 1988، صفحة 36)

«ويتمايز المضمون الأساسي لهذا النوع من الأعمال الدرامية (الفارس)، ويختلف عن غيره من الموضوعات والمضامين الأخرى المعروفة في الكوميديا، بيد أن موضوعاته تتسم باستعراض غباء الإنسان عندما يواجه الطبيعة على اختلاف مفارقاتها، كما كان الفارس قائما منذ بداية الدراما الكلاسيكية في اليونان، إلا أنه لا يوجد له تاريخ مكتوب». (عدلي، ترشيد الدراما الاداعية في مصر كأداة للتنمية الحضارية، دراسة تحليلية لعدد من المسلسلات الاداعية، 1983، الصفحات 55-56).

«كما أن مسرحيات الفارس تستدعي الإبقاء على الناحية الإنسانية حاضرة فيها ولو عن طريق تصوير الأخطاء، وخلافا لهذا ينحدر الفارس إلى مرتبة الهزل والمجون». (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 55)

وبالعودة للحديث عن التأريخ عموما للفارس، يوضح "ابراهيم حمادة" شيئا كذلك من تاريخ هذا اللون من الدراما الكوميدية بقوله إن كوميديا الفارس وجدت حديثا في المسرح بأوروبا، وانتشر في حدود القرن التاسع عشر في فرنسا عدد من الممثلين المرموقين لدراما الفارس الذين تمكنوا من الحفاظ على هذا الشكل الدرامي والإبقاء عليه مزدهرا. وتطلق كلمة فارس في اعتمادها الحديث على دراما المسرح الكاملة التي تتعامل مع مواقف سخيفة أو غير مقبولة، وللإشارة فإن القيمة الأدبية للفارس تعد ضئيلة

إذا ما قورنت بعظمة قيمته الترفيهية، كما أن ترجمته إلى اللغات الأخرى تعد أسهل كثيرا من ترجمة الكوميديا. (حمادة، 1988، صفحة 40)

هذا وتتسم كوميديا الفارس بأنها هزلية، تشكل في العادة كوميديا مواقف، حيث الاعتماد على المهارة في بناء الحبكة يكون أكثر بكثير من الاعتماد على تصوير الشخصية، كما أن بناء الحبكة في المسرحية الهزلية الجيدة يتشكل أساسا من جملة من التعقيدات والحلول التي يبرع الكاتب والمؤلف في نسج خيوطها، لذا وجب أن يكون الفعل نشطا مع الاعتماد على سرعة الإيقاع في الحركة، إضافة إلى أن تسود روح المغالاة والمفارقة واستغلال كل وسيلة غير متوقعة. (حمادة، 1988، صفحة 40)

ويعد (جورج فيدو) أشهر من ألّف مهزلة عبر العصور، ولم يعقبه خلق درامي آخر في هذا النوع جدير باسمه، كما انتهت فترة المهزلة الحديثة بموته عام (1921)، وهو يكاد يكون الوقت نفسه الذي انصرف فيه "شابلن" عن المهزلة، فالمهازل التي انجزها وقدمها "شابلن" تشير إلى نهاية الفترة لا إلى بدايتها، كما أن صناع السينما والأفلام عموما لم يحذوا حذوه، ولئن تكن الفصول المهزلية أجمل ما في أفلام شابلن التالية فإنها ليست إلا أجزاء من السيرة التراجيكوميدية. (حمادة، 1988، صفحة 40)

«ولما كانت الميلودراما لا تجعل منا طغاة بل تعطينا قدرا من التطهير النفسي، فبناء المهزلة قد ينطبق عليها نفس القول، غير أن محرك المهزلة ليس الهرب أو الخوف بل الدافع إلى التهجم أو العداء». (Thompson, 2003, p. 25)

يعود ظهور الدراما التلفزيونية تاريخيا في الولايات المتحدة الأمريكية إلى مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، وهي المرحلة التي لقبت بالعصر الذهبي من وجهة الإنتاج الدرامي في مجال التلفزيون، حيث أضحى التلفزيون الوسيلة الإعلامية الأكثر جماهيرية، حيث كانت تبث تمثيليات أصيلة عبر شاشة التلفزيون في الخمسينيات من خلال الاعتماد على النقل الحي المباشر للتمثيليات المسرحية جيدة النوعية واتسمت هذه المرحلة عموما بإبداع فني منقطع النظير سواء من حيث المحتوى أو على مستوى تميز الممثلين أو الكتاب (بومعيزة، 1994، الصفحات 43-44).

من جهته أعرب "ميكرل كيربل" في كتابه " العصر الذهبي للدراما التلفزيونية" أن الأعمال الدرامية التي كانت تمتد مدة بثها على طول ساعة من الزمن، قد بدأ بثها سنة (1947) عندما كان البث التلفزيوني الأمريكي حينها لا يتجاوز مسافة 10كم، وضلت (ABC) تنتج 52 مسرحية درامية في العام إلى غاية

عام (1958)، ولقد انبثقت تمثيلية (Kraft) مثل باقي التمثيليات التلفزيونية عن رؤى وأفكار بسيطة كانت بيثها الراديو ومن بعد ذلك تلتها مسلسلات أخرى مثل (good year و later *joinded)*. (بومعيزة، 1994، صفحة 46)

«واكب ظهور الدراما التلفزيونية كنوع فني من جهته ظهور التلفزيون، لتحكي الأعمال الدرامية وقتها رواية أو قصة ما، عبر تشخيصها على الشاشة، فالكتابة للتلفزيون عموما تعد في بدايتها عملا أدبيا يعد السيناريو شكله الأمثل، بحيث يتم الاعتماد عليه لتقديم التعبير الكامل والشامل عن فكرة المؤلف». (نداف و نداف، 1994، صفحة 27)

بحيث تعد عملية السرد أو الحكاية العمود الفقري للدراما التلفزيونية، فنحن عبر الشاشة نرى أمامنا عالما يسترسل تنظيمه بطريقة قصصية، بحيث يرى المتفرج القصة وكأنما تحدث وتقع أمامه الآن، يسمع ويشاهد ما يجري بواسطة أشخاص وحيوانات وأشياء تقوم (بالفعل) أمامه حقيقة، أو تعبّر عن نفسها بنفسها (دون أدنى تدخل من المؤلف) مهما ترنحت تلك المشاهد بين التكذيب والتصديق، ومهما تأرجح العمل بين الواقعية والشكلية، وهي تعد قالبا من قوالب الدراما التي يُصطلح عليها "دراما الشاشة" (المهندس، 1998، الصفحات ص–ص25–26)

«وإذا كان التلفزيون قد اتخذ في بداياته توظيف الأشكال الترفيهية القائمة في الراديو والمسرح سبيلا لبسط مكانته لدى الجمهور، فقد انتقل التلفزيون حتما نقلة نوعية تجاوز عبرها الاعتماد على الإذاعة ليقوم بخلق انتاج خاص به يسمى "الدراما التلفزيونية» (Nelson, 2001, p. 127)

بحيث عين لها مواصفات فنية ومعايير تقنية متنوعة، والتي تطورت من جانبها فيما بعد من ناحية الشكل والمحتوى، واستطاع التلفزيون عبرها في نهاية المطاف أن يحتلّ مكانة فاعلة ومؤثرة ويعمل على المساهمة في إعادة الاعتبار لعديد من الثقافات الإنسانية التي كانت والى زمن قريب جدا، غامضة ومقيدة ومحدودة في دائرة ضيقة من حسابات رجال السياسة والدين، فنجح التلفزيون بذلك في الاستحواذ على شطر كبير من الجمهور الذي بقي لمدة طويلة مخلصا لقاعات المسرح والسينما فيما بعد. (حمودة، البناء الدرامي، 1998، صفحة 16)

ويمتاز التلفزيون عن غيره من وسائل الاعلام بخاصية مهمة وأساسية في عملية الإنتاج الدرامي، من خلال اتساقه وارتباطه مع كل فنون العرض والأداء، باعتباره أداة للنشر والدعاية في آن واحد، وتعد دراما التلفزيون لونا فنيا مستحدثا له ألوانه وصفاته الخاصة، من حيث الاعتماد خاصة على اللغة والبناء الدرامي والعناصر الفنية الأخرى، وقد اتكل هذا اللون في بدايته ونظرا لعدم وجود المؤلفين والمخرجين

المتخصصين، على ما يحوز عليه المسرح والسينما، إلى غاية أن استطاع أن يعدّ فريقا قادرا على انتاج ما يعرف "بدراما الشاشة الصغيرة"، فالتلفزيون يقوم بإنتاج وتقديم وعرض الدراما في ذات الوقت كما يتصرف مع المنتوج الدرامي بأشكال وقوالب وتمثلات متعددة. (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 135)

«وتعد هذه الخاصية التي يتفرد بها التلفزيون بالأساس إلى قربه المادي والمكاني من عين المتفرج، أي أن الصندوق السحري بمقدوره أن يوصل المنتج الدرامي إلى أكبر تعداد من المشاهدين والمتفرجين، فكثير من المشاهدين من لم يعرفوا ركح المسرح في الواقع إلاّ عن طريق التلفزيون». (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 135)

«حيث تختصر دراما التلفزيون في مضامينها الواقع الثقافي، وتعمل على انماء الثقافة المجتمعية، وقد وصف "جربنر" حصول المشاهد على الثقافة عن طريق التلفزيون بوظيفة الغرس الثقافي، والذي يقدمه على أنه عملية تعلم عرضية، غير مقصودة بحيث يكتسب المشاهد المتلقي عبرها دونما إدراك منه للحقائق التي تقدمها الدراما التلفزيونية والتي تصبح في جوهرها أساسا للقيم والصور الذهنية التي يشكلها عن العالم الواقعي. (عبيد، صفحة 27)

ونتيجة لذلك فقد عرفت صناعة الترفيه تحولات كبيرة، تحولت من خلالها الدراما التلفزيونية إلى صدارة الاهتمام والعناية جماهيريا، بالأخص بعد أن انتشرت أجهزة التلفزيون على نطاق واسع، فالدراما التلفزيونية تعد مرآة عاكسة للواقع، كما أنها تعدّ انعكاسا للاهتمامات الخاصة بالناس، كونها قادرة على ربط خبرات الأفراد بالبناء الأخلاقي والقيمي في المجتمع، وستكون قادرة على توسيع نطاق تعاطف الجماهير وجذبهم بعيدا عن القيود التي يحتمها الواقع لتتمكن من قيادتهم إلى رؤية متعمقة في العلاقات الاجتماعية التي تربط بين الأفراد من خلال مشاهد الضحك والتشويق والتعاطف والإثارة. (Purvis & Tunhum, 2005, p. 21)

«وأصبحت دراما التلفزيون اليوم أهم ما يربط المتفرج بالشاشة الصغيرة، كما أنها تطورت خلال العقود الستة الماضية لتكون الدعامة الرئيسية في عملية التسلية المنزلية على مستوى العالم، كما أن مضمونها متفرد ومحبب لتعبئة وملء ساعات الارسال الطويلة». (فهيم ، 1981، صفحة 76)

«وتشير بعض الكتابات إلى أن الدراما التلفزيونية ظهرت مع تطور الفن المسرحي في "بودواي Boadway" حيث ظهر التلفزيون كوسيلة إعلامية وثقافية جديدة نقلت الفن الدرامي من الخشبة إلى الشاشة». (لعبان، 1997، صفحة 100)

ويتمثل اعتماد التلفزيون على المسرح في مجال الدراما فيما يأتي:

- المسرحية المنقولة: وهي نوعان: المسرحية التلفزيونية ذات نفس التركيبة والبناء المسرحي، والثاني المسرحية التي كتبت خصيصا للشاشة أو ما يعرف بالتمثيلية سواء كانت تمثيلية سهرة أو تمثيلية قصيرة. (النادي، فن كتابة الدراما، 1987، الصفحات 220-221)

حيث يتم في النوع الأول الاعتماد على بناء ديكورات مشابهة للديكور المسرحي في الأستوديو، بما يسمح للكاميرا أن تتحرك بكل حرية، عكس المسرحية المنقولة، بالإضافة إلى أن هذا النوع يمنح حرية أكبر في عملية السيطرة على مختلف عناصر العمل الدرامي الفنية، كالإضاءة وكذلك التمثيل على الرغم من أنها استطاعت ان تحافظ على نفس الفضول والمشاهد والبناء الذي تقدم به المسرحية.

وقد شكلت المسرحية التلفزيونية وسيلة حاول عبرها التلفزيون، أن يشق طريقه بها نحو برامج درامية مختلفة، لكنه لم يتمكن بالاعتماد عليها من بلوغ النجاحات، حيث أن خصوصية هذه الوسيلة تصنع تباينا ما بين العمل في التلفزيون والعمل المسرحي المحض. وهذا ما دفع بالتلفزيون في بداية طريقه إلى اللجوء لما يصطلح عليه بتمثيلية السهرة، كخطوات يقترب بها من مفهوم الدراما التلفزيونية، هذا بالإضافة إلى النموذج المسرحي الذي استمدّ منه التلفزيون مادته الدرامية الأساسية، كما اعتمدت دراما التلفزيون كما سبقت الإشارة، على الإذاعة والسينما حيث أن الإذاعة كانت السباقة في ظهور المسلسل الدرامي الذي يتصف به المسرح والسينما، وظهور شكل المسلسل الإذاعي والذي ظهر أول مرّة في بداية الثلاثينات في الولايات المتحدة الأمريكية، أين كانت محطات الإذاعة تبث عدة تمثيليات درامية عبر عدد متسلسل من الحلقات. (حميدة، 2006، صفحة 43)

كما كان لهذه الخطوات في مجال العمل الدرامي المبكر، الأثر في إيلاء العناية أكثر بهذا الفن، وفي ترسيخ القواعد الأساسية لها بالمفهوم والطرح العلمي الصحيح، بصورة جعلت هذا اللون الدرامي من الألوان التي تحرص تلفزيونات مختلف الأقطار ومنها المنطقة العربية على تمريرها للمشاهد.

«ولما كانت الدراما تنهل مادتها من الواقع، بل إن امتدادها يطول ليشمل مختلف مناحي الحياة، فهي بذلك فن إنساني يتعلق بشتى مشاكل الحياة المجتمعية للفرد، والاقتصادية والسياسية والدينية والأخلاقية، كما أنها تستند على عملية تفسير الحياة تفسيرا غير قاطع أو موضح، ولكن يتحتّم بالمقابل أن يكون هذا الشرح والتفسير شرحا جوهريا كاملا متكاملا» (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 35)

فقد تربعت دراما التلفزيون على مكانة هامة في الخارطة البرامجية للتلفزيون منذ ظهوره، إذ يتم الاعتماد عليها في عملية نقل الأفكار إلى المشاهد، عبر آلية استخدام الصور المتحركة والتوليف في طول العمل الدرامي، حتى يتسنى له أن يقدم مشاهد منطقية للأحداث، ويقوم بعملية تضخيم المعاني والمدلولات من المحتوى الأصلي، عبر الاعتماد على الأسلوب الواقعي في معالجة الأفكار والانفعالات، واعتماد الصورة من خلال مختلف عناصر الابراز والابهار الفنية من موسيقى وحوار ومؤثرات صوتية، مما يساعد على استثارة واستفزاز الأثر الانفعالي للصور المعروضة. (قسامية و شرف، 1997، صفحة 63)

«وأمام تأخر ظهور دراما التلفزيون كفنّ مستقل له سماته وأسلوبه الخاص، بسبب اعتماد التلفزيون على العروض الأدائية التي تقدّم على الركح، وهو الأمر الذي شهدته سنوات ما قبل الحرب العالمية الثانية، حيث كانت المسرحيات تنقل من المسرح إلى شاشات التلفزيون». (مارتن، 1991، صفحة 63)

إلا أنها استطاعت أن تحصد مكانة هامة باعتبارها الوسيلة الأكثر جذبا. كما تمكنت الدراما التلفزيونية مع مرور الوقت، من أن تحوز على مكانة خاصة قياسا ببقية المواد التي دأب التلفزيون على تقديمها، بسبب القيمة الإعلامية للأعمال الدرامية وقدرتها على تناسخ الرؤى والأفكار، التي تعكس بدورها جملة من المفاهيم التي يخطط لها صناع الدراما التلفزيونية على اختلاف قوالبها.

«ويرجع مرد ذلك إلى الرؤية الدرامية التي تجتنب بدورها عملية التوجيه المباشر، الذي قد يأتي بردود فعل عكسية من قبل المشاهدين، فالدراما التلفزيونية إذا ما استطاعت أن تُؤدى بنجاح، فإنها ومن دون أدنى شكّ تؤصل لكثير من القيم والمعاني في نفوس المتلقين». (علوش و آخرون، 2007، صفحة 19)

2.2.2. ألوان الدراما التلفزيونية وقوالبها الفنية

تعد عملية التأليف التلفزيوني وكذا التخطيط والإعداد له، من أشق مراحل الكتابة الدرامية وأعقدها على الاطلاق، بحيث يستلزم الأمر من كاتبه ومعدّه، كثيرا من الموهبة والاطلاع، ناهيك عن الدراية الكاملة بأساسيات التلفزيون كوسيط وحدوده كوسيلة اتصالية بالجمهور، ترتكز على جمالية الصورة في المقام الأول، لمخاطبة خليط غير متجانس من هذه الجماهير على اختلاف أعمارها وثقافاتها المتعددة، فمشاهد التلفزيون شخص غير معروف وغير محدد، وكذلك غير متجانس مع غيره من المشاهدين يتمتع بقدرات ذكاء لا يمكن الاستهانة بها، كما أنه لا يوافق إلا ما يرغب فيه، ويرفض من الأشياء ما يتغلب أو يفوق إدراكه، ويحمل في داخله ناقدا أكثر من مشاهد متفرج بسيط بحاجة للمعرفة واشباع الحاجات المعرفية.

ويرتبط فعل مشاهدة التلفزيون عموما بالجو الأسري، فطبيعة مشاهدته تحتم على قصته أن تكون أقرب للطبيعة والواقع، حتى يتسنى لها جذب انتباه المشاهد الذي يظل جالسا وسط أسرته يشاهد التلفزيون في حالة من الاسترخاء، فإذا لم يجذب العمل انتباهه منذ انطلاقه كان مجهود الكاتب وغيره من صناع العمل الدرامي قد ضاع هباء، إذ لا بد أن يراعي كتاب الدراما التلفزيونية الأعمال الدرامية، كونها تحتل مساحة كبيرة على خارطته البرامجية، إذ تبلغ نسبة البرامج الدرامية من البرامج الأخرى 25,4% بصفة عامة. (عطية المصري، 2010، صفحة 109)

وعلى الكاتب التلفزيوني أن يعي تماما ما تفرضه عليه عملية الإنتاج للتلفزيون بالنظر لخصائص هذا الأخير وخواصه، من قدرة على سرد القصة الدرامية في خط مستقيم، لا تقطعه فواصل أو استراحات في أثناء معالجة السهرة أو المسلسل التلفزيوني. ومن هذا المنطلق لابدّ أن يدرك الكاتب ما يريده من قصته، بالنظر طبعا لاحتياجات المشاهد وما يرغب عموما في مشاهدته. وهذا من منطلق اعتماد التلفزيون على الصورة وجمالياتها فنيا، من أجل التعبير الدرامي والتي تقوم مقام صفحات كثيرة من الحوار، ومن ثم يدرك الكاتب بعدها أي نوع وشكل من الكتابة سيتخذه.

وقد استخدم التلفزيون مجموعة متنوعة من أشكال وقوالب التأليف الدرامي نوجزها فيما يلي:

1-الفيلم الروائي

تأتي لفظة فيلم في الأصل لفظة انجليزية، وتعني "قشرة أو جلدة رقيقة مثل قشرة البيضة أو قشرة النواة- والمقصود به شريط ليّن من مادة السيليولويد، تطبع عليه الصور الفوتوغرافية الثابتة، فهو عبارة عن شريط مغناطيسي تسجل عليه الصور الضوئية إذ يسمح بتعبئة الضوء المنعكس على عدسة الكاميرا، من الزاوية التي يتم تصويرها، ثم بعد ذلك تتم عملية تحميضه وطبعه، بالشكل الذي يمكنه من تقديم وإعطاء صورة مطابقة تماما للأصل الذي صورت له، وقد حل الفيلم محل اللوحة الفوتوغرافية، التي يصعب التعامل معها في كاميرا السينما وذلك لاستحالة تغييرها إلى 2411 من الثانية، وهو الأمر الذي تفرضه الضرورات العلمية والعملية للإيهام بحركة الصورة اتباعا وحذوا لظاهرة استمرار الرؤية. (عطية المصري، 2010، صفحة 239)

«اعتمد التلفزيون في بداياته اعتمادا أساسا على المادة الدرامية الفيلمية، قبل ظهور شريط الفيديو سنة (1956)، وبعد ذلك بسنوات كانت هناك استخدامات متعددة للفيلم إلى جانب الأفلام الروائية،

والمسلسلات التلفزيونية والتمثيليات التي كان يتم تسجيلها على أفلام». (عطية المصري، 2010، صفحة 239)

«وخرج بذلك العمل الفيلمي من الدلالة المباشرة للقطة، إلى الدلالة المجازية، بحيث صار يعرف على أنه تركيبة منظمة من الإشارات والرموز على مستوى اللقطة الواحدة، أو على مستوى مجموع اللقطات، وهذه الإشارات تكون نظاما سيميولوجيا لا يطابق سيميولوجيا الواقع فقط، وإنما يتعداه من حيث كونه يقوم بعملية الاختزال بكثافة داخل إطار اللقطة». (الأسود، 1999، صفحة 111)

«بمعنى أن الفيلم يمثل عددا من اللقطات التي تضم العشرات من التفاصيل والتي يتعرف المشاهد عبرها على محتويات اللقطة الواحدة سواء على المستوى الإخباري أو الدرامي، وتصبح تلك اللقطة مع غيرها من اللقطات وتحت ظروف سرعة معينة، مفعمة بالحركة ومليئة بالأحداث تجذب انتباه المشاهد لها عبر ما تحمله من عناصر مهمة في الاثارة والتشويق». (الأسود، 1999، صفحة 166)

فالفيلم الروائي يعد نمطا من أنماط الدراما بحيث يعرض نسيج القصة الدرامية عبر أحداث متصاعدة، يتم سردها بالاعتماد على الصور المتحركة على نحو درامي–بغض النظر على نوع هذه القصة–ولا بدّ أن تتسم بسمات القصة الأدبية والفنية وترتكز على أفكار معينة.

«كما أن الفيلم كأحد الفنون الدرامية التعبيرية، تعتمد زمنتيه على التصوير البصري للمعاني، كما يتم الحصول على جوهر إيقاع الفيلم عبر السيطرة على المدد الزمنية لمختلف اللقطات. وهذا ما يمتاز ويتفرد به الفيلم عن بقية الفنون الدرامية الأخرى التي تعتمد على الرؤية والبصر تماما كالرسم والنحت». (هاري فيلدمان، 1996، صفحة 178)

كما يرتكز الفيلم في بنائه الدرامي على حركة الشخصيات أكثر من الاعتماد على الحوار، ويتأرجح الزمن القياسي للفيلم بين 90 دقيقة و120 دقيقة أو أزيد قليلا، إلا في حالات استثنائية مما يسهّل بعض الشيء من التقييم الهندسي للزمن.

وفي دراسته عن المصادر الاجتماعية للفن، اعتبر "آرنولد هاوسر" أن الفيلم عبارة عن رمز للفن الحديث، فالتآلف بين الأساليب التقنية للفيلم وخاصة منها المفهوم الجديد للزمن، هو منجز وكامل إلى حدّ أن الفرد يشعر بأن مقولة الزمن من الفنّ الحديث، نابعة من روح الشكل السينمائي ذاته، فالفيلم بقدر ما ينأى عن الأدب التوضيحي والواقعية المبسطة، بقدر ما يتجه ويقترب نحو سينما متألقة بصريا وأكثر تحررا وشاعرية، كما أن البنيات السردية الواقعية التي تحدد بوضوح الحبكات والشخصيات، أخذت

تنسحب شيئا فشيئا ليحل مكانها نوع بصري وتركيب شعري مستمر لا ينقطع. (عطية المصري، 2010، صفحة 113)

«أما بخصوص موضوعة الفيلم فقد اتجه إلى الاهتمام بالمواضيع الإنسانية، متجاوزا التبسيطات الواقعية كما أصبح على ارتباط بقضايا عصره، لذلك فإنه لا يغلق نفسه داخل جمالية عقيمة، لمجرد سبب بسيط: هو أن العمل الفيلمي أساسا، يدخل ضمن أشكال العزلة والاستلاب، والمعرفة الغامضة التي يعمل على تصويرها». (عطية المصري، 2010، صفحة 113)

2-التمثيلية

«وتمثل عددا من المشاهد المتتالية والمتعاقبة، والتي تعبر عن رؤية أساسية، تمثل مركز العمل الدرامي على اختلاف عناصره المشكلة له، وتعالج التمثيلية الدرامية مواضيع مختلفة تقدّمها شخصيات قريبة الشبه بشخصيات الحياة، ويوفر الكاتب للتمثيلية التلفزيونية ما يجعلها مثيرة للاهتمام، ويقدم على ألسنتها حوارا واضحا يتسم بسمات الحقيقة» . (عمارة، 2008، صفحة 57)

«وبالعادة يتم عرض التمثيلية مرة واحدة، كتمثيلية السهرة، إلا أنها قد تعرض عبر جزأين أو أكثر في حالات أخرى إذا زاد طولها عن الساعة والنصف، باعتبارها متوسط مدّة عرض التمثيلية، وعليه يتطلب الأمر من كاتب القصة أن يعمل على عرضها في شكل خط مستقيم شديد التركيز ومتناهي البساطة، والعمل على الابتعاد عن كل أنواع الحشو وكذا تلافي التفاصيل المعقدة والمطولة بسبب محدودية وقتها». (عطية المصري، 2010، صفحة 113)

وببساطة شديدة تعد التمثيلية التلفزيونية قصة، يتم معالجتها دراميا في التلفزيون كما يتم سردها بالاعتماد على عدد من الشخصيات والتي بدورها تتوفر على جملة من السمات والخصائص، التي تجعلها مثيرة للاهتمام كما يقدم على ألسنتها حوارات واضحة فيها سمات الحقيقة. وهي وفق هذا المنطلق شبيهة أو قريبة الشبه بالمسرحية من ناحية تكتيك العرض، وكذا آلية معالجتها الدرامية، بل إنّ الكثير من التمثيليات لا تختلف حتى عن المسرحيات.

«وعلى العموم يمكن اعتبار التمثيلية التلفزيونية قصّة تتمّ معالجتها بالاعتماد على التمثيل وتصاعد الأحداث فيها، إلى أن تصل الأحداث إلى ذروتها، بحيث تدور في تواصل مستمر من البداية إلى النهاية...وتتراوح مدّة عرضها بين نصف ساعة إلى ساعة ونصف، وقد تكون في جزأين أو ثلاثة إذا طالت مدة عرضها». (مرعي، 2003، الصفحات 93-94)

وقد حدد "عدلي سيد محمد رضا" الأسس والدعائم التي ينهض عليها بناء التمثيليات التلفزيونية بقوله: أنها وحدات فنية متكاملة تتربع على فكرة البناء العضوي للدراما، وتدور بمعية ذلك، حول فكرة واضحة المعالم سديدة التكوين ومنطقية في آن واحد، مع التأكيد على ضرورة وصولها للمشاهد بالشكل الذي يقصده المؤلف بحيث لا يخرج فهمها عن ذلك، والتمثيلية في معناها البسيط قصة سردية محكية تروى على لسان مجموعة من الشخصيات ويمكن أن تلخص وفق طرح المعادلة الآتية:

التمثيلية التلفزيونية= قصة محكية + شخصيات مدروسة وذات أبعاد انسانية + حوار جيد + معالجة تقوم على الحضور الدائم للشخصيات + ضوابط التلفزيون. وتقدم التمثيلية دفعة واحدة طولها في الغالب بين نصف الساعة والساعة والنصف. (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، الصفحات 93-96 بتصرف) كما سبقت إليه الاشارة.

«وتبين التجارب والملاحظات بأن المشاهد قد ألف التفريق بين التمثيلية التلفزيونية وغيرها من الأشكال والقوالب الدرامية التلفزيونية». (Joyard, 2003)

بيد أن جمهور هذا النوع من الدراما التلفزيونية ليس بمستوى جمهور دراما المسلسلات كون النوع الأخير يرتبط ويتعلق به المشاهد وفقا لمواعيد مضبوطة نادرا ما تتغير، كما يتسم بالإثارة نتيجة للصراع وتصاعد الأحداث وتعدد القصص الفرعية فيها، وهو الأمر الذي لا يمكن أن يكون في التمثيلية، كما أن مؤسسات الانتاج التلفزيوني في مجال الدراما، لا تحبّذ هذا النوع من الانتاج كونها لا تحقق من ورائه الجدوى المادية المرغوبة، بسبب ضخامة التكاليف الانتاجية المتاحة لإعداد وانتاج التمثيلية التي تنطلق أساسا من فكرة واحدة لكل تمثيلية، وترتبط بمواقع التصوير والديكورات الفنية والتجهيزات التقنية الأخرى المتخصصة لكل تمثيلية تلفزيونية، ونادرا ما تتكرر عملية الاستفادة منها، بعد الانتهاء من مراحل انتاجها على عكس عملية إنتاج المسلسلات التلفزيونية والذي ينتج بذات المواقع وبذات عوامل الإنتاج، ما يساوي أو يفوق الـ(30) حلقة لأن محتوياتها تدور حول فكرة محددة، وهو الأمر الذي يستدعي تقليص انتاجها في مقابل تكثيفه في ما يخص دراما المسلسلات.

3- المسلسل التلفزيوني

«يتنوع تقديم حلقات المسلسل التلفزيوني من خماسيات وسباعيات أو المسلسلات التي تعرض في نصف شهر (15 يوما)، أو تلك التي تضم ثلاثين حلقة أو ما يزيد عن هذا». (درويش، دت، صفحة 23)

«ويتجاوز عدد حلقات بعض المسلسلات المائة وأحيانا أكثر مما يستدعي عرضها عبر أجزاء، كما قد تفوق زمنية عرض الحلقة الواحدة من المسلسل، الخمسين دقيقة خاصة فيما يخص المسلسلات المدبلجة، وهو ما يؤدي إلى المد والاطالة في تفاصيل وجزئيات العمل الدرامي». (سعيدي، 2012، صفحة 82)

وعلى هذا فلابدّ من عملية تحديد أولية لعدد الحلقات عند كتابة مسلسل تلفزيوني وكذا زمنية كل حلقة، بحيث يجب تقسيم الأحداث وتوزيعها على تعداد الحلقات المقدر مع مراعاة الالتزام بزمانيتها المحددة، من قبل المحطات التلفزيونية التي تتولى عرض المسلسل. بحيث تحدد هذه الأخيرة زمنا محددا لطول الحلقات، يتلاءم وطبيعة برامجها، وكذلك ينسجم مع طبيعة سياسة الإعلانات التي تمرر عبرها، حيث تعتمد غالبية المحطات في تمويل شراء وكذا انتاج هذه المسلسلات، على مؤسسات الإعلان وشركاته الراعية لبث هذه الأعمال باعتبار عرضها يشكل وقت الذروة في حجم المشاهدات وهو الأمر الذي يشجع المعلنين.

كما يفضل في مسلسلات التلفزيون الدرامية أن يشمل خطها الدرامي على نوعية القصص الفرعية، والتي تعد ضرورية على نحو خاص كونها تعكس في العادة الرواية الأصلية وتتواءم معها، كما تخلق معها عددا من التناقضات مما يساعد على ايضاح القصة الأصلية وابرازها، مع ملاحظة انه يتوجب عدم طغيانها على الرواية الأصلية، بحيث ينبغي أن تحتل مساحة أقل، وأن تسرق الأضواء منها، وفي المسلسل عقدتان عقدة كبرى والتي لابد لها أن تحل عند نهاية كامل حلقات المسلسل، وأخرى تدور في فلك الكبرى[...] كما أن هناك من المؤلفين، من يعمل على جعل العقدة زائفة في نهاية الحلقة، حيث يكشف المشاهد في مطلع الحلقة الموالية أن عقدة نهاية الحلقة السابقة ما هي إلا نهاية زائفة ووهمية، ويأتي هذا النمط من النهايات غير مفصل، لذا يمكننا القول أنه من الأفضل أن تنتهي كل حلقة بذروة حقيقية وغير زائفة (النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، 1993، الصفحات 222-223).

كما يستحسن عند كتابة سيناريو حلقات المسلسل، أن يبتعد المؤلف عن ضرورة إيقاف الأحداث في نهاية الحلقة، وخاصة إذا كان هذا الايقاف يأتي في أغلب الأحيان مفتعلا، كأن يصرخ أحدهم في نهاية الحلقة (إلحق بفلان) ثم بعد ذلك نجد في بداية الحلقة الموالية أنه إنما كان يصرخ لأن فلان هذا عنده صداع على سبيل المثال، وتكفي أن تساهم جاذبية المضمون الدرامي وحسن تشكيله، وما يتولد بين المشاهدين وشخصيات العمل من (عشرة) أو ألفة أن تشدهم إلى استمرار المتابعة (عطية المصري، 2010، صفحة 116).

«وعموما يلاحظ أن هذا النمط من الدراما التلفزيونية، يعد أكثر الأنماط تميزا عن الأنماط الدرامية الأخرى والمرتبطة أساسا بدراما المسرح والسينما، حيث يمكن حسابه إنتاجا تلفزيونيا خالصا».(Gerbner) ذلك على اعتبار أن «المسلسلات التلفزيونية أضحت أكثر المواد والخطابات الدرامية متابعة وأكثر البرامج التلفزيونية القادرة على اشباع الاحتياجات النفسية والاجتماعية لمشاهديها».(Kumru, 2014) ما يجعل هذه الأخيرة تعد واحدة من أبرز المصادر التي تمدّهم بالخبرة غير المباشرة، التي تضاف إلى خبراتهم الحياتية المباشرة والمحدودة التي يمرون بها في حياتهم اليومية عبر الاتصال المباشر.

«ولما أصبحت وظيفة الإصلاح والتعليم والتي تعد من أكثر الوظائف المنوطة بالمسلسلات غائبة عن الواقع الذي نعيشه اليوم».(A, 2012) ، كانت هناك حاجة علمية ماسة للتعرف على طبيعة القيم الاجتماعية التي يتم تضمينها في المسلسلات التلفزيونية العربية، على اعتبارها واحدة من الوسائل الإعلامية الأكثر شعبية واجتذابا لجمهور المشاهدين، خاصة وأنها تذهب في كثير من الأحيان إلى ما هو أبعد من وظيفة التسلية والفرجوية، عبر اعتمادها على الحوادث المألوفة والأشكال الاعتقادية والسلوكية والتقليدية، ناهيك عن ارتكازها في بعض الأحيان، على عمليات نقد وتقييم وتقديم التفسيرات الجديدة للواقع الإنساني، وهي عموما الجزئية الممثلة لجوهر هذا البحث.

4-السلسلـــــة

تمثل عددا من الحلقات منفصلة الأحداث ما يجعل المشاهد قادرا على الاكتفاء بمشاهدة بعضها دون الأخرى وذلك لكون أحداث كل حلقة تكون منقطعة ومنفصلة عن أحداث الحلقات الأخرى، وبحيث تقدمها، شخصية محورية واحدة تجسد دور البطولة، أم تتولى عدة شخصيات تقديمها وذلك بحسب فكرة العمل، بينما تختلف المواقف التي تتعرض لها من حلقة إلى أخرى، كما قد تتضمن السلسلة التلفزيونية فكرة عامة واحدة تشتمل على موضوعات مختلفة، وبشخصيات متنوعة من حلقة إلى أخرى. (ميلود، 2007، صفحة 74)

ففي كل حلقة من حلقات السلسلة تتراءى الأحداث للمشاهد بأنها تصلح أن تشكل تمثيلية قائمة بذاتها لها بداية وعقدة ونهاية، أي تشكل الحلقة الواحدة في السلسلة تمثيلية كاملة على عكس الأمر بالنسبة للحلقة الواحدة من المسلسل والتي تعد عملا دراميا متكاملا، كما لا بد من وجود فعل أو حدث ما يقوم بربط الحلقات ببعضها فإما أن يكون البطل الرئيسي واحدا في كل الحلقات والمواقف التي تواجهه عبر كل حلقة، وإما تعتمد على أبطال متعددين مختلفين عن أولئك الحاضرين في الحلقات الأخرى، وهذا عادة ما يحدث.

يؤكد البناء الدرامي في السلسلات التلفزيونية، على وحدة الفكرة الرئيسية للسلسلة والتي يراد توصيلها للجمهور، ويأتي تنوع المضامين عبر كل حلقاتها كأبرز ما تتسم به هذه السلسلة، وهو الأمر الذي يمكن المشاهد من الاكتفاء بمتابعة حلقة واحدة من العمل أو بضع حلقات فقط في حين لا تختلف مدة الحلقة الواحدة عن مدتها في التمثيلية التلفزيونية (ساعة ونصف إلى ساعتين). هذا ويندرج ضمن هذا النوع من الفن والقالب الدرامي ما يعرف بـ"السيتكوم"، الذي يمتاز بطابعه الهزلي والكوميدي، ويحمل نفس سمات السلسلة من حيث سرعة الإيقاع وقصر المشاهد الدرامية، بالإضافة إلى محدودية أماكن التصوير والممثلين، وهو الأمر الذي يجعل من تكلفة إنتاج السلسلات التلفزيونية منخفضة إذا ما قورنت بتكاليف انتاج القوالب الدرامية الأخرى. (سلامة، 2008، صفحة 31)

ويعد هذا الشكل من التأليف مفضلا عند المشاهدين، كونه يتيح لهم مشاهدة حلقة واحدة على سبيل المثال، دون أن يتحتم عليهم متابعة باقي الحلقات مع التأكيد على أنه ينطبق على السلسلة الدرامية ما ينطبق كذلك على سائر القوالب الدرامية الأخرى، من ناحية البناء الدرامي على اعتبارها نمطا من أنماط التأليف الدرامي مع التأكيد على ضرورة الحفاظ على القالب والشكل العام لكل منها.

5- المسرحية التلفزيونية

«ويقصد بها ذاك النمط من المسرحيات التي تعد خصيصا للتلفزيون، وهي تمثل عملا دراميا يستند في عملية إخراجه على بناء وإعداد الديكورات الخاصة التي يتم تحضيرها وإعدادها داخل استوديو التلفزيون، لأجل أن تناسب عملية الإخراج». (مرعي، 2003، صفحة 119)

ولا يختلف البناء الفني للمسرحية التلفزيونية، عن البناء الفني لأية مسرحية أخرى يتم عرضها على خشبة المسرح، بل إن غالبية المسرحيات يتم تصويرها للتلفزيون والفيديو، ولكن ما يعتبر جديدا في هذا الشأن هو تدخل تقنيات العمل التلفزيوني في مرحلتي التصوير والمونتاج، والعمل على تصوير المسرحية وتقطيعها بطريقة تلائم العرض التلفزيوني، حيث يتم إنتاج عرض خاص بالتصوير في بعض الأحيان من دون جمهور، أو مع جمهور خاص لخلق نوع من الواقعية على عملية العرض المسرحي، وخلق الشعور بالتفاعل بين الشخصيات والجمهور، كما يتولى عملية تنفيذ الإخراج في هذا النوع من العرض في الغالب مخرجون تلفزيونيون، غير الذين يخرجونها للمسرح، حيث أن أسلوب المخرج المسرحي عموما يختلف على أسلوب المخرج التلفزيوني. (عطية المصري، 2010، صفحة 119)

كما يستند إخراج المسرحية التلفزيونية على حركة الكاميرا في عملية صناعة اللقطات، وحيث أن نوعية المشاهد في المسرح تأتي مختلفة عن تلك الموجودة في التلفزيون، ففي المسرح يستطيع المشاهد أن يقف عند كل ما يحتويه المشهد المسرحي ويرى كل ما يدور فيه بصورة إجمالية، في حين يستطيع أن يرى أجزاء معينة فقط عبر مشاهد التلفزيون من خلال الكاميرا مثل تعبيرات الوجه مثلا والتي تصعب رؤيتها على الركح، خاصة إذا كان المشاهد يجلس بعيدا عن الخشبة، حيث تقوم الكاميرا بتأطير الصورة، والتخلص من فضاءات الفراغ كما تتم عبرها عملية التحكم في حجم الممثل على الخشبة، فالمساحة (الفراغ) التي تغطيها وتشرف عليها الكاميرا وتعرض صورتها على الشاشة، بالإمكان عرضها وإظهارها بالاعتماد على أنواع متعددة من اللقطات وعبر زوايا مختلفة كما يمكن تركيبها وإعدادها. (عطية المصري، 2010، صفحة 119)

هذا ويعد الاختصار في الحركات السريعة وأيضا الحركات المبالغ فيها، من مواصفات المسرحية المعدة للتلفزيون، كما أنها لازالت تحتفظ بأسلوبها المسرحي من ناحية الشكل ومحتوى العرض على الركح، وكذا الالتزام بالخشبة والديكورات وأيضا ترتيب أحداثها في ثلاثة أو أربعة فصول معينة فوق الخشبة مبتدئة ببداية الموضوع ومنتهية بإسدال ستار النهاية.

3.2.2. عناصر البناء الدرامي التلفزيـوني

«يعبّر البناء الدرامي على جملة العناصر والمتغيرات التي يتشكل منها بناء العمل الدرامي بحيث تحكمها العلاقات التي تقوم، على ثنائية السبب والنتيجة بين الأحداث التي تشكل نمطا توافقيا واحدا، على اعتبار أن البناء الدرامي، يمثل العدّة التي تمكن المؤلف الدرامي من تحديد وتشكيل العمل ورفعه إلى أعلى مراتب القيمة الفنية الدرامية». (يونس، 2006، صفحة 10)

وعموما لا تتباين القواعد الدرامية لمن يكتب دراما سواء للمسرح أو للتلفزيون، مع التأكيد على وجوب مراعاة خصوصية كل وسيلة وقدراتها وسماتها الفنية، فمن يكتب عملا دراميا تلفزيونيا عليه مراعاة خصوصية الوسيلة التي يقدم لها هذا العمل وكذا طبيعة عملية الاستقبال، وعليه كذلك أن يجيد عملية الاستفادة بأكبر قدر ممكن من الأدوات الفنية المتاحة أمامه من ديكورات و إضاءة وكاميرات وعدسات، ناهيك عن عدته الرئيسية في ذلك أيضا من حوار وشخصيات...الخ وإجادة استثمارها، والتي تشكل في حد ذاتها أساسيات البناء الدرامي في العمل المسرحي، بحيث يمكن اعتمادها في كلا النوعين من الدراما

السينمائية والتلفزيونية. بيد أن هناك بعض الملاحظات التي يجب أن يقف عندها معدوا الدراما التلفزيونية وأبرزها : (النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، 1993، صفحة 222)

1- الفكـــرة

ويعبر عن الفكرة بالجزئية التي يرغب المؤلف في نقلها للمشاهد عبر ما يبديه من مواقف جمالية وعاطفية وعبر تضمين مجمل تصوراته وإدراكه للكون والعالم والحياة والعلاقات الرابطة لكل ذلك، وعموما يتباين أسلوب طرح الفكرة من مؤلف إلى آخر ومن نص إلى غيره، فقد يعمد المؤلف لطرح الفكرة في قالب مكتمل من وجهة نظره ليحاول تعميمها وفرضها باعتبارها الحقيقة النهائية، في حين قد يطرح مؤلف آخر أفكاره باعتبار أنها وجهات نظر قابلة للخوض فيها، كما قد يطرح ثالث قضايا عامة للنقاش مع المتلقي دون ضبط مسبق لوجهة النظر. (عناصر البناء الدرامي، دت)

ويحصر "محمد حمدي إبراهيم" جوهر الفكرة الدرامية في كونها محدودة بحدود لغة الفعل الدرامي المتمثل في ما تؤديه الشخصيات الدرامية، والتي تعمد إلى تقديم أفكارها باستخدام اللغة، منطلقا من تعريف "أرسطو" بأن الفكرة هي المقدرة على خلق ابتكار ما تطرحه كل شخصية درامية من أجل توضيح وتبرير سلوكها بما يتناسب والمواقف الدرامية، وبمعنى آخر العمل على وضع أفكار الشخصية على لسانها، بحيث تتحول من فكرة على مستوى الذهن إلى سلوك فعلي، ويخبرنا "أرسطو" أن الفكرة تتحدد في المقدرة على إيجاد اللغة الملائمة للموقف الدرامي ، ومن هنا فإن الفكرة تعني ببساطة القدرة التعبيرية باستخدام اللفظ. (محمد حمدي، نظرية الدراما الاغريقية، 1994، صفحة 31)

وتعد الأفكار بمثابة اللبنات الأساسية في صرح أي بناء في الأعمال الدرامية، فكل عمل درامي عموما يستند على موضوع معين بمعنى على فكرة وهدف، وحين نتحدث عن موضوع العمل الدرامي فإننا نتحدث عن الأفعال والشخصيات بشكل ما، وإذا ما سايرت المؤلف فكرة ما، فعليه من دون شك تجسيدها دراميا، عبر التركيز على الشخصيات وحركاتها، ومن الضروري أن تحدد الفكرة العامة والرئيسية للعمل مقدمة درامية معينة تمثل نقطة البداية للنص الدرامي المكتوب. (عطية المصري، 2010، صفحة 150)

«ولا يمكن أن يوجد نص درامي من دون مادة أساسية له والمتمثلة بالضرورة في الفكرة، كما أنه ولغاية إنشاء رواية درامية، فمن الضروري أن يتم مراعاة مبدأ وجود فكرة واضحة يمكن التعرف عليها

بسهولة من جانب المشاهد ذلك لأن كل عمل درامي لابدّ له من الاستناد على فكرة تعالج موضوعا معيّنا، بحيث يضمن المؤلف من كونها تحمل في طياتها ما يمكن أن يستحوذ على اهتمام وتفكير الجمهور من قضايا وآراء». (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 57)

وهناك عدة شروط ينبغي على كاتب السيناريو أو المخرج أن يأخذها بعين الاعتبار عند تحديده للفكرة التي سيتم اعتمادها في العمل الدرامي أهمها: (مراد، 2004، صفحة 102)

-**الجدّة:** وتكون عادة في أسلوب المعالجة أو في جانب محدد من الفكرة الدرامية، كما قد يتعذر كذلك على الكاتب الدرامي أن يتعرض لأفكار جديدة.

- **الوضوح:** بمعنى أن تكون الفكرة بسيطة غير معقدة بالشكل الذي يساعد المشاهد على فهمها.

- **الواقعية:** ومعنى ذلك أن تكون الفكرة مرتبطة أساسا بمشاكل المجتمع وقضاياه عموما لتعمل على علاجها بحيث تكون جزءا من الأفراد أو امتدادا لهم باقترابها أكثر فأكثر من المشاهد، حيث يرى بعض الكتاب أن المشاهد للعمل الدرامي الآن يقبل على القصص الدرامية الواقعية التي تدور حول شخوص عاشوا بينهم، كما أنها يجب أن ترتبط بتأريخ نقل الأحداث الماضية دونما تحريف أو تشويه خاصة إذا كان العمل ينتمي إلى الأعمال الدرامية التاريخية.

«وبالتالي يشترط من خلال الفكرة الدرامية أن نجعل جمهور المشاهدين يهتم بها ويصدق أحداثها ويؤمن بما تطرحه من واقعية حتى لو كانت في حد ذاتها فكرة خيالية». (E mayeux, 1994, p. 359)

- **الأهمية:** والمقصود بها أن تكون الفكرة الدرامية تستحوذ على اهتمام قاعدة كبيرة من الجمهور.

التطبيق العملي: والمقصود به تضافر كل العوامل الانتاجية والإمكانات المادية والبشرية، لتنفيذ وتجسيد فكرة العمل الدرامي.

كما بالإمكان تقسيم الفكرة الدرامية وفق البناء الدرامي المعتمد إلى: (أحمد علي و شرف، 1999، صفحة 145)

- الفكرة السليمة المنطقية: وهي التي يتماشى موضوعها والأحداث الدرامية المصاغة في العمل الدرامي.
- الفكرة القويّة: وتكمن قوتها في مقارنتها بالشخصيات الدرامية في العمل.

- الفكرة الجيدة: والتي تعتمد على خلق نوع من التوازن بين الحبكة وتصوير الشخصيات، بحيث لا تطغى إحداهما على الأخرى.

ولأن الفكرة الدرامية تمثل جوهر القصة، فمن السهل صياغتها واختزالها في كلمات واضحة بسيطة ومن دون تعقيد، ويعد الكاتب مبدعا إذا ما استطاع أن يصوغ أفكاره في إيجاز عبر اللغة الفنية المرتبطة بالحركات والشخصيات، وهنا تبدأ مرحلة إعداد النص الدرامي وكذا التوسع في موضوعه، من خلال إدخال مقومات الحركة والأداء والتركيز على الشخصية، والتي من شأنها العمل على توسيع القصة وإظهار تفاصيلها، على اعتبار أن الفكرة هي التي تقوم بتحديد حدود الموضوع الدرامي، كونها اجتماعية أو سياسية أو خلقية، وعلى كل حال ينبغي للفكرة ألا تساق بشكل مجرد أو مباشر، بل لا بد وأن تأتي ناضجة من خلال عملية سرد محبوكة تحقق المتعة والفائدة للمشاهد. (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، الصفحات 57-58)

وعموما يعد وجود الفكرة في البناء الدرامي، ضرورة ملحة للعمل كونها أصل كينونته الحقيقية، فعبرها يستطيع الكاتب المؤلف أن يتحكم بشخصياته وبأنماط تصرفاتها وأفعالها، في خضمّ الأحداث والصراع الدرامي القائم، بحيث يرى عبرها كل تفاصيل العمل الدرامي وحيثياته من أولها حتى نهايتها ويدرك-سلفا-من خلالها أين وكيف سيضع فكره وثقافته وقيمه، التي يود نقلها وإيصالها لجمهوره من المشاهدين بنجاح خاصة وأنها بذلك تختزل المعاني الأخلاقية القيمية، وتشير ضمنيا إلى المعاني الرمزية والإجمالية للعمل الدرامي.

2- الحبكـــة

«تجسد الحبكة في الدراما عموما متغيرا هاما من متغيرات العمل والبناء الدرامي ويرى "أرسطو" أن الحبكة هي مبدأ الدراما الأول وروحها، على اعتبارها أهم ما يشدّ أجزاء العمل الدرامي، ويجعلها متكاملة ومنسجمة فيما بينها لتكون الكل الذي ينظم الأجزاء انتظاما محكما، بحيث لو تغيّر جزء منها أو نزع اضطرب الكل». (الجبوري، 2013، صفحة 25)

كما أنها تمثل التنظيم المجمل للعمل الدرامي ويصطلح عليها ما يعرف بالبناء الدرامي، انطلاقا من كونها عملية هندسة وبناء للأجزاء الدرامية وربطها بعضها ببعض، لأجل تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية جيدة، ولا تخلو أية دراما ومهما كانت عبثيّة من الحبكة أي من الاشتمال المرتّب على العناصر الفنية

لها، والمتجسدة في الشخصيات والأحداث واللغة والحركة والموضوعة والمصاغة في قالب معين ، وبالتالي فإنه لا يمكن فصلها في بناء المسرحية إلا نظريا فقط فبناء الحبكة، يعدّ من العناصر الرئيسية في البناء الدرامي، وهي شيء يعده عقل الكاتب الفنان الذي يعمل على ترتيب وتنظيم أحداث العمل في سياق مشوّق، حيث يقوم على سبيل المثال بعملية ترتيب للمادّة العنيفة اللاعقلانية، ليصوغها في سياق عقلاني وذهني، واضعا في اعتباره المقولة الشهرية لأرسطو: أن الناس كلهم يتطبعون على الرغبة في المعرفة. (عطية المصري، 2010، صفحة 157)

وحتى يكون العمل الدرامي قويا فنيا، ينبغي له الاستناد على حبكة قوية ومتقنة، تأخذ في عين الاعتبار عاطفة المشاهد وتعطشه إلى المعرفة، وتغني طبيعة الفضول أو حب الاستطلاع لديه، وإذا وُصف أي عمل درامي بأنه متقن الحبكة، فيعني ذلك مهارته في التلاعب بالمفاجآت والتوقعات التي عن طريقها يلج مؤلف العمل الدرامي في داخل الأحداث الدائرة أمام المشاهد، ويخرج إذا ما أراد المشاهد عنها. كما يجب أن تكون الحبكة الجيدة قوية في الربط بين الأحداث ومقنعة حتى تحقق مستوى جيّد من البناء الدرامي السليم، عبر احتوائها على الأفكار والمواضيع التي تهم الجمهور (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 60).

هذا وتصنف الحبكة عبر ما سبق إلى: (سيجر، دت، الصفحات 80-81 بتصرف)

- ❖ حبكة الهدف: ويركز المؤلف عبرها على الهدف الذي تسعى الشخصية الرئيسية أو شخصية البطل إلى تحقيقه عبر تركيز انتباه المشاهد على الجهود الذي يقوم بها هذا الأخير، للوصول لتحقيق ذلك، بحيث يقوم المؤلف بالتركيز على الفكرة أكثر من تركيزه على رسم وتصوير الشخصية.
- ❖ حبكة القرار: عكس الأولى بحيث يجري فيها التركيز على الشخصيات التي تكون لها بعضا من المسؤولية، فيما يخص اتخاذ قرار معين تحت ظروف أو ضغوطات معينة، بشكل يولد صراعا نفسيا داخليا لدى الشخص، على اعتبار أن القرار الواجب أن يتخذ يرتبط أساسا بقيمه، وتطور الحبكة هنا متعلق ومرتبط بالشخصية الدرامية.
- ❖ حبكة الاكتشاف: وتعتمد من جانبها على طرح تساؤل محدد عند بداية العمل، بحيث تتولى الإجابة عليه تدريجيا مع تعاقب الأحداث الدرامية ومرورها. كما وتشكل الحبكات الثانوية في كثير من المسلسلات التلفزيونية جزءا لا يتجزأ منها (بحيث تكون مسؤولة عن كثير من المشاكل التي يقع فيها النص، حيث أن بعضا من الأفلام فشلت بسبب ضعف حبكاتها الثانوية في بنياتها الدرامية،

بحيث تتفكك وتصبح غير مركزة، كما تعاني كذلك بعض الأعمال الدرامية من المشاكل على مستوى النص دائما بسبب عدم وضع الحبكة الثانوية في منزلتها المناسبة، بدلا من نقلها عبر القصة ونسجها مع الحبكة وينجم عن ذلك أن يبدأ خط الحبكة طويلا بعد أن يكون المشاهد قد اقتنع أن الحبكة الثانوية هي ذاتها الرئيسية.

فحين يعتمد المؤلف على الحبكة الثانوية فإنه يقوم بعدد من الأشياء الهامة في النصف الأول من العمل الدرامي، بحيث تضيف هذه الأخيرة تأثيرا للبداية حيث قد لا يتاح أكثر من التحميل لشخصية الخصم، كما يقوم التفسير المبدئي للوضع بتأسيس القصة. وهو الأمر الذي يجعل المعلومات المهمة أكثر إثارة للاهتمام، وقد يولد نوعا من الضجر والقلق لدى المشاهد حول الحرب القائمة بين الشخصية الرئيسية وشخصيات أخرى مهمة في العمل، كما قد يعتمد المؤلفون على هذا النوع من الحبكات لأجل تعزيز تطور الشخصية الرئيسية، إذ يعدّونها لمواجهة الخصم وهذا الخط من الحدث الذي يعتمد في جوهره على شخصية تتحدّى البطل، يشير إلى وجود عراقيل أخرى داخلية أو خارجية قد يحتاج البطل فيها للتغلب عليها قبل أن يصبح مهيّئا لمقابلة الخصم (أو الصراع الرئيسي) على نحو مؤثر وفاعل. (كاوغيل، 2013، الصفحات 51-52)

كما وجبت الإشارة إلى أن ليس كل فعل في الأساس يقبل أن يكون فعلا دراميا إذ لا بدّ من أن تتوفر به ثلاث مقومات رئيسية حتى يصبح الفعل دراما ومن هذه المقومات: (محمد هاشم، 2015، الصفحات 18-19)

1) العرض
2) المعاناة
3) التنوير

كما أن افتقار الفعل لأي من هذه المقومات السابقة يلغي سمته الدرامية ذلك أن هذه المقومات تشترك في علاقة مترابطة هامة يقوم عليها البناء الدرامي، أما "سلد فيلد" فإنه يعتقد بأن موضع الحبكة حادثا أو حدثا (يعلق ويكمن) في الفعل، ويجعله ينسجم في طريق آخر إلى أن يدفع القصة إلى الأمام.

3-الشخصيــة

«قدم "إبراهيم حمادة" تعريفه للشخصية الدرامية على أنها الفرد الواحد من الناس والذي يقوم بتأدية الأحداث الدرامية في المسرح في صورة ممثل مسرحي، بحيث قد تكون شخصيته معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر على الركح». (ابراهيم، 1971، صفحة 185)

أما "شكري عبد الوهاب" فيعرفها من جانبه بأنها «السجية أو الخلق أو الشخص وإظهار الصفات المميزة والطاغية له». (شكري، 2009، صفحة 303)

وتعد الشخصية إحدى أهم عناصر البناء في تشكيل النص الدرامي المسرحي، وثمة خصائص وطرائق عديدة تتحقق بها فاعلية هذه الأهمية والتي تبرز بوضوح عبر البنية الدرامية للنص لتثير لدى المشاهد الرغبة الجامحة في الترقب والمتابعة، وأولى هذه السمات بالإمكان أن نلمسها عن طريق المفاصل والجزئيات التي تشكلها سواء كانت طبقية (كالبنية والهواية والمهنة والمزاج والطباع والعلاقات) أو مادية(كالجنس والطول والسن واللون)، بحيث يعمد المؤلف للاعتماد على هذه الأسس والمعايير لإبراز طبيعة الشخصية وسلوكها ضمن أحداث النص فيتعرف عليها المشاهد من خلال ذلك وعلى الظروف والملابسات المحيطة بها. (صليوا، 2005، صفحة 212)

«والشخصية عموما تقوم بصناعة الحدث الدرامي على اعتبار أن الدراما في الأصل حدث، ومهما كان نوعه لابدّ أن يصدر عن شخصية معينة وإلا فلن يكون له معنى. ومع ذلك فإنها ليست حدثا عابرا وإنما تشكل حدثا ينبني على المفارقة ولا يمكن لهذه المفارقة أن تتحقق إلا باحتكاك شخصيتين أو أكثر من نوع معين». (رشدي، 1998، صفحة 25).

وتعتبر عملية رسم الشخصية والتخطيط لها واحدة من أبرز الأعمال والواجبات المنوطة برجل الدراما. كما لا تنتهي جهود رسم الشخصية عند هذا الحد بطبيعة الحال. حيث أن المحركات الداخلية للشخصية تنبع في مضامين الصراع وعلاقات الشخصية نفسها بما يحيط بها من شخصيات أخرى. بحيث تختلف الشخصية الدرامية عن النمط، فالنمط بالإمكان أن نشير إليه بالمثال أو النموذج أو النقش على أحد جانبي الميدالية، كصفة أو علامة مميزة تقترب في شبهها من الحرف المطبوع الذي يصعب لمسه أو تحريفه. (عيد، 2005، الصفحات 390-391)

وعموما يمكننا القول بأن الدراما تقوم في المقام الأول على عملية التحكم في الشخصيات والعمل على توجيه سلوكياتها وأفعالها تبعا لما تقتضيه الأحداث الدرامية، بحيث يتم تقديمها لمصداقية لا تتناقض والواقع المعاش، كما أن هذا الأخير يجب ألا يكون كما هو.

وهنا يفرق "حسين حلمي المهندس" بين الأشخاص الطبيعيين في الواقع وبين الأشخاص في الدراما بقوله: «أنه يتم تحويل الشخصيات الطبيعية عبر الدراما إلى شخصيات مصنوعة على اعتبارها تمثل أهم العناصر المؤثرة في العمل الدرامي، بل إنها تعد الوسيلة الأولى في الغالب لسرد القصة الدرامية والعمل على نقل الأفكار التي تقوم بطرحها وأيضا جذب انتباه المشاهد واهتمامه» (المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، 1989، صفحة 32)

خاصة لكون الشخصيات الدرامية، تقوم بلعب دور آخر مهم يكمن في توصيل المعلومات للمشاهد عبر ما تطلقه من حوارات. «كذلك يمكن للشخصيات وبكل سهولة أن تخلق حالة من الغموض وعدم الكشف عن المعلومات مع السعي للمحافظة على الأسرار وبذلك يكون المشاهد جاهلا النتيجة بحيث يتوق لمعرفة الحقيقة وما ستسفر عنه الأحداث الدرامية فيما بعد». (مالك، 2000، صفحة 16)

كما تعترض الكاتب أثناء تصويره للشخصية الدرامية، صعوبة الضغط في إطار ما يسمى الإيهام الدرامي حيث أنه يكون مطالبا بخلق الشخصية في الواقع، الأمر الذي يدفعه للضغط على مقومات الشخصية للعمل على مواجهة زمنية العرض، إذ من الممكن الاصطلاح على هذه الخصوصية بالضغط الزمني لمقومات الشخصية دون طمس لها، وذلك عبر التركيز على المقومات الرئيسية التي تصف وتقدم الشخصية الدرامية، وتتحدد خطوطها الرئيسية بطريقة تتسق مع الهدف الرئيس الذي يقوم عليه للعمل الدرامي ككل وبشكل يوحي بمصداقية العمل لدى المشاهد. (أحمد البطريق، دت، صفحة 342)

كما يقوم الأسلوب الذي تُقدم وتُمرر عبره الشخصية بدور هام في نجاح العمل وتقبله لدى المشاهد، حيث أن هناك فرق شاسع بين عملية تقديم الشخصية عبر حديث يدور بين اثنين أو أكثر يقوما بوصف سمات الشخصية الأخلاقية وخصائصها، أو عبر تقديم الشخصية الدرامية لذاتها عبر حديثها عن نفسها ومزاياها، حيث أن عملية الإخبار هنا قد تكون صادقة أو كاذبة، وبين أن نضع أمام المشاهد جملة من الأحداث والأفعال التي تكشف عن سمات الشخصية، بحيث يقف المشاهد عند هذه السمات بنفسه، فعلى المؤلف أن يراجع بين الفينة والأخرى عمله كما يراجع سمات شخصياته، ويحاول تعديل مسار القصة الدرامية والحبكة بناء على عموم الخصائص التي يمنحها لشخصياته، كما يلجا كثير من المؤلفين إلى التقليل من إعطاء السمات للشخصيات، حتى يتمتعون بحرية أكبر في التعامل معها وفي إتقان الحبكة بالشكل المطلوب، لتأكيد الإطار الاجتماعي للفكرة. (المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، 1998، صفحة 172)

وللشخصية الدرامية عدة أبعاد بالإمكان ذكر أهمها فيما يلي: (سعيدي، 2012، صفحة 104)

1- **البعد المادي:** بمعنى الكيان الجسماني للشخصية والمتعلق بملامحها العامة وكل ما يرتبط بذلك من طول، سن، نوع البشرة، الشعر، العينين، المظهر العام، ودرجة الأناقة...الخ، بحيث تقوم هذه العناصر مجتمعة بلعب دور هام في تزويد المشاهد بمجموعة من الرسائل غير اللفظية.

1- **البعد الاجتماعي:** وذلك من خلال تحديد الملامح العامة للشخصيات الدرامية من حيث مكانتها في المجتمع، وكذا بإبراز المستوى المعيشي، المهني، والتعليمي لها، وكذا نوعية العلاقات الاجتماعية التي تربطها بغيرها من الشخصيات، وكل ما من شأنه تحديد الإطار الاجتماعي أو البيئة التي يعيش فيها الممثل(وهنا نشير إلى أن هذه المتغيرات تم اعتمادها في دراستنا التحليلية ضمن فئات التحليل التي تعنى بتوصيف الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية في مفاصل المشاهد المختارة ضمن عينة التحليل، حرصا منا على الوقوف عند طبيعة هذه الشخصيات وعلاقتها بتقديم القيمة أو السلوك وما إن كانت خصائص الشخصية ذات علاقة بنوع القيمة التي تظهرها)، وكذلك المعتقد الديني الذي يتبعه الممثل والذي يمثل البعد الروحي للشخصية والذي يشكل قناعته في الحياة (في الحقيقة تم استبعاد متغير الديانة من فئات التحليل في صحيفة الاستبيان كون أن كل الأعمال المختارة، وثقت للديانة الإسلامية ومنها قدمت اعترافا بهوية الشخصيات الدينية ومعها العمل بكامله)

2- **البعد النفسي:** وهو مجموع الميول والرغبات والأهواء التي تحدد الملامح الأساسية للشخصية الدرامية ومدى طموحها أو بؤسها، مدى استقامتها أو انحرافها، ويسعى مؤلف العمل الدرامي لإبراز الصراعات الداخلية النفسية التي تعيشها الشخصية، نتيجة الضغوط التي تواجهها ويظهر ذلك في العواطف والأفعال التي تبدو عليها الشخصية في العمل، والتي تدلّ كذلك في الواقع على مدى الاستجابة النفسية لهذه الأخيرة، وعلى طبيعة قراراتها ورغباتها ودوافعها وأفكارها وانفعالاتها وطبائعها ومعاييرها الأخلاقية.

كما أن هناك من يضيف بعدا رابعا إلى هذه الأبعاد الثلاثة السابقة ويتمثل في البعد العقلي للشخصية، والذي يتمحور حول درجة ذكاء الشخصية وتحديد كفاءتها العقلية من حيث كونها عالية أو متوسطة أو منخفضة، كما قد نجد عموما بعض أشكال الدراما التلفزيونية التي تقوم على الاهتمام كثيرا بهذا النوع بحكم مواضيعها، كأن تتمحور فكرة العمل الدرامي حول قضية قتل غامضة، فيركز الكاتب هنا على البعد العقلي الذي يبرز عبره ذكاء المحقق أو أحد أطراف الشخصية للكشف عن ملابسات القضية، أو مدى ذكاء المجرم في إخفاء دلائل كشفه وقرائن إدانته.

وعلى العموم تشكل مختلف هذه الأبعاد نسيجا متكاملا يقوم بتحديد الإطار العام للشخصية، دون عزل أي عنصر عن الآخر الأمر، الذي يضمن استمرارها والتعبير عنها بطريقة منطقية.

ومن ناحية حجم الشخصية ومدى مشاركتها في صنع الأحداث الدرامية، يمكن تقسيمها إلى عدد من الأنواع لكننا سنركز على البعض منها نظرا لأهميته وارتباطه بموضوعنا، وللإشارة فإن اختيارنا وتركيزنا هنا على نوع دون سواه، سيتمّ بناء على الأهداف والغايات المتوخاة من ذكرها، والتي تصب لا محالة في إفادتها لموضوع البحث وقدراتها على إيفاء حاجاته التطبيقية ذات الصلة طبعا بجانبها التحليلي:

1- **الشخصية الرئيسية:** وتمثل مركز الرواية الدرامية بحيث تخدم هدفها الأساسي، وتسير جنبا إلى جنب والحدث الجدري، وتمثل الزمن الأكبر في زمنية العرض الدرامي كلية. (عطية المصري، 2010، صفحة 210)

كما يصطلح عليها أيضا بالشخصيات المحورية، وهي تلك التي تحتل مكانة ودورا بارزا في العمل الدرامي مقارنة بالأدوار الأخرى، حيث تكون محور اهتمام العمل الدرامي أساسا، لكن بالمقابل تتعامل معها شخصيات رئيسية أخرى تمليها مستلزمات الصراع الدرامي، وتعمد الشخصية المحورية إلى التأكيد على إثبات وجودها بالصراع المعنوي أو النفسي عبر عملية تفسير وتحليل نفسي وفكري دائم للبحث عن أخطائها وانحرافاتها وسلبياتها، بحيث أنها تحاول دائما العمل على إعادة التوازن الذي افتقدته خاصة في نهاية الحدث أو خلال لحظات النهاية. (أحمد البطريق، دت، صفحة 339)

«كما وتلعب الشخصية المحورية التي تنجح في خلق حالة من التعاطف الجماهيري معها، دورا كبيرا في شدّ انتباه المشاهد لمتابعة العمل الدرامي، وتتبع ما يحدث لها، ويقول " ستيف ويتون" في هذا الصدد بدون الشخصية المركزية تكون الأفلام مجرد سلسلة من المشاهد المرئية» (ويتون، 2008، صفحة 83)

كما تلتزم الدراما السينمائية والتلفزيونية بقواعد النقد المسرحي فيما يخص الشخصية المحورية أو الرئيسية في العمل التي عليها أن تتسم بالتميّز في أحد جوانب مكوناتها.

كما تشمل الشخصيات الدرامية كذلك الأنواع التالية والتي يتم اعتمادها بناء على رؤية المؤلف والكاتب الدرامي للعمل: (عطية المصري، 2010، صفحة 213)

2- **الشخصية الثانوية:** وهي الشخصية التي تعمل على تفعيل الأحداث الدرامية من خلال إظهار شخصية البطل في العمل وتوضيح قراراته، كما تعمل على تزويد المشاهدين بالتفاصيل الهامة للأحداث

التي تساعدهم كذلك في فهم تفاصيل الصراع، وتمثل كل شخصية ثانوية من شخصيات العمل الدرامي خطا منفصلا ذا صلة بالصراع القائم داخل العمل إما بالإيجاب أو السلب، ولها هي الأخرى العديد من الأنواع. (عطية المصري، 2010، صفحة 213)

3-الشخصية الشعبية: وهي التي يقتصها المؤلف من المجتمع، وتعبّر عموما عن هموم المشاهد، الذي يحبها ويحاكيها ويألفها، بحيث تبقى عالقة في وجدانه، ويلعب التوفيق في اختيار الممثل وجاذبيته دورا مهما في إنجاح هذه الشخصية. كما أنها تشمل أنماطا كثيرة من الشخصيات الغائبة والمسطحة وغيرها من أنواع الشخصيات. ولعلّ أغلبها تصنّف بحسب سماتها وسلوكها.

4-الشخصية البسيطة: هي التي تحوز على سمة واحدة في العمل الدرامي بحيث يقوم تفاعلها مع الأحداث على أساس بسيط لا تكشف عبره كثيرا عن الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية، وتعد هذه الشخصية ذات طابع عام بحيث تمنح سمة واحدة سائدة في كل العمل، كما تصلح كذلك لأدوار البطولة. (عطية المصري، 2010، صفحة 213)

5-الشخصية المركبة: تأخذ الشخصيات المركبة خاصيتين أو أكثر في تفاصيل العمل الدرامي، بحيث تكونان في حالة من التصارع الدائم داخلها كالطموح والتردّد، ويحسُنُ إعطاؤها صفات أخرى لتأكيد هذا التعارض، كما أنها لا تغالي في السمات الإضافية وتظل الصدارة فيها للصفتين المتعارضتين، واللتان يجب أن تكونا على مقربة في القوة دون التعادل بينهما تماما. كما يصلح كذلك هذا النوع من الشخصيات لشغل أدوار البطولة وكذا في الأعمال ذات الطابع النفسي. (عطية المصري، 2010، صفحة 213)

6-الشخصية الشريرة: تمثل محور أفعال الشر في العمل الدرامي والتي تتعارض عبر ما تقدمه مع قيم المجتمع ومفاهيمه الدينية ومعتقداته، أو مع عاداته وتقاليده ومع ما يرتبط عموما بمفاهيم الخير وكل ما هو ضد المفاهيم الخلقية للمتلقين. (عطية المصري، 2010، صفحة 213)

ولا يخفى على أحد أن هذا النوع من الشخصيات، يجذب المشاهد ويترك تأثيرا أكثر مما تتركه الشخصيات الأخرى المسالمة، التي قد تبدو أحيانا شاحبة بحكم خطها الدرامي الذي يفتقد في الغالب للحدث المشوق، في مقابل امتلاك الشخصية السلبية لمحاور أوسع في العمل الدرامي، بحيث يمكن للممثل اللعب عليها بشكل أكبر.

7-شخصية الراوي: من الشخصيات الدخيلة على العمل، وتأتي عبر بوابات مختلفة، كأن تظهر صوتا وصورة، كالشخص الذي يعتبر كأنه التاريخ، والذي يبدأ برواية القصة، وقد يُسمع صوته بين الحين والآخر، كما قد يكون هذا الراوي واحدا من شخصيات العمل نفسه وهو كرواية القصّة، من شاهد عيان

يسرد القصة بصورة موضوعية، وقد يأتي الراوي بصوته فقط بكلمات من النثر أو الشعر يقدّم فيها العمل لخلق مزاج نفسي مناسب، أو يأتي في النهاية للتعليق على الأحداث الدرامية، أو لتعميق المغزى. (عطية المصري، 2010، صفحة 213 بتصرف)

وفي مجال الحديث دائما عن أنواع الشخصيات يشير "غولدمان" إلى أن المؤلف في أثناء مزاولته لعملية خلق الشخصيات، فإنه ينظر بعين الاهتمام إلى وضعهم الطبقي من أجل أن تحاكي أفعالهم وأفكارهم وأقوالهم ما يبدو عليه الأفراد الحقيقيون الذين تتكون منهم تلك الطبقة، ومن خلال رؤية العالم فقط من زاوية تلك الطبقة، بحيث يكون بمقدور المؤلف صياغة أفكار هؤلاء الأفراد وما لا يخضعونه للتأمل والتفكير، بحيث يعمل على إبراز التواؤم بين ذواتهم ووعيهم، من حيث كونهم أفرادا من جهة، وبين مستوى الوعي الذي تتسم به عموما هاته الطبقة في المجتمع. (حمادي، دت)

وتستحوذ الشخصيات على جملة من الأبعاد ذات الصلة بالهيئة، والتكوين العام، والتي تعطي تبريرا منطقيا للتصرفات التي تبديها هذه الشخصيات في العمل الدرامي في ظل الأحداث التي تحركها، ولكي يتحرى كاتب السيناريو البعد المنطقي في تصرف الشخصيات، فإن عليه أن يبينها بأبعادها الثلاثة والمتمثلة في: (العبسي، 2013، صفحة 55)

أ- البعد الجسماني: والمقصود به عملية تحديد العناصر الجسمانية الظاهرية للشخصية مثل: السن، القامة، الوجه، الشعر والعينين، والمهارات الجسمانية أو الحركية، والمظهر العام، وأي أمراض عضوية أو عاهات جسمانية إن وجدت.

ب- البعد الاجتماعي: ويقصد به تحديد سمات البيئة المحيطة بالشخصية التي نشأت أو عاشت فيها الشخصية وقت أحداث الرواية، بالإضافة إلى كافة الظروف والملابسات الاجتماعية المحيطة بها مثل مكان الميلاد والأسرة ومستوى العيش والمهنة والمستوى الثقافي، وعلاقاتها ونشاطها واهتماماتها الاجتماعية.

ت- البعد النفسي: ويعبر عن محصلة البعدين الجسمي والاجتماعي، ويعتمد على تحديد المميزات النفسية للشخصية مثل الأمور التي تحبذها وتلك التي تكرهها، الانطوائية أو الاجتماعية التي قد تبدو عليها، كونها قيادية أو تابعة، خيالية أو واقعية، عصبية أو هادئة، متعقلة أو مندفعة، وغيرها من السمات الأخرى ذات الصلة.

إنّ الهدف من وراء الاحاطة بهذه الأبعاد، يكمن في إبراز الشخصية الدرامية وتمييزها، وعلى المؤلف أن يكون محاطا بكامل هاته التفاصيل، بما يتفق مع خصوصية كل شخصيّة في العمل الدرامي كون هذه الأبعاد ذات صلة مباشرة بخصائص الشخصية الدرامية كما تمّت الإشارة سابقا إلى ذلك. وهي الأبعاد التي سيتولى البحث الوقوف عنها من جانب الشخصيات الدرامية التي تظهر في مشاهد التحليل، والتي تتولى تحديدا تقديم القيم الاجتماعية، عبر ربط أبعاد هذه الشخصيات في علاقتها بنوع وطبيعة القيم التي تقدمها.

كما لا ينبغي كذلك أن ننسى دور المخرج في إبراز هذه الأبعاد، بحيث يعمل على اظهارها تماما كما أدركها في النص بحيث يعمل المخرج على خلق المضمون الحقيقي للعمل، وعموما نستنتج من كل هذا، أن ثمة هنالك علاقة بين المخرج والمؤلف، بعدها يأتي دور الشخصية التي تقوم بتأدية الدور الذي تتم عبره عملية نقل المعاني والأفكار، ويقتنع المخرج بالشخصية عبر اعتماده على موهبتها فيقوم بتقمّص الشخصية (فيعطيها بعدا إنسانيا)، ويتمّ ذلك بدراسة الشخصية ودراسة أفكارها عبر تبني سلوكياتها وانفعالاتها ودوافعها الباطنية. (حمادي، دت)

ويجب أن تكون للشخصية القدرة على التعبيرية على نحو مقنع عبر استخدام الايماءات وتعبيرات الوجه وحركة الجسم ونبرة الصوت وكذا الحوار الذي يمكن من خلاله التعريف بالبعد الاجتماعي للشخصية، على اعتبار كونها المجسدة للمعنى الملموس والدقيق، ومن ثمّ يبدأ بتقمص الشخصية ويتمّ ذلك من خلال تجربة يكون إما قد عايشها أو شاهدها ، كما أنه من الضروري أن تكون الشخصية قريبة في اندفاعاتها لسلوك الشخصية في الحياة العامة فإذا ما سيطرت شخصية الممثل على طبيعته، خرج من دائرة التقليد وانطلق في دروب الإبداع ، كما أن كل مشاهد سوف تتباين ادراكاته في فهم واستيعاب هذه الشخصية، وسوف يقوم بالبحث عن المعاني والقيم لكي يصل إلى تفسيره الخاص للفعل الدرامي والأحداث التي يشاهدها فهو مطالب بالوصول إلى تفسير خاص يكون متميزا عن تفسير المؤلف، ويزداد الأمر كلما اتسمت الشخصية بالتعقيد أكثر. (حمادي، دت)

أما ردّة الفعل فتكون من جانب المشاهد طبعا، فكثيرا ما نجد من المشاهدين من يندمجون كثيرا في العمل الدرامي، بحيث يتخيلون أنفسهم تلك الشخصيات دون وعي، فيشير ربما أحدهم إلى تلك الشخصية الدرامية ويقول هذا أنا، ومثال على ذلك الأبطال الخارقون الذين يحبهم المراهقون، ولو تمّ

عرض أحد الأعمال الرومانسية التي تحوي إثارة عاطفية على فتى أو فتاة مراهقة، فمؤكد من أننا سنجدهما يرغبان بالمرور بالتجارب نفسها التي شاهداها في تلك الأعمال.

3- الصـــــراع

ينمو من تفاعل عدد من القوى المتضادة، كما قد يعني في سياقات أخرى النزاع والخلاف والقتال، عبر صورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر...شخصيات المسرحيات، ويمثل الصراع في العمل الدرامي عموما عموده الفقري، وهو البذرة الأولى لأي شكل من الأشكال الدرامية الجيدة، كما أنه يظهر عادة من خلال الخلافات التي تنشأ بين الشخوص الدرامية. وينشأ عند الشخصية الواحدة في بعض الأحيان بين ما تتصرف به من أحداث وبين الوازع الداخلي لها أو عند نقل الضمير مجازا في بعض الأحيان، وأحيانا أخرى عندما تتعارض الشخصية مع تصرفاتها بالتضاد كما أنه كثيرا ما تتعارض الشخصيات الدرامية مع القرارات التي اتخذتها في السابق. (عيد، 2005، صفحة 406)

ويرى الكاتب "عبد العزيز حمودة" الصراع الدرامي على أنه العنصر الذي يشد المشاهد إلى مقعده طوال مدة العرض، فالعرض المسرحي على العموم يقدّم صراعا عاما، والصراع الدرامي هو مناضلة بين قوتين متصارعتين أو متعارضتين، بحيث ينمو بمقتضى تصادم الأحداث الدرامية بينهما، ويأتي مقصودا لا بمحض الصدفة، كما يتحرّك وفق خطة علوية معروفة مسبقا حتى حين تلعب الصدفة دورا فإنها لا تكون صدفة بالمعنى الكامل للكلمة. فالصراع في الدراما عموما صراع إرادي وعفوي يجيء نتيجة للصدفة المحضة. (عطية المصري، 2010، صفحة 226)

كما أنه لا يتنامى العمل الدرامي إلا بوجود الصراع الذي ينطلق ومن الوهلة الأولى، آخذا في التطور تبعا لمراحل وخطوات البناء الدرامي، كما لا يمكن الوصول إلى العقدة الدرامية إلا بصراع متنامٍ ومحتدم، وحتى يكون الصراع مقبولا ومؤثرا، لا بد أن يتسم بالميزات والخصائص التالية: (عطية المصري، 2010، صفحة 226)

1- أن يتسم الصراع بكونه قادرا على اقناع المشاهد كونه صادرا عن رغبة واعية بأهمية ذلك وما يترتب عليه من نتائج تهم كل الناس.
2- أن يكون جزئيا ما لم ينتج عنه تغير في العلاقات.
3- ضرورة أن يتساوى خصوم الصراع في القوة، حتى يكون الصراع الدرامي صراعا حقيقيا ومشوقا له القدرة على التأثير.

4- أن يصدر هذا الصراع عن شخصيات درامية منتظمة ومتوازنة تتصف بصفات أصيلة واضحة الهدف الذي تسعى إليه الشخصية بنوع من الإصرار والايجابية لتحقيقه، وتواجه العراقيل والصعاب في سبيل تحقيقه.

5- كما ينبغي التمهيد للصراع، والعمل على جعل مسبباته متعددة ومعقدة، الأمر الذي يجعل أسبابه تتعدّد وتتعقد مما يجعله حتميا، ولكي يزاد الصراع عمقا يلعب كل من الزمان والمكان وكذا الظروف التاريخية دورا هاما في ذلك.

6- كما ينبغي مراعاة عامل التراتبية في الصراع بما يتفق وخصائص الشخصية مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية الفن السينمائي والتلفزيون وقدرتهما الكبيرة على التكثيف والتركيز.

«أما عن قضية تنامي الصراع، فيضيف "ستيف ويتون" في كتابه فن كتابة الدراما، بأن ذلك يرتبط بتطور الأحداث الدرامية وهي الجزئية التي تشكل العقدة في بناء العمل الدرامي حينما تواجه الشخصية الرئيسية عائقا آخر، أو عند العمل على تشكيل حبكة ثانوية». (ويتون، 2008، صفحة 92)

هذا ويمكننا في هذا السياق ذكر أهم أشكال الصراع وهي: (عطية المصري، 2010، صفحة 228)

- **الصراع الساكن:** نوع من الصراعات الدرامية بطيئة الحركة والتأثير، تنشأ عن شخصيات درامية قادرة على حسم الأمور واتخاذ القرارات، وليس المقصود بهذا النوع من الصراعات السكون المطلق ذلك أن أشد أنواع الصراعات الساكنة تكون لها نوعا من الحركة.
- **صراع واثب:** يحدث بدون تدرّج ومن دون مقدّمات. ويشكل هذا النوع علامة من علامات الخطر إذا ما اعتمده المؤلف في عمله الدرامي–فعلى سبيل المثال–ليس من المعقول أن يتحول الرجل الأمين إلى لصّ سارق في ليلة واحدة، من دون إشارات ولا مقدمات، ومن دون تمهيد ولا تروٍّ، وحتى أن غرق سفينة لا يتمّ على حين غرة من دون إنذارات وإرهاصات، مثل ربّان مرهق أو موجة قوية أو ممكن مقود معطوب أو...وغيرها.

«وكلمة الوثوب عموما توحي بعدم التدرج كما قد تحدث نوع من التحولات المفاجئة والسريعة في سلوك الشخصية الدرامية، والتي قد تدفع بها لارتكاب فعل ما في الوقت الذي لو فكرت فيه مليا لكانت قد تراجعت ربما عن ارتكابه، وفكرت قبل ذلك في الأمر، كأن يقلع مدمن عن المخدرات مرة واحدة ومن دون أن يعمد المؤلف إلى الكشف عن الأسباب الكامنة وراء إتمام هذا التحول». (جبار، 2016، صفحة 11)

«ويعد الصراع الواثب واحدا من الصراعات المتنامية في العمل الدرامي، والذي يقوم على السير بنوع من التدرج إلى غاية الوصول إلى نقطة اللاتوازن. وكلما قام العمل الدرامي عموما على توفر نوعين من القوى تكونان صلبتان ولا تعرفان المساومة، كان ذلك كفيلا بخلق صراع صاعد يكتب للعمل الدرامي النجاح والبطولة». (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 72)

«كما يطلق عليه بالصراع المتدرّج أو المنطقي، بحيث لا يتواجد إلا مع وجود الهجوم المضاد، وكلما اشتد وانتقل من محطة إلى أخرى، كلما تمكن من الكشف عن مشاعر الشخصية، واستطاع أن يوضح الأسباب التي جعلتها تتصرف على نحو معين ويرى "ايجري" أن هذا النوع من الصراعات الدرامية يعد أفضلها كونه يحمل في طياته دليل تطوره». (جبار، 2016، صفحة 229)

«كما ينبغي على المؤلف مراعاة أن تكون شخصيات الصراع مستكملة لعناصر تكوينها الجسمانية، أو حتى النفسية والاجتماعية مع منطقية مقدمة القصة الدرامية ووضوح خط سيرها الدرامي مع العمل على منح شخصيات العمل، الإمكانية لتكشف عن نفسها من خلال الصراع ومنحها نوعا من الإثارة والحيوية حتى ينجح المؤلف في خلق نوع من الصراع الصاعد والمتدرج، الذي له القدرة على التأثير ومنح المشاهد لذّة المتابعة والتوحّد مع العمل» . (كاوغيل، 2013، صفحة 73)

ويكشف عموما الصراع الصاعد طبيعة العلاقات السببية بين المشاهد، بحيث تستطيع الحبكة الدرامية التركيز على عملية تصعيده بناء على أساس السبب والنتيجة، وحين يتم اعتماد الحدث الصاعد في محور الشخصية الرئيسية في العمل الدرامي وعلى خصمها بحيث يتم تسليط الضوء على الصراع الذي ينطلق من رغبات هاتين الشخصيتين المتعارضتين. فيتحرك أحدهما حركة ويرد الآخر عليها، الأمر الذي يثير ردّ فعل مركز أكثر داخل العمل كهجوم يؤدي إلى هجومات أخرى مضادّة له.

- **صراع راهص:**

يكون على وشك أن يقع ويحدث، كنوع من التصادم المتوقع، الذي تبدأ ملامحه بالظهور من خلال التوطئات المنطقية التي يرسمها المؤلف للأحداث، بحيث ينطلق في وضع بذور المواجهة، عبر خطة التحفيز والانتظار، كأن نرى مثلا سارقا يسطو على إحدى المنازل، ونحن نعلم أن صاحب المنزل نائم فيه، وهنا نبدأ في انتظار لحظة المواجهة بين صاحب المنزل واللص، كوننا على معرفة بالصفات التي يمتاز بها صاحب المنزل، كونه رجل شجاع وجريء، وهنا عندما نرى اللّص يقترب نبدأ في تخيل

المواجهة، وتبدأ ملامح الصراع تحتدم وتلوح في الأفق، ويسعى المؤلف هنا لخلق نوع من الاحتمالات التي يتشاركها وجمهور العمل، ليهز مشاعره عبر تناغم الأحداث وتسلسلها بواقعية ومصداقية، ومن ثم تبدأ حقيقتها تتكشّف للمشاهد في أثناء التأثير على تصرفات وسلوكيات الشخصيات. (عطية المصري، 2010، صفحة 229)

هذا ويعمد الصراع الدرامي إلى تشكيل أهم قيمة في العمل الدرامي، ولكنه لا يعد القيمة الوحيدة كونه يعتبر المحرك المستمرّ والأساس لإثارة مشاعر الترقب عند المتفرجين، كما أنه الكفيل والقادر على أن يخلق شيئا أساسيا ملزما من التشويق والدهشة في العمل الدرامي على نحو عام.

4- الحـــــوار

تفهم اللغة من خلال الأصوات والطريقة التي يتمّ بها دمجها لتشكل وحدات لغوية واضحة الفهم من مقاطع الكلمات، والجمل والعبارات والفقرات ومن ثم الأحاديث ومع ذلك فإن دراسة اللغة تنتقل باطراد من مثل هذه البوابة البنيوية الضيقة إلى ذاك المفهوم الذي يضبط اللغة في حدود العلاقات الاتصالية المنطقية للخطاب الدرامي، وليس فقط من خلال العلاقات القائمة بين البناءات اللغوية، والحديث في الدراما عبارة عن علاقة تحاورية، لأنه يدور حول عملية الإدراك والوعي بالبناء الاجتماعي المتعارف عليه. (برتش، 2005، صفحة 71)

«يعبر جوهر الحوار الدرامي عن طبيعة المحادثات التي تجريها الشخصية الدرامية مع نفسها داخل المشهد الدرامي الواحد، ومع غيرها كذلك من الشخصيات، كما يعد من أهم عناصر البناء الدرامي التي يتم الاستناد عليها في عملية نقل المضامين الفكرية الدرامية، ويقول فيه " بيتي زوندي" بأنه العنصر الذي يحمل الدراما عموما، حتى أن إمكانية تحقيق الدراما مرتبطة تماما بإمكانية تحقيق الحوار». (سعيدي، 2012، صفحة 106)

كما أن للحوار في دراما الشاشة سماته وخصائصه التي تميزه عن الحوار الطبيعي من حيث كونه حوارا مصنوعا، إضافة إلى أنه يختلف عن ذلك المكتوب في القصص والروايات المتخصصة للقراءة ، حيث أن هنالك فرقا بين الحوار المكتوب الذي يصل من خلال العين، وذاك المنطوق الذي يصل من خلال الأذن، ففي الحالة الأولى ينتقل الحديث فيه من موضوع إلى آخر دون رابط معين، بحيث تتكرر وتعاد فيه الكثير من الألفاظ، كما يفتقد للإيقاع السليم، ما يجعل الحديث في مجمله يتصف بالفوضى والتشويق، الأمر الذي يؤدي في غالب الأحيان إلى ملل المستمع ، خلافا للحوار الدرامي الذي يتربع

على مكانة هامة في النص عبر تدفق وإيقاع سليمين، دونما أي تشويش أو فوضى، كما يبدو للمستمع أنه يشابه الواقع تماما بالرغم من تعرضه للانتقاء والتنظيم، في حين إذا قُرأ الحوار الروائي بصوت مرتفع وبطريقة تمثيلية فإن كثيرا من الألفاظ تبدو ثقيلة على السمع كما يصعب أداؤها، بحيث يمكن الاستعاضة عنها بإشارات أو إماءات. (الحوار الدرامي، دت)

«لذا ينبغي على مؤلف الدراما المرئية أن يكون على إيمان بأهمية الحوار بالنسبة للبناء الدرامي في العمل الفني، كونه لا يمكن من دونه اكتمال عناصر العمل الدرامي، أو عناصر التصوير المرئي لاعتباره وسيطا لتقديم الحدث الدرامي، وعلى عكس الصراع فالحوار الدرامي صفته الهامة في تجسيد وكشف المواقف الدرامية وعرضها في صورة تحاكي الواقع، خاصة فيما يخص اللغة اللفظية عبر إخضاعها لجملة من القواعد الفنية والإبداعية». (عطية المصري، 2010، صفحة 271)

«وتؤدى وظائف الحوار في الدراما التلفزيونية عبر التكامل مع باقي مفرداتها اللغوية كمعطيات الصورة والموسيقى والمؤثرات الصوتية والأصوات الطبيعية للأحداث والأمكنة». (العبسي، 2013، صفحة 61)

وللوصول إلى حوار درامي مقنع لا بد وأن يكون طبيعيا كالحوارات التي نتبادلها يوميا في حياتنا العادية، كما أن الاستطراد واستحضار بعض التفاهات أيضا، هي الصفات التي تميّز حواراتنا في الحياة العادية، حيث أن إكساب الحوار السمة الطبيعية لا يعد بتلك البساطة التي يتخيلها البعض من المشاهدين. كما أن هنالك مستويات متنوعة للحديث، فرجل الشارع لا يتحدث كما المثقف مثلا، كما يختلف الأمر كذلك من حيث اللهجات من منطقة الى أخرى فالقسنطيني يتكلم بطريقة تختلف عن الطريقة التي يتكلم بها العاصمي مثلا.

«كما أن هنالك عشرات من السمات التي تميّز اللغة التي يتحدث بها الناس، بين العامة والخاصة لأن لغة كل شخص إنما هي في حدّ ذاتها التعبير عن ذاته الفردية المتميّزة، وعن شخصيته الاجتماعية كذلك، والواقع أن المهمّة التي تقع على عاتق المؤلف الدرامي ضخمة وكبيرة فالحوار لا يجب أن يكون مقنعا فحسب، وإنما كذلك مناسبا لزمكانية المشهد ولطبيعة الشخصية التي تؤديه». (رشدي، 1998، صفحة 118)

وكلامنا عن الحوار الدرامي هنا لا يمكن إيفاء حقه، كما أن كل ما جاء على لسان واجتهادات من يحسبون على الذائقة الفنية، يمكن أن يتجاوزه المؤلف المبدع ويضيف عليه طبعا، ويقدم بعض

الاستثناءات إذا ما شعر أن ذلك يخدم خطه العام، بخاصة وأن المفاهيم الفنية اليوم أضحت تعدّ مسائلا دقيقة للغاية يساء للأسف فهمها بسهولة إذا ما تداولها غير المتخصصين، أما إذا تداولها أنصاف المتخصصين إن صحّت التسمية فتصبح في أيديهم جامدة كالطوب تماما، تسيء إلى العمل الفني أكثر مما تفيده.

5-السينـــــاريو

يعرف على أنه الصياغة السينمائية لموضوع وفكرة العمل الفني الدرامي في صورة مكتوبة ليكشف من خلاله السيناريست تفاصيل وتسلسل الصور البصرية والصوتية للعمل، ويمثل بشكل عام رسما عن قصة حكائية سردية بالاعتماد على حركة الكاميرا في عدد من اللقطات والمشاهد الفيلمية، التي تعمل على رسم ونقل الفكرة إلى المتفرج. فالسيناريو يعبر عن محتوى الفيلم الذي سيشاهده المتفرج بحيث يحتوي على تقسيم وتوزيع الأدوار والحوارات على شخصيات العمل، وترتيب الأحداث بشكل منطقي ونقل ما يتخيله المؤلف لدور كل واحد منها إلى فريق التنفيذ (من مخرجين، مصورين، وممثلين...وغيرهم). (عطية المصري، 2010، صفحة 291)

تعد عملية كتابة السيناريو وبالنسبة للكثيرين بهجة ولعنة في ذات الوقت كونها منفذا إبداعيا يؤمّن للمؤلفين فرصة أن يتيحوا لأحلامهم أن تأخذ شكلا محددا، لكن في مرات عديدة، تسحق متطلبات السوق متعة هذه العملية، بحيث لا توجد أية قاعدة تقول بأن كل سيناريو جيّد يجب أن يجد من يشتريه، كما أنه وفي عديد من الحالات يعتقد المؤلف أن السيناريو الذي كتبه يشتمل على كامل مكونات الفيلم العظيم، ومن ثم يصدمه إحباط عميق عندما يفشل عمله في جذب أي اهتمام، لأن المؤلف في الحقيقة لم يكن لديه سوى مقدار محدود من فهم المتطلبات الفريدة لقصة الفيلم. (كاوغيل، 2013، صفحة 11)

«وقد يتباهى البعض من الكتاب بكونهم قاموا بكتابة الكثير من السيناريوهات الناجحة، دون أن يكونوا على اطلاع واحاطة بأهم أصول ونظريات الكتابة السينمائية، كما قد ينطلق البعض الآخر من فكرة أن لكل مؤلف ولكل مخرج طريقة خاصة ينظر بها إلى القصة الروائية، ولذلك لا يمكن إيجاد قاعدة عامة أو قانون شامل في هذا الشأن». (أبو سيف، 1989، صفحة 44)

«غير أن وظيفة السيناريو عموما، إنما تتجلى في سبر أغوار الشخصية وكشف جوانبها لكل من القارئ والمشاهد معا، فمن خلال سير أحداث السيناريو تتعلّم الشخصية في العادة شيئا عن محنتها في

إطار القصة تماما مثلما يتعلمها المشاهدون، وعبر هذا الأسلوب في الطرح الدرامي تتقاسم الشخصية والمشاهد وظيفة كشف موضع الحبكة الذي يعطي بدوره الاستمرارية للفعل الدرامي». (فيلد، 1989، صفحة 44)

وتنطلق عملية صياغة السيناريو وبنائه عبر التحديد الدقيق لفكرته الرئيسية، والتي يتمّ تطويرها عبر مراحل عدّة وفقا لطبيعة العمل الدرامي، فبينما يكون التركيز في سيناريو الأعمال الدرامية التسجيلية موجها أساسا إلى الترتيب المنطقي لسرد مفردات مجموعة من الحقائق، فإن السيناريو ذا الصبغة الذاتية أو الجمالية، يركز من جانبه أساسا على عملية تشكيل الصور، في علاقة بعضها ببعض وتفاعلها مع الأصوات، أما في النوع الروائي فإن التركيز عادة يوجّه في المقام الأول، إلى الموقف الدرامي الرئيسي وكذا المواقف المحتملة المصاحبة له حتى يصل في نهاية المطاف إلى خاتمة مقنعة .

ويمرّ تطوير الفكرة الرئيسية لسيناريو ما عادة بمراحل ثلاث تشتمل على:

1- الفكـــرة

«يعتمد السيناريست على مصادر متعددة يمكن أن يبني على أساسها فكرته الدرامية، والتي قد يستقيها من جملة تجاربه ومدركاته السابقة أو حتى من بيئته المجتمعية، ويعد الموروث الثقافي الشعبي بالإضافة إلى مصادر التاريخ، وبعضا من الكتابات والتدوينات الأدبية، مصادرا لتوليد فكرة السيناريو التي تصلح للمعالجة الدرامية التلفزيونية بكل ما تحتويه هذه الفكرة من معنى». (سعيدي، 2012، صفحة 108)

2-المعالجـــة

تبتدئ في العموم كل مسرحية تلفزيونية بملخص، وإذا تضمن ذلك الملخص بعضا من المعلومات الإضافية، يُصطلح عليه عندئذ بالمعالجة (treatment)، وتمثل المعالجة في جوهرها عملية وصف روائي لكل مشهد من مشاهد العمل الدرامي. يتضمن هذا الوصف في الغالب نبذة سريعة عن الشخصيات. كما قد يتضمن وصفا دقيقا لحركة الكاميرا وعموما تقترح النقابات بأن تكون لملخصات التمثيليات التلفزيونية الصفحات التالية: 10-15 صفحة للتمثيلية التي تعرض على مدار ساعة واحدة، ومن 25-40 صفحة لتمثيلية التسعين دقيقة و40-61 صفحة لتمثيلية الساعتين. (هيليارد، 2014، صفحة 453)

«هذا وتعبر عملية المعالجة الدرامية باختصار على نظرة عامة للفيلم، من دون تقديم تفاصيل فنية كثيرة، بحيث يتم ترك المجال عبرها لكاتب السيناريو لإضافة الكثير من اللمسات التي يسعى من خلالها إلى إثراء موضوع العمل لأجل أن يكون عملا دراميا فنيا متكاملا بإمكانه نقل الإحساس بالفيلم النهائي دون تقديم كافة التفاصيل». (سعيدي، 2012، صفحة 109)

3- النص النهائي

«وهو إعادة كتابة للمعالجة الدرامية ولكن بشكل درامي، عبر طرح كل ما يمكن مشاهدته، أو سماعه عبر لقطات درامية واضحة المواصفات الفنية، ومشتملة على كل العناصر الفنية للعمل الدرامي من حوار ومؤثرات صوتية». (عطية المصري، 2010، صفحة 303)

«وينبغي على كاتب السيناريو، مراعاة البناء الدرامي والمتعلق بالشخصيات، الحوار والعقدة بالإضافة إلى التوقيت، ففي اللحظات التي يوشك الجمهور فيها على أن يملّ من نوع معيّن من الحركة أو من البعض من الشخصيات، أو من مشهد أخلاقي معيّن، أن يعمد إلى تزويد المشاهد بشيء جديد يسمح بتطور الشخصيات والمواقف». (النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، 1993، صفحة 127)

«كما ينبغي كذلك أن يكون السيناريو الدرامي بسيطا جدا خالٍ من التعقيدات، فكاتب السيناريو ليس مسؤولا عن كتابة ما يتعلق بزوايا الكاميرا وما يخص اللقطات الدرامية لأن ذلك يقع ضمن مهام المخرج، وإنما بالمقابل تتلاحم مهامهما في العمل على خلق وإنتاج عمل درامي من صلب النص». (فيلد، 1989، صفحة 172)

ورغم عمر السينما الطويل إلا أن عملية صياغة السيناريو الدرامي تعد عموما واحدة من أصعب العمليات البنائية دراميا في الفن السابع، وعلى السيناريست المحترف أن ينقل لجمهوره جملة من الإلهامات المثيرة، عبر الانتقاء المتميز لنسق المفردات بالشكل القادر على خلق الانطباع المناسب على مستوى المشاهد. لكن في النهاية إذا لم يتمكن المؤلف من خلق حبكة تستحوذ على الاهتمام وتجعله يستمر في تقليب الصفحات، فلا أهمية لمدى جمال أسلوبه في الكتابة أو مدى روعته في التصوير.

3.2. دراما المسلسلات التلفزيونية العربية والقيم الاجتماعية

1.3.2. واقع دراما المسلسلات التلفزيونية العربية

رغم ظهور الدراما التلفزيونية العربية في بلدان عربية أخرى غير مصر، إلا أن الملاحظ حتى اليوم أن هذا الظهور لم يسمح بإنشاء صناعة درامية راسخة فعليا تمتاز باستقلالها الذاتي بحيث ينطبق هذا على كل الدول العربية، إذا ما استثنيا مصر وسوريا والكويت والتي تعيش الدراما فيها بالاستناد على الدعم الحكومي كون تشجيع القطاع الخاص في الاستثمار في مجال انتاج الدراما، لم ينجح طيلة عقود أدّى في كثير من الأحيان إلى ابتعاد رأس المال الخاص عن ولوج هذا المجال، على اعتباره مغامرة معروفة العواقب سلفا، ويرجع ذلك بشكل خاص لعدم اشتمال برامج دعم هذه الدول على رؤية عامة للنهوض بركب الدراما التلفزيونية، لا على مستوى الإنتاج ولا التكوين والعرض ولا حتى المواكبة. (المنساوي، دت، صفحة 13)

والملاحظة التي يجدر بنا الوقوف عندها فيما يتعلق بهذا الشأن، تتمحور حول أن الإنتاج الدرامي الذي قدمته أغلب هذه البلدان من دراما تلفزيونية سواء كانت مصرية أو غيرها «إنما كان من إنتاج مؤسسات وهيئات تمول حصرا من طرف الدولة، ولا يزال هذا لسان حال بعضها حتى اليوم. فمنذ نشأة القطاع العام قبل عقود، لم يتوقّف عن إثارة السجالات وعن التعرّض للهجومات في محاولة لطرح التساؤلات والاشكالات المتعلقة بجدواه الانتاجية». (ملف القطاع العام، 2015، صفحة 1)

وبالنظر للأعمال التي تم انتاجها في حدود الدراما العربية السورية خلال الأعوام الأخيرة المنصرمة وعلى تنوعها، نجد أنفسنا أمام مشكلة غياب تنوّع التنوّع، بمعنى غياب تنوع المحتوى عن الصنف الدرامي الواحد، إذ نجد على سبيل المثال أن عددا كبيرا من الأعمال الدرامية الاجتماعية في الموسم ما قبل الماضي، تعرضت بشكل محوري إلى جملة من القضايا أهمها القضايا المتعلقة بالعشوائيات والمشكلات التي تعانيها، بحيث يقف المشاهد العربي أمام أعمال متشابهة تماما في المحتوى الدرامي عدا بعض المحاور الجانبية ، كما أن التشابه في المحتوى، تعدّى هذا الأمر ليصل إلى التشابه حتى في الشكل، فنجد أن الممثل نفسه يشارك في عملين دراميين يتشابهان في المضمون وربما في حالات عديدة يؤدي فيها نفس الدور.

«ولا يختلف هذا الواقع في المجمل بالنسبة لما يعرف بأعمال البيئة الشامية والتي أضحت موضة درامية بعد النجاح الذي اكتسحه مسلسل باب الحارة، حيث تماثلت الأعمال الشامية وتشابهت تشابها كبيرا، سواء على مستوى الشكل أو المحتوى، وطال هذا التشابه كذلك الممثلين أنفسهم، إلا أن الأمر لا ينطبق على جميع الأعمال الدرامية السورية، فبعضها وبالتحديد الاجتماعية منها عمد إلى طرح العديد من القضايا والأفكار الجديدة الهامة لكن النسبة الأكبر ظلت تميل إلى التشابه». (المنساوي، دت، صفحة 1)

ويمثل هذا التشابه في رأي الباحثة صورة جليّة عن النمطية والمضمون الواحد تقريبا وهو ما يمثل بدوره مؤشّرا خطيرا ينبغي على صناع الدراما العربية وبالتحديد شركات الانتاج الفني وأيضا الكتاب، الالتفات إليه والسعي لعدم الوقوع فيه، بغية تحقيق غايات الاستمرار الفني والنهوض بركب الدراما السورية والارتقاء بها. فإذا كان هناك من يعتبر أن كثرة الأعمال ظاهرة صحية تفتح المجال أمام المشاهد لانتقاء ما يتوافق وأذواقه واهتماماته فإن هناك كذلك من يذهب إلى العكس ويعتبر أن هذه الكثرة لا تعدو عن كونها تشتيتا للذهن وتقزيما لخيارات المشاهد بشكل كبير.

كما أن الملاحظ لحجم الزخم العربي في مجال الدراما التلفزيونية، يستطيع أن يؤكّد على أن الوقت الذي سيطرت فيه الدراما المصرية على ساحتي الانتاج والمشاهدة العربية انقضى بدخول المنافس المباشر لها، وهو الدراما السورية إلى جانب الانتاج الدرامي الخليجي كذلك، والذي تمكن في السنوات الأخيرة هو الآخر من إيجاد موطئ قدم له متميّز على خارطة الدراما العربية، كما تمكّن عربيا من تحقيق نجاح ملموس له، والظفر بردود أفعال ايجابية لدى المشاهد. كما قد طالت الدراما المصرية في الآونة الأخيرة وبالأخص عند موسم رواجها بشهر رمضان، انتقادات واسعة تتعلق بالسرد التاريخي أو بالقصص والروايات الدرامية البعيدة عن واقع المجتمع المصري، فغالبية النقاد والباحثين في الشأن الدرامي يجتمعون على تكرار مواضيع الأعمال الفنية، وهو ما يجعل جلها دون مستوى الفنّ المصري الراقي الذي عهده الجمهور العربي على مرّ عقود وأجيال.

و إلى جانب الدراما المصرية والسورية وبالعودة لحديثنا السابق فإنّنا نسجّل حضورا متميزا وعلى نحو تصاعدي للدراما الخليجيّة، التي بدأت حدود انتاجاتها الدرامية تعرف نوعا من الارتفاع من سنة لأخرى، وبحسب الكثير من المهتمين في هذا الشأن فإن الدراما الخليجية لازالت تعاني من جمود على مستوى الأفكار، وفي الحفاظ على بعض الثوابت التي أضحى في حكم الواجب تلافيها والتخلّص منها

في العصر الراهن، و نذكر منها الصورة السلبية التي تظهر عليها المرأة في هذه الأعمال والتي من بينها تكريس صورة المرأة الخليجية كامرأة فاشلة عادة في علاقاتها الأسرية، وحتى وإن أظهرها العمل ناجحة على المستوى العملي، فهي إما مطلقة أو زوجة أولى تعاني من تصرفات زوج ارتبط بثانية وثالثة...وهي عموما امرأة تعيش في عالم الرجل. (العياري، 2008، صفحة 17)

ولكي تكتمل الصورة المتعلقة بهذه الدراسة وجب التطرق طبعا لواقع الدراما الجزائرية، والتي لم تتمكن من تحقيق نجاحات نسبية، بحيث لاتزال غير قادرة على المنافسة على المستوى العربي ولا حتى على المستوى المغاربي، فهي بحسب الكثيرين في وضعيّة سيئة للغاية، إذ أنها لا تزال تعاني من أزمة في اختيار مواضيع تتلاءم والواقع الاجتماعي الجزائري، تحديدا بعد سنوات العشرية السوداء، كما أنها راحت تبحث عن حكايات اجتماعية وأخرى عاطفية لتقدّم عمل "شفيقة" مع جميلة عراس وإخراج المخرج المرحوم "جمال فزّاز"، وعادت اليوم للحديث عن حبّ في قفص الاتهام مع المخرج "بشير سلامي"، لكنها تبقى دائما بعيدة عن السياسة وقضايا المجتمع الجزائري الراهنة.

وعلى هذا النحو لا تزال الدراما الجزائرية تعيش عزلة على عكس الدول العربية الأخرى(سوريا، مصر حتى الدراما الخليجية) والتي استطاعت الاستثمار من واقعها السياسي والأمني والاجتماعي، لتنتج أعمالا درامية عربية راقية كُتب لها النجاح، فالأعمال التي تحقق هذا العام وككل عام أعلى مستويات للمشاهدة في العالم العربي، كانت بالضرورة الأعمال التي واكبت التجدّد والواقع، عبر اعتماد لغة فنيّة راقية لا يبدو أن الدراما الجزائرية تريد اتقانها ولا حتى تعلّمها، ،فلا تزال أعمال التلفزيون الجزائري تخاطب المشاعر والعاطفة وتوهم نفسها بأنها قادرة على صنع الجدل بكسر الطابوهات، وقد باتت للأسف مقام سخريّة و استهزاء وغضب الجمهور الجزائري الذي لم يفهم بعد هذا النوع الهابط من المستوى. (موقع جريدة الخبر الجزائرية، دت)

وعبر سنوات عديدة لاتزال الدراما الجزائرية تنهل من فخ اجترار المواضيع، عبر التركيز على الإشكاليات القديمة والمستهلكة للعمل الدرامي التلفزيوني، كقضية الصراع بين الخير والشرّ مع التركيز على الفوارق الاجتماعية بين الطبقات، وادخال بعض عناصر الاثارة في الإنتاج الحالي مثل الحديث عن مافيا المخدّرات والجريمة في مسلسل "أولاد الحلال".

ومع ذلك لم تستطع الدراما الجزائرية التملص من النمط التقليدي، سواء من حيث القصة الدرامية أو حتى من حيث أماكن التصوير التي ضلت منحصرة في التصوير الداخلي في البيوت أو المكاتب،

وهو النمط الذي طلقته الدراما السورية والمصرية منذ سنوات والتي انتقلت في المقابل إلى التركيز على التصوير الخارجي، الذي يعطي الكثير من الواقعية والمصداقية للمشهد الدرامي التلفزي، رغم أنه لا يمكن حقيقة الحكم على التجربة الجزائرية نهائيا، كونها لا تزال تجربة فتيّة لم يتجاوز عمرها بعدُ العقدين، بالإضافة كذلك إلى غياب عناصر الإنتاج الدرامي المتميز والحقيقي عنها كاستوديوهات التصوير الضخمة وعدم وجود كُتّاب سيناريو محترفين. (المسلسلات الجزائرية تتخبط في فخ التكرار والتقليد، دت)

«وفي ذات السياق انتقدت الممثلة الجزائرية المعروفة "ريم تاكوشت" واقع الدراما الجزائرية مؤخرا وقالت أنها أصبحت تعاني من أزمة اغتراب عن الحياة الواقعية التي يعيشها الجزائريون، ودعت إلى إعادة النظر في الأعمال التلفزيونية الجزائرية والعمل على مراجعتها، لأنها أضحت بالفعل تتسم بالمبالغة في الجرأة والخروج عن خصوصيّة المشاهد والمجتمع الجزائري، وسجّلت حالة من التقليد للمسلسلات التركية». (جريدة النصر، 2016، صفحة 23)

كما يرجع البعض أسباب التقهقر الدرامي في الجزائر، إلى عنصر غياب الرقابة الفنية عن الأعمال الجزائرية والذي جعلها تصدر بنوعية شاحبة وغير مشرفة، أصبحت معها في الأخير أعمالا تلفزيونية غير حقيقية، كما أنها تجسد حقيقة طريقة لتقاسم المال وتوزيعه على الممثلين ومنتجي العمل الدرامي أنفسهم، ناهيك عن غياب النقاد وتكاسلهم عن إبداء آرائهم الفنيّة، الأمر الذي نجم عنه في الأخير انتاج أعمال متقادمة للمشاهد الجزائري تجاوزها الزمن وعاجزة عن اشباع احتياجاته وحتى ملاءمة طموحاته الدرامية. وعليه ينبغي الإيمان بالأدوار الهامة دراميا والتي يضطلع بها القطاع الخاص في الانتاج الفني والدرامي، بخاصة وأن الخواص لا يمكنهم المراهنة على هوّاة في أعمال لا تجلب لهم ربحا ماديّا ولا يمكن عرضها في القنوات التلفزيونية، لأنها لن تُقبل أساسا إذا كانت غير جيّدة. وبالمقابل سيستدعي الأمر كذلك الاعتماد على سيناريو درامي جيد ومدروس وستغدو حينها العملية الإنتاجية برمتها معتمدة على نسق من المحترفين.

مع كل هذا طبعا يمكن القول أن الدراما الجزائرية بحاجة ماسة إلى التشخيص الجيد والعاجل أيضا من أهل الاختصاص...كما أنها بحاجة كذلك إلى عملية تأمل وإعادة نظر وتخطيط، وضخ دماء جديدة لغاية الشفاء من الضعف الذي لازمها طويلا.

وبالعودة للحديث السابق عن السيناريو في مجال الدراما التلفزيونية العربية عموما، فالملاحِظ لها يستطيع أن يقف عند عقبة الجانب السياسي الذي لا زال يمثّل سلطة رقابية على مادّة العمل الدرامي

التلفزيوني العربي، الأمر الذي يجعل المشاهد العربي للأسف، لا يجد عبر ما يقدم له، رؤى نقدية واقعية لحقائق الواقع التي تُطرح أمامه وقضايا الأمة، والتي تسمح له بتكوين آراء حرّة مبنية على دعائم ديموقراطية قادرة على طرح كل الرؤى الخلافية، مما قد يولد للمتلقي العربي إحساسا بالثقة والتصديق. (الجندي، 1999، صفحة 38)

وفيما يخص العناصر الفنية المشكلة للسيناريو الدرامي عموما فالملاحظ على السيناريوهات العربية أنها في المجمل تقوم بالتركيز على الحوار على اعتباره الآلية الدرامية الأكثر تعبيرا، بحيث يبدأ كل مشهد درامي مع بداية الحوار وينتهي بنهايته، بشكل يقتل جانب الإبداع الفني لإمكانيات توظيف الصورة المرئية التي بمقدورها دراميا صناعة الفارق بين العمل التلفزيوني ونظيره الإذاعي، كون التلفزيون وسيلة بصرية سمعية تفترض بالدرجة الأولى الاستفادة من قيمة وجمالية الصورة الفنية كوسيلة اتصال جد فعالة. (سعيدي، 2012، صفحة 122)

كما تعدّ لغة وتركيبة الحوار في نص السيناريو الدرامي واحدة من بين القضايا التي يتعرض لها المشاهد أو الممثّل على حد سواء، كون المشاهد يجد نفسه مرات عديدة عاجزا عن فهم حوار منطوق بإحدى اللهجات المحلية لبعض الدول العربية كاللهجة الخليجية مثلا، والتي قد لا يفهمها أفراد المنطقة العربية، في حين نجد أن بعض اللهجات المحلية وبفعل كثرة الإنتاج وانتشاره على مختلف الفضائيات العربية، أصبحت لهجات شائعة وجد مفهومة على المستوى العربي كاللهجة المصرية والسورية مثلا.

كما يحدث وأن يواجه الممثل من جانبه مشكلة تتسق بلغة الحوار والذي قد تتم كتابته بلهجة محلية، خاصة إذا كان الممثل ينتمي إلى بلد مختلف، كأن يؤدّي مثلا ممثل أردني دورا في عمل أو تمثيلية مصرية باللهجة الصعيدية، بحيث قد يجعل هذا الأمر ذلك الممثل يصبّ كل جهده في السعي لحفظ الحوار باللهجة التي كُتب عليها على حساب أدائه التمثيلي المرافق للحوار.

- **واقع الدراما العربية المصرية**

على مر سنوات من الزمن لم تنافس دراما المسلسلات المصرية مسلسلات عربية أخرى، لذلك تميزت بتعميم الصفة العربية عليها فسميت بالمسلسلات العربية خاصة وأنها أتت في خضمّ المدّ القومي العروبي العميم، و كانت السمة الغالبة على هذه الأعمال هي أن عدد حلقاتها لم يكن يتجاوز الثلاثة عشر حلقة فقط، تماشيا وتعداد أسابيع الدورة التلفزيونية والممتد على مدار ثلاثة أشهر، بحيث كان

يتابعها المشاهد العربي أسبوعا تلو آخر عبر شاشة تلفزيونه المحلي الوحيد تقريبا، بحيث لم يشهد العالم العربي في ذاك الوقت ثورة الفضائيات العربية، و كان المسلسل المعروض على شاشة التلفزيون هو العمل الوحيد الذي يشاهده في الوقت ذاته كل مواطني تلك الدولة العربية، إن لم نقل كل المواطنين العرب في كل مكان ، كما أنه لم يكن غريبا في ذلك الوضع أن يتحوّل ذلك المسلسل إلى أحد أفضل المواضيع التي يتبادل الناس الحديث عنها كل صباح بداية من أحداث حلقة الليلة الماضية...وهكذا. (مفرح، دت)

وقد اجتهدت هذه النوعية من الأعمال الدرامية العربية كثيرا ومعها صناعها، في تقديم هذا الفن التمثيلي الجديد تقريبا بأحلى صيغه الممكنة، والذي بلغ أوجّه ما إن أطلّ عقد الثمانينات من القرن الماضي، خصوصا مع ظهور المسلسلات ذات الأجزاء المتعدّدة ولعل أبرزها كان العمل المصري الدرامي الشهير "ليالي الحلمية" الشهير للمؤلف المصري الكبير والكاتب "أسامة أنور عكاشة" والمخرج "اسماعيل عبد الحافظ"، وهو العمل الذي استمرّ في العرض الرمضاني على مدى سنوات طويلة، ولأن دوام الحال من الحوال، فإن الريادة التي حققها الفن الدرامي المصري عبر عقود طويلة من الزمن، سرعان ما تخلّت عن مكانتها– أو لنقل عن جزء من مكانتها– حيث اقتحمت الساحة جهات انتاجية عربية أخرى شاركتها في السيادة بعد أن تركت لها الريادة...وهكذا انطلق صراع جديد كان يحلو للصحفيين والناقدين الدراميين أن يطلقوا عليه صراع الريادة والسيادة في الدراما التلفزيونية.

وإذا كان المسلسل المصري يمثل الطرف الأول من هذا الصراع، فإنّ الكفة الثانية كان يمثلها المسلسل السوري تحديدا، والذي اقتحم ساحة العرض العربي مسلّحا بألوان فنيّة أهّلته لاحتلال مكانته المرموقة في ذائقة المشاهد العربي بشكل سريع.

ولأسباب كثيرة انتعشت مجددا الدراما التلفزيونية المصرية، كما طفت على السطح ظاهرة مسلسلات الثورة والتي تحاكي في البعض من معطياتها ثورة الخامس والعشرين من يناير في مصر، لكن المثير في الأمر فيما يخص هذه الأعمال، انفلات الكثير من حواراتها عن طوق الرقابة، فبدأ المشاهد يسمع ألفاظا غير لائقة عبر تلك المسلسلات، خاصة بعد انتشار الفضائيات الخاصة بحجة أنها تعكس في الواقع حالة واقعية موجودة بالفعل في المجتمع المصري، بحيث لا يمكن انكارها في الوقت الذي لم يكن فيه هذا الأمر مسموحا أبدا بتداولها عبر شاشات التلفزيون، وهو الأمر الذي لازال بحاجة إلى الكثير من الرصد والملاحظة. أما الظاهرة الأخرى فهي عودة نجوم السينما الكبار للتلفزيون

والتي عملت على إنعاش المنافسة الدرامية المصرية عموما والعمل على جذب أكبر لمشاهدي التلفزيون. (مفرح، دت)

كما عرفت الدراما العربية في السنوات الأخيرة نوعا وشكلا آخر من المسلسلات الدرامية والذي شهد انتشارا واسعا، والمقصود به دراما السير الذاتية أو الشخصيات العامة والذي يعد في المجمل مادة ثرية لغالبية المؤلفين، ووسيلة مضمونة للنجاح كما يراه صناع الدراما العربية، فعلى الرغم من أن هذا النوع من الدراما والمنبثق عن تاريخ شخصيات حقيقية كان معروفا منذ البدايات الدرامية التلفزيونية، إلا أنه كان محصورا جدا كما لم تحقق العديد من نوعية هذه الأعمال الفنية النجاح المأمول منها كما تعرضت لانتقادات لاذعة. وعلى العموم تحتاج هذه النوعية من الأعمال لقوة في الإنتاج والانفاق إضافة إلى توافر عدد من الممثلين المناسبين تماما للشخصيات وعلى أعلى مستوى شكلا ومضمونا. (أبو سمك ، 2021)

وبين الصورة المثالية الملائكية التي تظهر عليها الأعمال المصرية وتلك الحقيقية، وعلى الرغم كذلك من أن صنّاع الدراما العربية يقدّمون في الغالب أعمالهم بما يتلاءم ومتطلبات فضائيات العرض وشروطها الرقابية الصارمة –خصوصا في صيغتها الخليجية على وجه التحديد– إلا أنه وبخلاف السنوات القليلة الماضية، لم تزد الأعمال الدرامية المصرية عن الثلاثين عملا سنويا، وهو عدد لا يمكن مقارنته بحجم الانتاج في الأعوام الأخيرة، و مع ذلك يبقى التأكيد على حاجة السوق المصرية إلى المزيد من الضبط، حتى يمكن تصحيح وتعديل منظومة الدراما الإنتاجية في مصر مثل قضية أجور النجوم والتي ترتفع بشكل منطقي ويرتفع معها أجور الفنيين، والتي تُرخي عموما بظلالها على المنظومة الإنتاجية كاملة.

وعموما مرت الدراما العربية المصرية بعد العصر الذهبي الذي سطعت فيه، بمرحلة بارزة من التدهور في نهاية التسعينات وبداية الألفية الثانية، والتي لم تفلح معها عمليات انقاد النصوص الدرامية وقتها كون العملية الإنتاجية كانت تنطلق بنهج عكسي، حيث يبدأ النجم بتوقيع عقده مع الشركة الإنتاجية ومن ثم يقوم بتحديد اسم الكاتب بالشكل الذي يسمح له بالتدخل في نص العمل الدرامي، بحيث يصبح مفصلا على مقاس النجم العمري والنوعي والشكل...كل ذلك لأن بورصة النجوم وقتها تفوقت على ابداع كتاب الدراما وما تجود به أقلامهم، والذين أصبحوا مجرد منفذين لأوامر ومتطلبات قطاع الإنتاج الدرامي ومؤسساته المتعددة. (أحمد هيكل، 2016، صفحة 16)

وبعد هذا العرض الخجول لواقع الدراما المصرية ننتقل للحديث عن ملامح الدراما السورية، وللإشارة فإن اختيارنا التركيز على هاذين النموذجين من الدراما العربية تفسره التنافسية التي يبديها هذان النموذجان بالنسبة للعمل الدرامي العربي، فلا يخفى على أحد طبعا الموقع المتقدم الذي حجزته ولازالت الدراما السورية في الأعوام السابقة، بالإضافة إلى تفوّق مخرجيها في الفنيات التقنية وفي جودة الصورة والتنفيذ إضافة إلى المواضيع المطروحة.

وقد شكل هذا الأمر نوعا من الإرباك والمنافسة في سوق الفضائيات العربية، فلجأ البعض من المنتجين في مصر إلى أن يستعينوا بخبرات المخرجين السوريين لتنفيذ عدد من الأعمال المصرية الضخمة في السنوات الأخيرة وهو الأمر الذي أدى إلى إثارة جدل واسع في الإعلام المصري، خاصة عندما تولّى المخرج السوري "حاتم علي" اخراج العمل المصري "الملك فاروق" الذي يروي السيرة الذاتية لآخر ملك من ملوك مصر، وتحديدا عندما قام الممثل السوري "تيم حسن" بأداء الدور بعض رفضه من طرف العديد من النجوم المصريين (الماسة السورية، 2010).

وسنوالي فيما هو آت الحديث عن الدراما السورية والوقوف عند ملامحها وجديدها بما يخدم طبعا احتياجات هذا المبحث.

- **واقع الدراما العربية السورية**

تزامنت بدايات الدراما السورية وأيام الوحدة بين مصر وسوريا، بحيث كانت تقدم كل الأعمال بالأسود والأبيض في استوديو متواضع جدا على قمة جبل "قاسيون" بحيث كانت تبث منه وعبر الهواء مباشرة الأعمال، قبل أن تعمد إلى الانتقال إلى مرحلة التسجيل المتسلسل والمترابط دفعة واحدة، بحيث كانت تتم إعادة الأعمال الدرامية من أولها إذا ما انتابها خطأ في أي موقع منها، ومن أشهر الأعمال التي تم تمثيلها في تلك المرحلة مسلسل "رابعة العدوية" وبرنامج "البيت السعيد" اللذان مهّدا لبروز الفنان السوري الكبير "دريد لحام". إلا أن نهضة الدراما التلفزيونية السورية انطلقت على أيدي مخرجين مثل: "سليم قطايا، علاء كوكش، وسليم جبري، ..." وغيرهم كما ساهم العديد من الكتاب مثل: "حكمت محسن (أبو رشدي)، عادل أبو شنب، ومحمد الماغوط وعبد العزيز هلال في إثراء تلك البدايات بنصوص استطاعت أن تستحوذ على اهتمام المتابعين لها. (قراءة في الدراما العربية –الدراما السورية مثالا–، 2011، صفحة 56)

«وفي السبعينيات من القرن الماضي تابعت الدراما التلفزيونية السورية ازدهارها التدريجي، إنما على صعيد محلي فظهر خلال ذلك عدد من كتاب السيناريو الجدد، كما بلغت الأعمال التي قدمها كل من "دريد لحام" و "نهاد قلعي" في هاته الفترة ذروتهما متجاوزة حدود سوريا إلى العالم العربي. ولعلهما السبب الرئيسي بحسب البعض في تعميم اللهجة السورية الدارجة في الوطن العربي الكبير من المحيط إلى الخليج». (قراءة في الدراما العربية –الدراما السورية مثالا–، 2011، صفحة 56)

وبالعودة إلى الثمانينات بدأت بواكير الإنتاج التلفزيوني المشترك ومنها خطة التحول إلى استوديوهات "دبي" و "أثينا"، وبدأ معها البعض من المخرجين الأردنيين الجدد، العمل بالاشتراك مع شركات الإنتاج السورية فكانت بذلك هذه المرحلة تعد مرحلة مخاض لبروز ألوان درامية جديدة أنتجتها جملة من الظروف والمؤثرات الثقافية، كما كان لمشروع تأسيس المعهد العالي للمسرح في سوريا دورا بارزا في تمويل الدراما السورية بمجموعة متكاملة من الممثلين يجسدون أجيالا مختلفة، كما تطور الوضع المرئي تقنيا، وتم تنفيذ العديد من الأعمال الدرامية في حدود العالم العربي، وهو الأمر الذي وفر نوعا من الاحتكاك مع العديد من التجارب الثقافية الأخرى، كما استطاع أن يعبّد الطريق أمام الذيوع والانتشار الواسع للدراما السورية عربيّا. (بلال و نصر، دت)

«كما ويلاحظ على هاته المرحلة عموما تنوعا واضحا في الأعمال الدرامية السورية، بشكل يدعو لطرح التساؤلات عن سبب التحول في الموضوعات التي كان يتم تناولها. فبعد أن شهدت مرحلتا الستينات والسبعينات وضوحا في معالم الأهداف والمضامين، شهدت من جانبها مرحلة الثمانينات نوعا من الانتقال نحو التاريخ والموروث الثقافي الشعبي السوري، عبر الحكايات الشعبية والقصص المستمدة من تاريخ العرب قبل الإسلام». (بلال و نصر، دت)

وبالوصول إلى مرحلة التسعينات فقد كان انتشار المحطات التلفزيونية أبرز سماتها، ولعلّ المشكلة مع البث الفضائي العالمي، كانت تكمن أساسا في عجز العرب عموما عن المواكبة وانشغالهم بالمواجهة، بوسائل تقادمت وفات أوانها، حيث شهدت القنوات العربية انتشارا واسعا للدراما السورية التي لطالما تميزت بكلفتها الإنتاجية البسيطة، بالمقارنة بما هو عليه الحال في باقي الدول، وبأنها كذلك غالبا ما تتوافق مع العقلية الرقابية لبعض أقطار الخليج. وكمؤشّر على نمو الدراما السورية في هذه الفترة وازدهارها، فقد تمّ رصد 60 شركة انتاج فني درامي في سوريا، إلا أن هناك من لاحظ نوعا من التراجع في المدّ السوري الدرامي في الفترة الأخيرة، ليس على مستوى المساحة التي كانت تشغلها وإنما من خلال

المتابعة الجماهيرية وقد أُعزِيَ الأمر إلى الرقابة التي بدأت تُفرض على هاته المسلسلات، عبر اتباع نمط اخراجي موحد تشابه في الموضوعات والمضامين. (حمدي، 2016، صفحة 56)

«وببداية الألفية الثالثة استطاعت الدراما العربية السورية أن تعيش سنينا من الازدهار، بحيث شهدت تلك المرحلة الزمنية ولادة نجوم كبار قادرين على المنافسة على المستوى العربي، كما استطاع هؤلاء أن يغزوا التلفزيون والسينما المصرية وأن يقدموا مجتمعين، وفرة من المسلسلات السورية، والتي برغم مرور الوقت لا يزال جماهيرها يتابعونها حتى اليوم على الشاشات والفضائيات العربية». (بقبوق، العربي الجديد، 2016)

«ولكن كان لظروف الحرب الأخيرة التي عاشتها سورية فيما بعد الثورة، دور في انهاء عصر من الازدهار فلم يستطع صناعها مواكبة الحدث الأكبر بمسلسلات تتواءم والواقع اليومي السوري، كما تفرق نجوم الدراما السورية تبعا للواقع السياسي والجغرافي السوري الجديد، بحيث كان لذلك عظيم الأثر على الدراما التلفزيونية أيضا». (بقبوق، العربي الجديد، 2016)

كما أن هناك من يرى من جانبه أن تأثير الأحداث على الفن الدرامي في سوريا، لم يكن مرتبطا بحجم الدمار السوري ولا بالانهيار الاقتصادي الذي طال سوريا، كون المشكلة في الأساس لم تكن على ارتباط بالتكاليف وبالإنتاج عموما، لا على الصعيد اللوجستي ولا على صعيد التمويل.

فمن ناحية المناطق المدمرة في دمشق، فقد كانت غالبا تمثل العشوائيات المحيطة بالمدينة، ولم تصل كاميرات التلفزيون معظمها عبر تاريخها الممتد منذ بنائها وحتى تدميرها، كما لم يفقد مخرجوا التلفزيون وصناع الدراما عموما، مواقع التصوير التي اعتادوا على العمل بها، فعلى سبيل المثال منطقة "مشروع دُمَر" التي صُورت بها معظم مسلسلات الفترة الذهبية وحتى فترة الأزمة، لاتزال تعيش حتى اليوم بعيدا عن أجواء الحرب، أما من ناحية الإنتاج فقد تحسن بدوره وكثرت مصادر تمويله، بفضل الدعم الأجنبي عموما للإنتاج الدرامي السوري حتى أن أضخم عمل من حيث الإنتاج (مسلسل عمر الذي وصلت تكلفته إلى سبعين مليون دولار أمريكي) كان قد تمّ انتاجه عام (2012) بعد مرور أكثر من سنة على اندلاع الأحداث الأخيرة في سوريا . (بقبوق، دت)

كما تمخض على اختلاف الانتماءات السياسية لنجوم الدراما التلفزيونية السورية انقسامهم ضمن فئتين متصارعتين، وهو الأمر الذي جعل الفرصة سانحة أمام الكثير من أنصاف النجوم الموهوبين،

للتواجد على الساحة الدرامية وعبر أدوار بطولية، وقد كان لهذا الأمر عظيم الأثر على صعيد الأداء، بعد أن شهدت الدراما السورية في مرحلة سابقة تطورا ملحوظا على مستوى أداء نجومها.

كما تجسد أسوأ أثر للحرب السورية ربما، في حصر تفكير المؤلفين الدراميين في سوريا ومخرجيها بموضوع الحرب، والاتجاه إلى تسييس المسلسلات وتضييق آفاقها الفكرية والجمالية، إلا أن ذلك لا يعني أن الدراما السورية انطلقت في هاته الفترة من أجواء الحرب أو أنها كانت ملائمة لها بالضرورة، وإنما يستشعر من يتابع البعض من هذه المسلسلات بأن الحرب مقحمة على الحكاية الدرامية التي لا تناسبها، وبحال كانت الحرب هي الموضوع الرئيسي للمسلسل، فإنه حتما يشتمل على رسائل سياسية مباشرة وأحيانا مملة تصلح لنشرات الأخبار السورية أكثر مما تصلح للأعمال الفنية. (الدراما السورية في عيون نجومها وصناعها، دت)

وعموما فقد تأثرت الدراما العربية السورية بشكل ملحوظ والواضح أنها مرت بمرحلتين الأولى وهي توقف عدد من الممثلين عن العمل في بادئ الأمر، انتظارا لوضوح الصورة أو نظرا لسفرهم خارج سوريا، والمرحلة الثانية هي العودة للعمل والتصوير، لكن ذلك كان غالبا ضمن شروط المنتج و ليس ضمن شروط الممثل النجم، بعد الاقتناع طبعا بأن الأوضاع في سوريا الحرب ستطول وبالتالي فلا مناص من العودة للعمل، كما تمكنت أعمال درامية سورية كثيرة في ظل هذه الظروف، من أن يُكتب لها النجاح الجماهيري، في حين صَدَمت أخرى جمهورها بهبوط وتدني المستوى الفني، وبدى واضحا أن الأخيرة كان لها الحظ الأوفر في العرض على القنوات الفضائية العربية، في حين لم تحظى القلة من الأعمال عالية المستوى بالعرض وفق الآلية والشكل المطلوبين. (بقبوق، دت)

وقد اتسمت شركات الإنتاج السورية العاملة خارجها بأعدادها القليلة كما لم يُبقي الكتاب والمؤلفون الموجودين خارج سوريا كذلك، على صلاتهم بشركات الإنتاج الموجودة داخلها لعديد من الأسباب، وعليه أصبحت فرص العمل لديهم محدودة جدا، مما دفع بالكثيرين منهم للتعاون مع مؤسسات إنتاجية عربية أخرى كالمؤسسات اللبنانية والمصرية والتي فرضت من جانبها منطقها في الكتابة عليهم، كون منطق السوق اليوم لم يعد بحاجة للأعمال الواقعية والتي تعدّ أهم ما اتسمت به الدراما العربية السورية وأهم ما ميزها عن غيرها طيلة عقود. (السعيد، 2017، صفحة 52)

وتتداول ضمن هذا السياق عدة روايات ونظريات، أهمها أن الفنانين الموالين للنظام أصبحت أعمالهم تلقى الرفض من قبل الفضائيات العربية الكبرى، في حين تفيد الرواية الثانية بأن هناك قرار

بشرذمة(انهاء) الدراما السورية، والعمل على افساح المجال للدراما اللبنانية لتحلّ محلها (خاصة وأنها الأقرب من عدة نقاط للدراما السورية)، وكذا العمل أكثر على دعم الدراما المصرية، ومن جهة أخرى الاتجاه نحو طرح مسلسلات عربية طويلة لمنافسة المسلسلات التركية، من حيث النوعية لإقصاء الأخيرة من الشاشات العربية. (بقبوق، دت)

«وعلى نحو عام يرى "هيثم حقي" بأن الدراما العربية السورية ليست بخير دائما، إلا أن ما يميزها هو طبيعة الجدية في التعامل والتعاطي مع الفن، كما تطبعها مساعيها الجمالية في محاولة خرق حدود الرتابة للعلب المغلقة–على حد تعبيره–والتي كرستها آلية عمل الدراما التلفزيونية العربية عموما». (حقي، 1998، صفحة 126)

- **واقع الدراما التلفزيونية الخليجية**

«يعود ظهور الدراما الخليجية إلى بدايات البث التلفزيوني في دولة الكويت مع مطلع الستينات من القرن الماضي، ومن ثم عرف الإنتاج الدرامي طريقه إلى باقي الدول والعواصم الخليجية الأخرى، مع الاحتفاظ بالريادة من جانب الكويت في هذا المجال». (خزام، 2021)

وكان واضحا في ذاك الوقت أن هنالك نية جيدة للمساهمة في ساحة الدراما العربية على نحو فعال من جانب العاملين في هذا القطاع الحيوي، والتي تمت ترجمتها في عديد المشاريع التي ساندت إنتاج الدراما خليجيا وعربيا، أهمها "أستوديوهات عجمان" والتي تم إنشاؤها في فترة السبعينات بالإمارات، وتحديدا بإمارة عجمان والتي احتوت على العديد من أستوديوهات التصوير الدرامي والسينمائي، بحيث تم تجهيزها بأحدث المعدات والتقنيات، والتي استطاعت أن تستقطب عديد المشاريع الإنتاجية الدرامية وحتى السينمائية منها على مستوى دول الخليج ومعها المنطقة العربية عموما بالنظر لطبيعة التسهيلات الانتاجية التي تتميز بها. (خزام، 2021)

أما خلال العقدين الماضيين ومع بدايات البث الفضائي ظهرت العديد من التغيرات والتحولات، أدت إلى المساهمة في اتساع روافد انتاج الدراما الخليجية وفي تعدد أقطابها، وهو الأمر الذي استطاع أن يؤكد على الخصائص والسمات الخاصة التي يتحلى ويمتاز بها هذا النوع من الإنتاج، والذي أضحى الاعتماد عليه متزايدا في مقابل ما كان عليه الوضع في السابق، حيث كان الاعتماد الكامل على ما

ينتج ويتم جلبه من العواصم الإنتاجية التقليدية في مجال الدراما العربية، في كل من مصر وسوريا وكذلك لبنان. (خزام، 2021)

كما عرفت تحديدا فترة التسعينات من القرن الماضي ركودا في الإنتاج، إلى غاية أواسط هاته الفترة نتيجة للغزو العراقي للكويت، ومع بدأ عودة الحياة إلى طبيعتها، شهدت هذه الفترة إعادة بعث جديدة للمشاريع الدرامية الخليجية، حيث بدأ العمل على انتاج وتقديم نصوص درامية جديدة غير تقليدية، بالاستناد على الدعم الذي كان يقدمه التلفزيون الكويتي لعدد من الأعمال بطريقة المنتج المنفذ بشكل سنوي، وما رافقها من قفزة نوعية في تطوير هذه الأخيرة وكذا في نشوء جيل جديد من الوجوه الفنية، بما فيها ظهور عدد من الوجوه الدرامية الشابة التي تمّ استقدامها من الدول الخليجية المجاورة للاستعانة بها، إلى أن أصبحت دولة الكويت مقصدا وعلى مدار السنة لعديد الفنانين الخليجيين. (حجاب، 2012، صفحة 13)

«ويظل مؤشر انتاج الدراما التلفزيونية في تنامٍ مستمر، خصوصا مع بداية الألفية الجديدة إذ زاد عدد الشركات والوكالات الكويتية والخليجية المنتجة للدراما، وقد أحصى "البلح" في سنة (2012) ما مجموعه 87 مسلسلا دراميا كويتيا من انتاج التلفزيون الكويتي أو مؤسسات إنتاجية كويتية أخرى خلال الأعوام (2000–2010)». (دير البلح، 2012، صفحة 55)

«وعلى نحو عام تعاني الدراما الخليجية من بساطة الحبكة والحوارات فيها، إضافة إلى محدودية أحداثها واقتصارها فقط على البيئة الخليجية، بحيث تقول الناقدة الدرامية "ماجدة خير الدين" في هذا الشأن بأن الدراما الخليجية منغلقة على نفسها وتقدم عبر محتواها فقط بيئتها، وبأنها لازالت غير قادرة على تقديم العلاقات الإنسانية بالأسلوب والشكل الذي يهم المشاهد العربي عموما مهما كانت بيئته أو جنسيته» (الكعبي، 2019، صفحة 52)

ومن حيث المحتوى يضيف الكاتب "طارق آل شيخان" بأن القائمين على الدراما الخليجية، يعمدون للأسف على حد قوله إلى إبراز كل ما هو سيء وينسبونه إلى أنه من قيم المجتمع والأسرة الخليجيين، عوض أن يعملوا على إبراز القيم النبيلة للمجتمع الخليجي وأن يسعوا لمحاربة كل الأشكال والظواهر المستوردة، التي لا تليق ولا تتلاءم وخصوصية هذا المجتمع[...] وحسبه فإن المسلسلات الخليجية وعلى نحو أعم مبنية على التجارب الشخصية للمؤلفين والكتاب، كونها تتناول قضايا شاذة لا تعبر بالمطلق عن واقع المجتمعات الخليجية ولا تتواجد بها أصلا، كما اعتمد هؤلاء المؤلفين على أساليب

الإثارة لغاية البروز والظهور الإعلامي، وعمدوا إلى تقديم المجتمع والأسرة الخليجية في صور زائفة لا تتلاءم مع صورهم الحقيقية. (آل شيخان، 2021)

«كما ارتكز البعض من الكتاب والمؤلفين على منطق الاستخفاف بالمشاهد العربي في العديد من القضايا التي تم طرحها دراميا، في الوقت الذي كانت تتطلب فيه هذه الأخيرة جدية في التعامل معها، كما عمدوا إلى تمريرها للمشاهد في شكل سطحي ومشوه لا يتلاءم والمبادئ والقيم الخليجية المحافظة». (آل شيخان، 2021)

وبالرغم من أن دولة الكويت استطاعت كسر القاعدة الخليجية، ومن أن تكون في مقدمة الصناعة الدرامية خليجيا، إلا أنها تراجعت في الآونة الأخيرة بسبب ما يحتمه سوق المال وما انجر عنه من ترهلات أصابتها تماما، كحال غيرها من الدراما المصرية والسورية.

وفي هذا السياق يشير الكاتب "علي سعيد" في قوله:

إن الدراما الخليجية في مجال التلفزيون لم تستطع حتى اليوم تخطي اختبار الوصول إلى المشاهد العربي، وفي أن تصبح عنصرا من أفضليات المشاهدة لديه في مقابل عنصري الدراما العربية والتركية، وهو الأمر الذي يؤكد على عدم مراوحة المسلسلات الخليجية مكانها، والذي يطرح أيضا العديد من الإشكالات، ويفتح النقاشات حول أسباب عدم تطور الدراما التلفزيونية الخليجية، برغم قدمها وتاريخها الطويل، في تناول موضوعات درامية جديدة وفي طرح المقترحات الفنية المتفوقة. (الكعبي، 2019، صفحة 54)

عموما وبالنظر للمعطيات المتعلقة بالدراما التلفزيونية الخليجية، فإن ثمة العديد من العراقيل التي تقف وراء تجيرها، إلا أن ما يعرف بمافيا القنوات، يعد السبب الرئيس في خلق هذه الحالة من الانغلاق التي تظهر عليها، وذلك بسبب سيطرة مجموعة كبيرة من مديري الإنتاج في عدد من القنوات الخليجية وتحكمهم في نوعية المضامين التي يجب أن تطرحها المسلسلات الخليجية، بما يخدم طبعا مزاجهم الإنتاجي، هذا بالإضافة إلى فرض قوانينهم عبر خيط المحسوبية والمصالح، خاصة بعد دخول بعض التجار العرب على الخط بمهمات وساطة شبه اجبارية بين القنوات والمنتجين تحت ستار التوزيع.

2.3.2. تأثيرات دراما المسلسلات التلفزيونية العربية على القيم الاجتماعية

تُكيّف الأعمال الدرامية على أنها أقوى ما يتم عرضه عبر شاشات التلفزيون من حيث القدرة على التأثير في عقول المشاهدين ومدركاتهم، ويتعرض الفرد بصفة مستمرة ومكثفة لبرامج التلفزيون عموما منذ المراحل المبكرة لطفولته إلى غاية أن يكبر، أين تبدأ قدراته على الفهم والاستيعاب في الاضمحلال والتلاشي ومن ثمّ التوقف. وأول ما ينجذب إليه الفرد هو تمثيليات الكارتون وبرامج الدمى والأغاني والأناشيد الطفولية البسيطة، وبالنظر للأوقات المطولة التي يقضيها الصغار أمام شاشات التلفزيون أصبح يتفوق هذا الأخير على أدوار الوالدين في التربية والتثقيف، وفي تعليم القواعد والركائز الأساسية للمعرفة والسلوك وحتى في تقديم أساسيات المعايير والقيم الاجتماعية والأخلاقية، بحيث يتشرب الفرد اليوم كل هذه الجرعات بهدوء ومن دون أدنى اختيار.

ومما يترتب عن الفوضى الإنتاجية على سبيل المثال، مجيء أجيال مشوشة الفكر، يطغى عليها الارتباك في السلوكيات والمفاهيم، وذلك تبعا لما تمرره هذه الأشكال الدرامية من مضامين ورسائل سطحية وخاوية من الفضائل والقيم السليمة، كون هدفها الأول هو العائد المالي السريع، الذي يجعل القائمين على الفضائيات التلفازية يغضون الطرف عما تتضمنه الدراما من تشوهات كثيرة، ومما تنطوي عليه كذلك من ضعف واضح في المستوى الفني السليم للإنتاج الحقيقي للتلفزيون، في سبيل ملأ أوقات بثهم الطويلة، وكل ذلك بحجة الندرة في المبدعين وكذا تدني مخصصات الصرف المالي وتذبذب هوامش حرية التعبير والرقابة–والتي لا تعدو عن كونها حججا ومبررات للكسالى، كون أن الإبداع من الممكن تجسيده عبر القليل من هذا الإنتاج، عندما تتوفر الجدية والإصرار في الإتيان بما يمتّع وينفع في آن واحد. (يوسف و آخرون، 2013، صفحة 09)

هذا وتعي كثير من الدول العربية حجم الفوائد سابقة الذكر، لذا فقد جعلت هذه الأخيرة من هذه المسألة مسألة أولوية بالنسبة لها، عبر تطوير منظومة إعلامية قوية. وبالنظر إلى خريطة المنطقة العربية، يتبين لنا وجود ستّ دول عربية في ضوء هذا المجال بحيث يتمتع كل منها بسمات إعلامية متفردة. وقد أثبتت مصر نفسها على سبيل الذكر منذ فترة طويلة كمنظومة إعلامية رائدة من حيث إنتاج المحتوى التلفزيوني والسينمائي، وذلك لتوافر كادر مهم من الممثلين والمخرجين وغيرهم من الفاعلين، كما تُعرف لبنان من جهتها بامتلاكها مجموعة فذّة من المواهب الفنية والتي تركز بشكل أساسي على

انتاج المواد الإعلامية القصيرة مثل البرامج التلفزيونية والإعلانات كما عرفت مؤخّرا التوسع في المحافل الدولية والسينمائية. (يوسف و آخرون، 2013، صفحة 09)

جدول رقم1.2: يوضح المسلسلات التلفزيونية العربية بحسب مواقع الإنتاج لسنة(2018)

البلد	مواقع الإنتاج
الأردن	%5
العراق	%6
لبنان	%2
سوريا	%7
الخليج	%19
مصر	%67

المصدر: انجاز الطالبة

شكل رقم1.2: يوضح تمثيل المسلسلات التلفزيونية العربية بحسب مواقع الإنتاج لسنة(2018)

هذا وقد حضي المحتوى التلفزيوني العالمي بفرص كبيرة من المشاهدة في المنطقة العربية، ومع الافتقار إلى آلية موثوقة لقياس نسب المشاهدة التلفزيونية(TAM) في المنطقة، دفع الأمر بالمستثمرين في الإنتاج التلفزيوني العربي عموما، إلى تجنب الانخراط في تطوير المحتوى العربي المحلي بسبب انعدام أساليب القياس الدقيقة والممنهجة لمستوى الطلب على المحتوى، مما حول عملية التركيز في الانتاج إلى الأعمال مضمونة النجاح.

ولعل أهم ما يؤكد على ترسيخ فكرة التوجه التجاري لشركات الإنتاج في مختلف القنوات الفضائية العربية، هو السيل المتدفق من الاشهارات والإعلانات على شتى أنواع الدراما التلفزيونية، وأهمها المسلسلات التلفزيونية، والتي أصبحت تعاني من زحمة كبيرة من الاعلانات التي تتخلل مضمون كل حلقة، خاصة في ظلّ تخلي الهيئات الحكومية عن تفعيل مشاركاتها في عمليات الإنتاج والتمويل، وكذا سعي المنتجين الجدد وصناع الدراما وراء المكسب الربحي، عبر الاعتماد على القصص ذات الجذب الجماهيري الكبير وتمرير إعلانات أكبر من خلالها تعويضا لنفقات وتكاليف انتاجها، والتي تعدّت الخمسة عشر مليونا للمسلسل الواحد، حيث عمدت أغلب الفضائيات العربية إلى إدخال المادة الاعلانية كشريك انتاجي فاعل وأساسي لبث الدراما التلفزيونية، والتي أصبحت مضطرة لتكييف نفسها وفق الفواصل الاشهارية والاعلانية التي تمرّ خلالها، بحيث تحاول الجزئية الواحدة من حلقة المسلسل أن تُقطع في مشهد مثير يشوق المشاهد ويدفعه لمتابعة باقي الجزئيات الأخرى من الحلقة، والموالية لبث الإعلانات. (عبد الرحمان، 2004، صفحة 17)

عموما وبحسب المتتبع لنشاط الانتاجات الدرامية العربية، فإنه حتى لو كان المشاهد بسيطا فبإمكانه ملاحظة أن هذه الأخيرة وعلى تنوعها بين الاجتماعية والتاريخية والبدوية وغيرها، فإنها تتزاحم على شاشات الفضائيات العربية كل موسم رمضاني، لينقض السامر مع أول أيام العيد وتعود معه هذه الأخيرة لتجترّ ما تم انتاجه من أجل الشهر الفضيل.

ويعتبر ذلك مظهرا من مظاهر عمليات إنتاج الدراما في السنوات الأخيرة حيث التراجع بيّنٌ في باقي شهور السنة تاركا شاشات التلفزة العربية نهبا للمسلسلات المدبلجة والمترجمة، وفي هذا الشأن تقوم الدراما التركية من جانبها بملأ البعض مما عجزت الدراما العربية عن القيام به، وترجع أسباب ذلك بحسب المختصين، إلى تراجع انتاج المسلسلات العربية إلى نحو النصف في السنوات القليلة الماضية، وهو الأمر الذي يعود بدوره إلى تابعات الأزمة المالية العالمية وإلى تسييس عمليات شراء بعض الأعمال الدرامية العربية أو العمل على مقاطعتها في السعي لتصفية حسابات سياسية مع بعض الدول العربية. وإلى جملة من الدوافع والأسباب الأخرى لعل أهمها ارتفاع تكاليف الإنتاج الدرامي ومعها الارتفاع الجنوني لأجور بعض النجوم العرب، حيث تقدر بعض أوساط الإنتاج أجور البعض منهم بنحو 50% من تكاليف إنتاج المسلسلات التي يؤدون أدوار البطولة فيها. (عبد الرحمان، 2004، صفحة 17)

ويضيف متابعون لمسيرة الدراما العربية، بأنها نوع من الصناعات الثقافية المستمرة، كما أن الطلب عليها مرشّح للارتفاع والنمو، خاصة في أسواق المنطقة العربية والتي تشكل الحصة الأكبر من السوق الإعلانية والمتمثلة تحديدا في دول الخليج، التي باتت تشكل مقرا لمعظم الشركات الانتاجية العملاقة والعابرة للقارات التي تمتلك ميزانيات ضخمة في مجال الاعلانات.

«لقد تطورت الدراما العربية مؤخرا وتنوعت مضامينها حيث أصبحت تمارس دورا جوهريا في إثارة اهتمام الجمهور العربي بالقضايا والمشكلات المطروحة، كما أنها أصبحت من بين أكثر المصادر الرئيسية التي يلجأ إليها الجمهور في الرفع من ذائقته الفنية، وفي استيقاء معلوماته بسبب فاعليتها الاجتماعية وانتشارها الواسع». (حلس و مهدي، 2010، صفحة 136)

هذا ويتعرض جمهور الدراما التلفزيونية إليها بشكل متزايد ومستمر، ومن خلال تعرضه يقف عند مختلف المضامين الدرامية الثقافية والترفيهية، والتي تلعب بدورها دورا كبيرا في التأثير على مضمون القيم الاجتماعية لديه. كما يتعرض الجمهور للدراما التلفزيونية، بهدف إدراك ما يحيط به من وقائع وأحداث وقضايا في إطار المجتمع الذي يعيش داخله أو خارجه، على اعتبار أن هذه الأخيرة تمثل نماذج للسلوك الانساني تساعده على اتخاذ القرارات وأيضا على التصرف بشكل مقبول اجتماعيا، دون نسيان وظيفة الترفيه التي توفر له التسلية والإمتاع. (المسلمي، 2002، صفحة 113)

هذا ويزداد تأثير وسائل الاعلام عموما ومعها الدراما التلفزيونية، على القيم الاجتماعية لدى الشباب من خلال قيامها بإكساب أو تدعيم أو تغيير هذه الأخيرة لدى الأفراد وهذا التأثير يحدث من خلال الوظائف التي تقوم بها الدراما التلفزيونية للفرد والمجتمع كما يلي:

-«تقوم الدراما التلفزيونية كما وسائل الاعلام والاتصال الجماهيري الأخرى، بنشر المعلومات الخاصة بالأحداث والقضايا التي تقع داخل أو خارج المجتمع، بل وتقوم بالشرح والتفسير والتعليق وتبادل الآراء حولها، بناء على ما تطرحه الشخصيات الدرامية في حواراتها الدرامية وفي مختلف الاتجاهات السياسية والاجتماعية والفكرية، مما يوضح جميع جوانبها والمساهمة في إيجاد حلول لتلك المشكلات التي تواجه المجتمع». (Mc Quail, 2005, p. 98)

إن حديثنا عن الفن التلفزيوني عموما، يدفعنا إلى محاولة تقديم تعريف على اعتباره فنا يقوم على الصورة بحيث يقوم بتصوير العالم وتقديمه للمشاهد، في صور تتميّز في ذات الوقت بتسجيل أحداثه

الواقعية والمتخيلة تبعا للرؤية الفنية للمخرج وللقائمين على العمل الدرامي، عبر تسجيل الصور وكذا التقاط مختلف الأصوات المرافقة له، والتي يتم التعبير عنها بالاعتماد على الكلمات المنطوقة والصور المكتوبة في بعض الحالات، وهو ما يجعل التلفزيون مُشَكّلا لعالم فني مليء بالصور. (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 32)

«وحين نقول أن التلفزيون فن، فهذا يعني أن له أدواته الفنية التي يقوم عليها سواء التقنية منها أو البنائية، كما أن غاياته تتجاوز وظيفة التسجيل إلى محاولة التأثير الفكري والجمالي في المشاهد المتلقي». (Esslin, 2000, p. 96)

لهذا فضلنا–ونحن نسعى إلى التقرب من الفن التلفزيوني دائما–التطرق إلى العلاقة الترابطية بين الدراما التلفزيونية العربية في علاقتها بالجوانب القيمية الاجتماعية التي تلعب على تطويرها لدى المشاهد في إطار ملاحقتها للتطور الاجتماعي الذي يحدث في المجتمع.

من هنا فإننا سنقارب هذا البعد الاجتماعي والذي أضحى متخيلا فنيا اجتماعيا، يستفيد حتما في عملية بنائه و تشكيل أحداثه وشخوصه من الواقع الاجتماعي المحيط تحديدا بالمشاهد، لكنه يمنح لذاته في ذات الوقت نوعا من الحرية المسؤولة في هذا التعامل، على اعتباره واحدا من الفنون التي ترتكز في هويتها الأساسية، على عملية الابداع المحكي في التلفزيون، والذي تتكامل عناصره بغية تحقيق هدف أساس، هو تقديم قصة تلفزيونية تستند على مرجعية اجتماعية أو مجتمعية، وليس تقديم قصة فرجوية فحسب، وذلك تبعا طبعا لنوعية المادة الاجتماعية المشتغل عليها، وقد وقع اختيار الباحثة في هذا الصدد على دراسة عينة من المسلسلات التلفزيونية العربية التي رأت أنها تسير في هذا الاتجاه، لتقف ومن خلالها، عند بعض أهم القيم الاجتماعية التي تطرحها بالنظر للعديد من القضايا الاجتماعية الأخرى طبعا، والتي يمكن لقطاع الترفيه على العموم في العالم العربي أن يساعد في تسليط الضوء عليها من خلال هذه الوسيلة.

وتجدر الإشارة في هذا الشأن إلى أن مختلف الأشكال الدرامية التي يعرضها التلفزيون وعلى تنوعها من تمثيليات وأفلام ومسرحيات، قد تؤدي دورا هاما وبارزا في عملية تكوين وإعداد السلوك الفردي والاجتماعي في المجتمع الذي انتجت فيه، كونها تعمل على ترسيخ أو إلغاء أو تعديل الكثير من القيم والمفاهيم ذات الصلة به. أما عن الدراما الأجنبية والتي تقدمها الكثير من التلفزيونات فإنها تنتج عادة

في بيئات مختلفة، وإلى حد كبير في نظمها الاجتماعية والاقتصادية عنها في المجتمعات العربية التي تعرض فيها. (عدلي، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، صفحة 32)

«فالرسالة الدرامية تستطيع القفز على حواجز الأمية وتصل لجماهيرها، كما أنها تنفذ إليهم وتؤثر فيهم، بأساليب وتقنيات غير مباشرة، كونها تنتقي مادتها من واقع الحياة، وهو الأمر الذي يمكن المشاهد من رؤية المشكلات والقضايا والموضوعات التي تمس حياته اليومية، ويتمثل تأثيرها في علاج المشاكل الاجتماعية إلى كونها تعمد إلى تشخيص الحالة أو الوضع وتقديم العلاج له بشكل غير مباشر يتسلل إلى فكر وذهن المشاهد وإلى خزينته المعرفية». (عمارة، 2008، صفحة 48)

«كما يرجع الإقبال على الأعمال الدرامية التلفزيونية لطبيعة الدور الحيوي الذي يمكن أن تضطلع به في عملية التأثير على قيم وسلوكيات المشاهدين، كما تشير بعض الدراسات في هذا الشأن، إلى أن المسلسلات التلفزيونية عموما وغيرها من التمثيليات، تمارس نوعا من التأثير النفسي الواضح على مشاهديها، حتى أن هؤلاء في بعض الأحيان لا يعتقدون كثيرا أن هذه العروض خيالية، إذا قدمت على شاشة التلفزيون الأمر الذي يعطي المادة الدرامية مظهر الواقعية». (عمارة، 2008، صفحة 48)

كذلك فإن التعرض للدراما العربية(الأفلام والمسلسلات) بشكل مستمر والعمل على التفاعل معها، يؤثران على الواقع الاجتماعي للأفراد ويسيطران على عالمهم الرمزي، كون رسائل الدراما التلفزيونية عن الواقع الاجتماعي، تتزايد بحسب الدراسات في القضايا التي تقلّ فيها خبراتهم الشخصية، كما أنه وعبر مراجعة ومتابعة الأدبيات البحثية ذات العلاقة، وبخاصة أعمال "جربنر" والباحثين معه، فإن نظرية الغرس الثقافي استخدمت بشكل واسع لاختبار التأثيرات المعرفية لكثافة مشاهدة الدراما(الأفلام والمسلسلات)، كما تغرس وفقهم وجهة نظر واحدة لهم عن الواقع الاجتماعي تتسق مع وجهة النظر التي تعرضها الدراما التلفزيونية عن المشكلات والقضايا الاجتماعية. (العوامرة، 2013، صفحة 21)

وفي ضوء الحديث عن الاتصال الجماهيري العام، تتسم الدراما التلفزيونية بقوة وفعالية في إيصال الثقافة الوافدة، عبر ما تتضمنه من قيم اجتماعية كما أن لها بالغ الأهمية في عملية تقديم ونقل المناقشات التي تربط الفرد الاجتماعي بالكل في المجتمع «بحيث تمرر له أنماطا مرغوبة من السلوك، تجعلها عبر هذا تساهم ومعها الدراما الاذاعية، كذلك وباقي مؤسسات الاتصال الاجتماعي في نقل الثقافة إلى مختلف قطاعات المجتمع بطريقة وأسلوب لا يحتاج مهارة ولا إعدادا، فالأمي يستطيع أن يتابع التمثيلية التلفزيونية من دون أدنى جهد». (العبادي، 2013، صفحة 94)

هذا وتعد الدراما التلفزيونية واحدة من أهم الأنواع الدرامية لما تتمتع به من خصائص وإمكانيات تسهم في عملية الذيوع والانتشار الجماهيري للتلفزيون، وهو الأمر الذي يجعل من الضروري في الدراسات الإعلامية الاهتمام والعناية بدراسة مضمونها، حتى تتم عملية المشاركة في تغيير العادات السلوكية وكذا تعديل القيم الاجتماعية والأخلاقية في المجتمعات، عبر تقديم نموذج القدوة في العلاقات الإنسانية ومعالجة المشكلات المجتمعية عبر لغة الحوار والصورة المرئية. (أحمد علي و شرف، 1999، صفحة 111)

«كما تحتل الدراما مركزا هاما بين برامج التلفزيون منذ الظهور الأول لها، لما تضطلع به من تأثير قوي وفعال على المتلقي، كونها فنّ له القدرة على التعبير عن تطلعات المجتمع وما يدور فيها». (دويدار، 1998، صفحة 4)

«وتتفاوت عموما الأعمال الدرامية من حيث دورها في تجسيد المشكلات المجتمعية، في سرعة تطويرها للأزمات الدرامية بالاعتماد على الخطوط او الظروف أو المشاهد الدرامية عموما، وهو الأمر الذي يساعد بوضوح على إظهار النتيجة النهائية» (Lu, 2008)

كما أنه من الممكن أن نطلق على الدراما التلفزيونية بشكل عام، (فن الأزمات) كما أن القصة الدرامية هي فن التطورات التدريجية والمشكلات المجتمعية كمادة درامية، من الممكن أن تشتمل على مواقف يعتقد أنها في الغالب تهدّد القيم الاجتماعية». (Kean, 2005, p. 399)

إلا أنها تبقى قابلة للعلاج من خلال العمل الجماعي، كون الجماعة تمارس وجودها بناء على مجموعة العلاقات الاجتماعية المتبادلة بين أعضائها داخل المجتمع الواحد، وإذا ما عرفت هذه العلاقات نوع من القطيعة، فإن الفوضى الاجتماعية بالضرورة تكون نتيجة لذلك، كما أن انتشار المشكلات الاجتماعية يستدعي أيضا ظهور مواقف اجتماعية تهدّد القيم الأساسية للمجتمع، في كثير من النواحي وهو ما ينجم عنه نوع من البلبلة على مستوى الفكر وكذا تشرذم سلوكي واختلاط في الأمور وتشويش في الأهداف. (أحمد علي، التمثيلية التليفزيونية ومشكلات المجتمع المصري، 2003، صفحة 19)

كما تسعى الأعمال الدرامية إلى تحقيق العديد من المهام والوظائف، تبعا لأنواعها وأشكالها المختلفة، خاصة أمام الدور الكبير الذي تلعبه في المساعدة على تحقيق الأهداف الاصلاحية في المجتمع، تحديدا في هذا العصر خاصة فيما يتعلق بموضوع بحثنا هذا، كون الدراما التلفزيونية غير منعزلة عن حياة المجتمع بحيث أنها تتفاعل مع مجموعة النظم الاجتماعية الأخرى.

فإذا ما أردنا فعلا الوقوف عند الدور الريادي الذي تلعبه هذه الأخيرة، لا بدّ لنا من النظر بالضرورة إلى المشاكل الاجتماعية والفكرية لمجتمعنا وخصوصا الاجتماعية منها، لكون العامل الاجتماعي يعد في أغلب الأحيان السبب الذي يدعو القائمين إلى إنتاج الدراما التلفزيونية مثل (مشكلة المخدرات، الزواج العرفي، القتل، التعدي على الآخر، الغش، وغيرها من المشكلات والقضايا الاجتماعية...) خاصة وأن جلّ هذه المشكلات في نهاية الأمر يعدّ نتاجا للتغيير الاجتماعي والتراجع القيمي والثقافي الذي قد يصيب المجتمعات. (العبادي، 2013، صفحة 06)

«ويتفق غالبية علماء النفس تقريبا على مسألة أن سلوك أي فرد إنما ينجم عن عملية إدراكه للواقع والعالم الذي يتواجد فيه، بحيث تخرج السلوكيات والأفعال إلى حيّز الوجود على قاعدة المفاهيم الناشئة عن هذا الواقع، وفي ضل هذا الوضع يقوم التلفزيون بدور هام في تشكيل مدركات الفرد حول هذا الواقع من حوله، كونه وسيلة وأداة فاعلة في عملية التعرف والانفتاح على محيط هذا الفرد». (العمر، 2003، صفحة 23)

وتأتي الدراما التلفزيونية على رأس البرامج التي يتم عرضها على الشاشة، بحيث أثبتت الدراسات أن للتلفزيون دور هام في معالجة الكثير من المشكلات والقضايا الاجتماعية، ومن بين أهم هذه الدراسات ما ذكره (Loo Bsart) في دراسته حيث قال:

«إن أجهزة الإعلام عموما وأهمها التلفزيون، كانت فعالة في تغيير استجابات المشاهدين وردود أفعالهم حيال الكثير من المشكلات المجتمعية». (Mccullagh, 2002, p. 48)

«بل وغيّرت من مواقفهم ذاتها من اللامبالاة أحيانا ومن السخرية والاستهزاء أخرى، إلى الاهتمام بمشكلات المجتمع إلى حد اعتبارها جزءا من أمراض المجتمع ومن ثم السعي إلى حلّها، فكان للتلفزيون على سبيل المثال دور ملموس في الثورة العنصرية في أمريكا، كما أسهم في حل مشكلات كثيرة مثل التدهور الأخلاقي والفقر كما عمل على تقديم صورة واقعية لمشكلات البشر وهم يكابدون الألم والعذاب». (العبادي، 2013، صفحة 08)

«أما الدراما الأجنبية فقد جاءت من جانبها وفي الكثير من الأحيان، لأهداف مريبة ومشبوهة وضمن خطة الغزو الفكري والثقافي، في السعي للتأثير على المشاهد في كافة مجالات الحياة الاجتماعية».(Al Helal, 2014)

بحيث كان هدفها في غالب الأحيان هو خلق التبعية للأفكار الغربية، كما ساعد هذا النوع من الدراما الوافدة عبر القنوات الفضائية خاصة في ظل غياب الرقابة عليها وعدم القدرة على منعها من الوصول، إلى بروز قيم اجتماعية جديدة تُعلي مظاهر الأنانية والفردية وقيم التسلق والنفاق وتمريرها عبر الاعتماد على عناصر الابهار والتشويق الأمر الذي يجعل منها دعامة اعلامية محبّبة ومقنعة لمتلقيها. (عبد النجار، صفحة 08)

ومن هنا تأتي أهمية الدراما ودورها الفاعل في المجتمع، كونها تمارس دور المصلح الاجتماعي الذي له قابلية للتقريب بين أبناء المجتمع وتوجهاتهم المختلفة، «خاصة وأن الدراما التلفزيونية بمقدورها العمل بكفاءة على إثارة واشباع الجانب النفسي من الحاجات الثانوية والأساسية للأفراد من المشاهدين، والمتعلقة عموما بالحاجات الوجدانية والمعرفية ذات الصلة بالعلاقات الاجتماعية والأحداث والظواهر السياسية والثقافية وغيرها، بالإضافة إلى كونها واحدة من أهم الأسباب في نشر ثقافة الاستهلاك وكذا الترويج لحركة السياحة في البلدان الناشئة والمنتجة لها» (الكعبي، 2019، صفحة 29)

كما أنه وبالنظر المجزأ للإنتاج الدرامي الغربي الرائج في مجال الدراما التلفزيونية تحديدا، فستبرز أمامنا إشكالية أكثر عمقا مرتبطة دائما بخصوص التأثيرات التي تحدثها هذه الأخيرة على تغيير القيم عموما والمعتقدات، حيث أن الطابع الإجمالي للدراما التلفزيونية الرائجة يقوم على عملية انتزاع العديد من الصور المحددة والمكررة من التناقضات الاجتماعية، بحيث أنها تقدم في ذات الوقت قيما مخالفة لتلك السائدة في مجتمعاتنا العربية والمتعارف عليها، لتخلق انطلاقا من ذلك انعداما في التوازن بين ما يعتقد به مشاهدوها من قيم وما تجسده هي من الواقع. (الكعبي، 2019، صفحة 29)

عموما وبعد هذا العرض الموجز للدور والأهمية القيمية والمجتمعية للدراما التلفزيونية، بوسعنا القول في الأخير، أنه ينبغي إحياء الدراما العربية في ظل التطور الذي تشهده الفضائيات الغربية والعربية، مع الإشارة إلى ضرورة الانتباه إلى أن أهمية الإنتاج الدرامي العربي إنما تنبع من الدور الذي تمارسه الدراما التلفزيونية عموما، في عملية توجيه الرأي العام وفي إرساء القيم والأفكار التي من شأنها التأثير على الفرد بالإيجاب أو بالسلب، وبالتالي فإنه ينبغي أن يكون الإنتاج الدرامي العربي دائما حاضرا ومتواجدا، ليقدم أعمالا فنية ذات قيمة تعكس البيئة العربية، وتحاكي كل ما فيها من هموم تشغل اهتمام المشاهد العربي وتسلط الأضواء على قضايا واقعه القيمي والمجتمعي، وتقدم كيفيات وطرائق التصرف

في مواقف معينة بالإضافة إلى قدرتها على إضفاء الشرعية على السلوك المرغوب وصرفها عن التركيز على كل مظاهر السلوك المضاد للمجتمع.

3.3.2. المضامين القيمية في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية

«أضحى ما يمتلكه المضمون التلفزيوني اليوم (كدلالة فكرية) من إمكانيات، قادرا على تشكيل الأحداث الاجتماعية والفكرية للمجتمعات، بحيث يلعب المشهد التلفزيوني أدوارا خطيرة في ضوء ما يطرحه من برامج على تنوعها، إخبارية وثقافية ودرامية كمضامين فكرية، خاصة مع ما شهدته المنطقة العربية ولاتزال في الفترة الأخيرة تحديات متعددة بخاصة على الصعيد الاجتماعي والثقافي». (أحمد البطريق، دت، صفحة 09)

«كما تقوم دراما المسلسلات التلفزيونية العربية بدور بارز في عملية التنشئة الاجتماعية للمشاهدين، عبر تزويدهم بالعديد من الاتجاهات والقيم والمعلومات المختلفة حيث تمكنهم من التطبيع الاجتماعي داخل مجتمعهم، كما تساعدهم في التعرف على الدور المنوط بها داخل مجتمعهم الأمر الذي يؤدّي إلى تقليل الصدام بين المشاهد والقائمين على تنشئته». (صابر محمود، 2004، صفحة 18)

«فلا خوف على الفرد الراشد الذي استطاع أن يشكل قيمه ويكوّنها لأن التأثير أصبح صعبا عليه، على عكس الطفل الذي يمثل صفحة بيضاء يتم فيها بث الكثير من المعارف السيئة صعبة الفهم عليه، حيث أنه في أغلب المسلسلات العربية نلاحظ وجود نصيحة للأهل في مقابل عدم الالتزام بها». (Morgan & Shanhan, 1999, p. 127)

ونحن من خلال متابعتنا لأي مسلسل درامي مكوّن من 30 حلقة، نلاحظ أنه خلال 25 حلقة تسيطر فيه قوى الشر والسلوك غير السوي والإجرامي وغيرها من السلوكيات غير المقبولة اجتماعيا، ثمّ في آخر حلقتين يبدأ المخرج أو الكاتب بتبيان الصحيح من الغلط، لذا فإن كل الرسائل السيئة قد تم تقديمها طيلة المسلسل في شكل صور ومعلومات، كما أن البثّ الدرامي المكثّف والخروج عن القيم المجتمعية، تشكل بالنهاية قيما مجتمعية جديدة، وهذا بدوره يحتاج إلى حلّ ورؤية اخراجية ربما في عرض المشكلة، كبعض المسلسلات التي تحاول وضع النتيجة مع الحدث نفسه كنوع من البث الواعي. (شلهوب، دت)

«وقد دأبت الدراما التلفزيونية العربية عبر مختلف الشاشات العربية، على تقديم وجبات دسمة من الأعمال الدرامية المختلفة يوميا، وطيلة أيام الشهر الفضيل من كل سنة، وأصبح شهر رمضان المبارك،

موسما سنويا يتبارى فيه صناع الدراما العربية في عرض أفضل ما لديهم ضمن هذا المهرجان السنوي» (حرفوش، دت)

وفي هذا السياق فالملاحظ أن كثيرا من الروايات العربية، أغرت الكثير من المخرجين العرب لتحويلها إلى أعمال تلفزيونية درامية، في محاولة لإيصال الأفكار والقيم وخيال الرواية عموما عبرها، دون نسيان أن كثيرا من القصص التاريخية والدينية، تناولها كذلك مخرجون عرب بارعون وحولوها إلى أعمال تلفزيونية رائعة ومؤثرة، بحيث عملوا على إعادة صياغتها كما أضافوا إليها كل ما تتطلبه الدراما التلفزيونية من التشويق والإثارة والحبكة والعقدة والحل وجوانب الصراع، وهي الجهود الفنية التي ينبغي على كل عمل درامي أن يتوافر عليها، ومن دونها يصبح هذا الأخير باردا كبرودته على الورق، وتقل حيويته أمام العين، كما لابد من أن نشير إلى أنّ عملية التحويل هذه ليست بالأمر السهل، وإنما تتطلب هي الأخرى شروطا غاية في التعقيد يتفطّن إليها المخرجون البارعون لا أي مخرج عادي. (محمد مصطفى، 2011)

لذلك فإن الدراما التلفزيونية لا تقوم فقط بالتأثير في المشاهدين وإنما تتأثر هي الأخرى بهم في البداية سواء في اختيار القصة الدرامية أو في طريقة علاجها، بكل ما تتضمنه من قيم واتجاهات وسلوكيات تتلاءم والقدر السائد منها في المجتمع، انطلاقا من صلاحية عرضها على الأسر المشاهدة في المحيط العائلي، كما ينبغي أن تكون ملائمة للظواهر الاجتماعية والاقتصادية التي يجتازها المجتمع عموما في مرحلة معينة، وتقوم القيم المتضمنة في الاعمال الدرامية بتحديد أبعاد اللغة التلفزيونية التي تستخدم في علاج موضع القصة الدرامية، بحيث تكون متلائمة والمستويات الثقافية السائدة في المجتمع. (محمد مصطفى، 2011)

«كما تستطيع الدراما التلفزيونية النفاذ إلى قلوب مشاهديها ببساطة وسهولة، عبر معالجتها لعدد كبير من القضايا الاجتماعية التي يعاني منها المشاهد في الوطن العربي، ومن أبرز القضايا الاجتماعية التي ساهمت الدراما التلفزيونية في معالجتها، نذكر معالجتها لقضية تعدد الزوجات، وقضية الزواج المبكر، وارتفاع سن الزواج، والفقر والثراء المفاجئ، والختان وغيرها من القضايا الاجتماعية». (جمال الطاهر، دت)

وفي حقيقة الأمر تواجه المجتمعات العربية جملة من التحديات في شتى المجالات منها العلمية والإقليمية، نتيجة للغزو العولمي، وما يكرس له من اختراق ثقافي لم يعد يخفى على أحد، والذي ترتبت عليه الكثير من السلبيات والآفات الاجتماعية بالدرجة الأولى، ومما يلاحظ في الآونة الأخيرة غياب أو

تراجع منظومة القيم بشكل عام، وتدهور عمليات الإصلاح القيمي وقصور الاستراتيجيات الإصلاحية المستندة عليها بشكل خاص، حيث أن عمليات الإصلاح المجتمعي لا ينبغي أن تقتصر أدوارها على الأدوار التي تقوم بها الأسرة والمدرسة فقط باعتبارهما من مؤسسات التنشئة الاجتماعية، وإنما يجب اقحام كل الفاعلين في هذا الشأن خاصة إذا أخذنا في الاعتبار تراجع أدوار الأسر والمدارس نظرا للتغيرات الاجتماعية الجمّة التي أثرت على هذين الدورين، واللذان كان يعوّل عليهما فعلا فيما مضى.

«وبنظرة متفحصة إلى أدوار الوسائل الإعلامية والاتصالية عموما في عملية تشكيل القيم الاجتماعية والأخلاقية للأسر العربية، نجدها تصنف الأسر إلى محافظة وهو تصنيف مخفف لمتحفظة، وأخرى متحررة وهو وصف لأسر متقدمة وعصرية وأخرى تقليدية، كما عالجت الخطابات الإعلامية العربية عموما أدوار الأسر العربية باتجاه عدم التوازن الطبيعي». (الرفاعي، 2011، صفحة 20)

كما أن عملية تسويق المفاهيم والعادات والتقاليد الوافدة إعلاميا، تترك أثرا بارزا في البنى النفسية والفكرية والسلوكية للفرد العربي، بخاصة مع تزايد المشكلات والمعوقات الثقافية والاجتماعية، وكذا حالة الانكسار النفسي والوجداني التي يعاني منها هذا الأخير بسبب العديد من الاحباطات التي تعرض لها المجتمع العربي، بفعل عمليات ترويض العقل العربي على الرضوخ والرضا بالأمر الواقع، وتعميق حالة التناقض بين الطموحات والإنجازات المتحققة في واقعه المعاش الأمر الذي يدفع إلى حالة من زيادة الإحباط والتردي الذي يطال الفرد والجماعة. (ضيف، دت)

ومما لفت نظر الباحثة هذا الزخم الإعلامي الدرامي الضخم، والذي يتم عرضه عبر القنوات الفضائية على مدار اليوم كاملا، وهو زخم ينطوي مضمونه على كثير من الطالح قبل الصالح، وعلى سيطرة واضحة واكتساح للقيم الاستهلاكية دون المنتجة، والقيم السلبية دون الفضائل الايمانية والروحية السامية، في سعي لإضعاف الثقافة العربية ومحاولة النيل من خصوصية الهوية العربية، مما يؤثر سلبا على جمهور المشاهدين.

«وأمام الجماهيرية الواسعة التي تحظى بها الدراما التلفزيونية العربية فمنها من ينطوي مضمونها على قيم فاضلة رفيعة، من خلال ما تسعى للتأكيد عليه من مبادئ تربوية وأهداف حضارية نبيلة وأصيلة، كما يحظى من جانبهم صناع هذه الأعمال والقائمين عليها بانتشار وتاريخ وسمعة طيبة، وكذا محبة واحترام كبيرين لدى جمهور المشاهدين العرب». (منير جادو، دت)

هذا وفي ذات السياق يقول الدكتور "أسعد فؤاذ" أستاذ العلاقات الإنسانية بجامعة هارفارد الأمريكية"، أنه يصعب على فئة الشباب بشكل خاص، اكتساب الفضيلة من خلال الأعمال الدرامية

نظرا لكثرة الرذائل المشتملة عليها، كما أن الشباب والمراهقين ليسوا على درجة من الوعي تخوّل لهم إدراك واقع المشكلات الاجتماعية التي يعايشونها، وما يمكن أن تطرحه الأعمال الدرامية من مشكلات أسرية، خاصة فيما يتعلق منها بمشكلات العنوسة والطلاق والعنف الأسري، وهي القضايا والمشكلات الاجتماعية التي تتطلب معالجة درامية للمساعدة على حلها بدلا من المساهمة في تكريسها، خاصة وأن هذه المشكلات قد ارتفعت نسبة وجودها في المجتمعات العربية، كما أنها تتسع لتشمل عديد القطاعات والشرائح في المجتمع، كقطاع المرأة والطفل، كما تعد على ارتباط مباشر بالعديد من القضايا الأخرى، كأطفال الشوارع والإدمان والبطالة.

وتؤكد العديد من الدراسات الإعلامية الأخرى للدراما العربية أن تركيزها ينصب على القيم السلبية أو الشاذة، بما يفتح المجال لظهور اختلال في القيم الاجتماعية وبروز العديد من الأفكار والسلوكيات السلبية في الأعمال الدرامية، مثل اختلال قيمة الكفاح، واهتزاز صورة الوالدين والأسرة وطغيان النظرة المادية للزواج، وعدم احترام العلم والثقافة وسيطرة مبدأ الغاية تبرر الوسيلة، في مقابل القفز على القانون وعدم احترامه، ناهيك عن قلة عدد الشخصيات الإيجابية في الأدوار الرئيسية في الأعمال الدرامية في مقابل زيادتها في الأدوار الثانوية.

وفي دراسة تحليلية للباحثة المصرية رانيا أحمد محمود مصطفي لنيل درجة الدكتوراه من قسم الإذاعة والتلفزيون بكلية الاعلام بجامعة القاهرة عام(2006)، والتي حملت عنوان تأثير الدراما العربية والأجنبية المقدمة في القنوات الفضائية العربية على قيم واتجاهات الشباب العربي، وبعد تحليلها لمضمون المسلسلات العربية في فترتي المساء والسهرة خلال مدة زمنية محددة على بعض القنوات العربية توصلت إلى جملة من النتائج منها أن القيم الاجتماعية الايجابية وردت بنسبة 34% في مقابل القيم الاجتماعية السلبية، والتي جاءت في مقدمة القيم الموجودة بالمسلسلات التلفزيونية بنسبة 41.7% وأن قيمة العلاقات الجنسية غير الشرعية جاءت في الترتيب الأول بالنسية للسلبيات الاجتماعية، وجاء الكذب في المرتبة الثانية . (أحمد محمود مصطفى، 2006)

كما قد تسابقت العديد من المواقع الالكترونية لنشر رسالة دكتوراه للباحثة المصرية "لبنى الكناني" من كلية الاعلام بجامعة القاهرة، عن تأثير الدراما التلفزيونية على الأسرة العربية وتماسكها ومتانة العلاقات بين أفرادها، ومدى الالتزام بالقيم الدينية والاجتماعية، بجانب الاهتمام بالمرأة من خلال الطرح الدرامي، وفيما كان بالإمكان الاعتماد على الدراما التلفزيونية كأداة بحثية لتقييم تماسك الأسرة العربية؟ ورغم أن هذا الجانب كان أساسيا وجوهريا في جوانب موضوع البحث، وقد توصلت الباحثة إلى عدد من

النتائج أهمها أن الأسرة الإماراتية هي الأولى عربيا تليها الأسرة التونسية، وتحل الأسرة السورية في المرتبة الثالثة، فيما تأتي باقي الأسر العربية في رابع ترتيب.

«وقد تختلف القيم المطروحة في المسلسلات العربية عموما، كون المسلسل التلفزيوني يدخل في إطار الثقافة الجماهيرية والشعبية للمشاهد العربي، والتي من بين مفارقاتها كما تقول (م.كانتور) أنها متغيرة المضمون، إلا أن رسائلها الضمنية تضلّ محافظة وتقليدية، كما أنها تنزع إلى اتباع التغيّر الاجتماعي بدل قيادته، كما تساعد في الحفاظ على عملية الاندماج الاجتماعي والقيم الاجتماعية على نحو مشبوه بالتناقض» (العيسى، 2017، صفحة 171).

وعلى العموم ما يسعنا قوله في ضوء الحديث عن الأدوار القيمية التي تضطلع بها الدراما التلفزيونية عربيا، هو أن هذه الأخيرة تعد واحدة من أهم الرسائل الإعلامية العربية، التي فيما لو التزمت الاشتراط القيمي، لتمكنت من تحقيق نجاحات وتأثيرات مبهرة، ولاستطاعت كذلك تجاوز عائق انتشارها عربيا، كون المجتمع العربي عموما مجتمع واحد لا فرق في قيمه والتي مصدرها الإسلام في المغرب أو في المشرق على حد سواء.

الفصل الثالث: الإجراءات المنهجية للدراسة

1.3. منهج الدراسة

2.3. أدوات جمع البيانات

3.3. عينة الدراسة

1.3. منهج الدّراسة:

تعد خطوة اختيار منهج الدراسة واحدة من الخطوات المهمّة في أي بحث علمي غايته الوصول إلى الحقيقة عبر تحليل وتفسير الظاهرة المبحوثة، ويمثل المنهج جملة من الخطوات المنظّمة الّتي يجب على الباحث إتباعها في حدود التزامه بتطبيق قواعد إجرائية معيّنة، تمكنه من الوصول إلى النتيجة المتوقعة، حيث يخضع الباحث نشاطه البحثي إلى عملية تنظيم دقيقة في شكل خطوات معلومة يحدّد فيها مساره البحثي، عبر عدد من المحطات تتجسد في نقطة الانطلاق وخطّ السّير ونقطة الوصول.

ينتمي البحث الحالي إلى البحوث الوصفية، كونه يصف ويحلل وكذا يفسر كيفية تعاطي دراما المسلسلات التلفزيونية العربية مع موضوع القيم الاجتماعية. كما أنّه ينطلق من فحص وتصوير موضوع من مواضيع المسلسلات التلفزيونية العربية، بهدف الحصول على معلومات كافية حول الكيفية التي تناولت بها هذه المسلسلات القضايا القيمية الاجتماعية العربية.

«ويقوم الوصف عموما على عملية تسجيل الظواهر ورصد ما بينها من علاقات متبادلة وترتيبها وتصنيف خصائصها» (محمد و السرياقوسي، 1988، صفحة 79).

وعليه استندت الباحثة في هذه الدراسة على أداة المسح بالعيّنة، حيث أنّه من الصّعب إجراء مسح شامل على مجتمع البحث كلّه (كل المسلسلات التلفزيونية العربية) وتحليل جميع القوالب الدرامية التي جاءت بها المادة المتعلقة بالقيم الاجتماعية، واكتفت بأسلوب العينة وهو أسلوب علمي يتبع في جميع البحوث وخاصة عند كبر حجم مجتمع الدراسة، لأجل الحصول على البيانات والمعلومات بتسليط الضوء على طبيعة الدراسة باعتبارها جهدا علميا منظما.

واعتمدت الباحثة على أسلوب تحليل المحتوى لجمع البيانات والّذي «يصنّف بدوره ضمن طرق التحليل الكمّي التي تعد استكمالا للطرق التّقليديّة في البحث وهي كذلك الطّرق التي تقدّمت في الرّبع الأخير من القرن العشرين». (محمد جابر، 2000، صفحة 369)

ويُعرف عموما تحليل المحتوى بأنه أسلوب للبحث العلمي بالإمكان اعتماده في مجالات بحثيّة متنوّعة وفي علم الإعلام، بالأخص لوصف المضمون الصريح للمادة الإعلامية ومحتواها الظاهر المراد تحليله من حيث الشكل والمضمون، طبقا للتصنيفات الموضوعيّة التي يحدّدها الباحث وتلبية للاحتياجات البحثية المصاغة في تساؤلات البحث وفروضه الأساسيّة، بهدف استخدام البيانات بعد ذلك، إمّا لاكتشاف

الخلفيّة الثقافية والفكريّة أو العقائدية التي تنبع منها الرسالة الإعلامية، أو في وصف المواد الإعلاميّة التي تعكس السّلوك الاتصالي العلني للقائمين بالاتصال، لغاية التعمّق أكثر في محتوى المادة أو الرّسالة الدرامية من خلال الصور والكلمات والجمل وكافة الأساليب التعبيرية والأدائية شكلا ومضمونا. (عبد الحميد، تحليل المحتوى في بحوث الاعلام، 1997، صفحة 110)

وتحقيقا للوصف الموضوعي، المنظّم اتبعت الباحثة مجموعة من الخطوات والتي يتمّ من خلالها تحليل محتوى الإعلام إلى وحدات قابلة للعدّ والقياس، وهو ما يطلق عليه في الأدبيات العلمية التي تناولت هذا المنهج بترميز بيانات التحليل. وتتضمّن ثلاثة قرارات هي: (عبد الحميد، تحليل المحتوى في بحوث الاعلام، 1997، الصفحات 111-112)

1- تصنيف المحتوى وتحديد فئات التحليل.
2- تحديد وحدات التحليل.
3- تصميم استمارة جمع البيانات (الفئات ووحدات التحليل والبيانات الأوليّة عن الوثيقة) ثمّ يلي ذلك خطة العدّ ولقياس لتقييم الوحدات المختارة وتقرير النتائج.

2.3. أدوات جمع البيانات:

«تعدّ وسائل جمع البيانات والمعلومات حجر الزاوية في عملية البحث العلمي، كما أنها تتعدّد بحسب الغرض الذي تستعمل له. وقد يستخدم الباحث أكثر من طريقة أو أداة من أدوات جمع البيانات حول مشكلة الدراسة أو الإجابة عن أسئلتها». (عطوي، 2007، صفحة 97)

ولأنّ طبيعة البحث والمنهج المتبع في تناول المواضيع والظواهر المختلفة هي التي تفرض على الباحث الأدوات الضروريّة والتقنيات والمناسبة للتعامل مع موضوع الدراسة، قصد جمع المعطيات وتحليلها، جاءت التقنيات الموظفة في هذا البحث على النحو التالي:

1.2.3. الملاحظة:

على الرغم من اختلاف الدائرة المعرفية لكل بحث علمي إلا أن الملاحظة العلمية تعد أداة علمية لا مجال لتجاوزها، على اعتبارها التقنية الأساسية لجمع البيانات والمعلومات، كونها «عملية دقيقة لفحص أية ظاهرة بحثية» (Angers, 1996, p. 22) على حد تعبير "موريس أنجرس"

وقد اعتمدت الباحثة على أسلوب الملاحظة غير المباشرة كأداة أساسية من أدوات البحث العلمي، بحيث كان توظيفها قائما على ملاحظة ما تتناوله المسلسلات التلفزيونية من مواضيع ذات صلة بالقيم الاجتماعية في المجتمع العربي خصوصا. وواقع القيم فيها على وجه أعم، ومن جهة أخرى فإن رصيد الباحثة المعرفي حول هذه القضايا القيمية، كان نتيجة لما لاحظته من تعامل أبدته الدراما التلفزيونية عموما ومسلسلات التحليل خصوصا وموضوع القيم الاجتماعية، وهو ما نأمل أن يساعدها على تدعيم تحليلها لمادة البحث من جرّاء تراكم المعلومات، وكذا بالاستفادة من خبراتها السابقة الناتجة عن الملاحظة لموضوع الخطاب الدرامي للقيم، وهو الموضوع قيد الدراسة والبحث.

2.2.3. تحليل المضمون كأداة للدراسة:

بما أن دراستنا دراسة وصفية تحليلية تعتمد على المنهج التحليلي، فإن أنسب أداة يمكن استخدامها في جمع البيانات، هي استمارة تحليل المضمون. «وتعد هذه الأخيرة بمثابة إطار متكامل للرموز الكميّة الخاصة بكل وثيقة من عيّنة وثائق التحليل. وينبغي أن يصمّم هيكلها العام بحيث تشمل الأقسام الآتية»: (عبد الحميد، البحث العلمي في البحوث الاعلامية، الصفحات 234-235)

- البيانات الأوليّة عن الصحيفة مثل رقم العدد وتاريخه وعدد صفحاته.
- فئات التحليل.
- وحدات التحليل وهي نفسها وحدات العدّ في حالة استخدام التكرار كوسيلة للرصد والتسجيل.
- وحدات القياس في حالة عدم الاعتماد على التكرار كوسيلة للعد والقياس مثل قياس المساحة أو الزّمن.
- ملاحظات يسجل فيها الباحث البيانات الكيفيّة التي لا يسمح تصميم الاستمارة بتسجيلها تسجيلا كميّا، وتستخدم استمارة التحليل خلال عمليّة الملاحظة ورصد البيانات التي يتمّ عليها العدّ.

وتعتبر بعد ذلك الجداول التفريغية جزءا مكمّلا لاستمارة التّحليل، بحيث تختصّ الاستمارة الواحدة بوثيقة واحدة من وثائق التحليل، في حين يفرّغ الباحث في الجداول مجموعة البيانات الخاصة بمجموعة المعايير التي يتمّ تصنيف الوثائق على أساسها.

3.3. عيّنة الدراسة وطريقة اختيارها:

«كثيرا ما يصعب في بحوث الإعلام جمع مفردات مجتمع الدراسة أو دراسته ككل، نظرا لسعته وضخامة عدد أفراده، ومنه يصير اللّجوء إلى اختيار عدد أصغر من المفردات الممثلة للمجموع في

خصائصه، في حكم الضّرورة، بحيث يسمح في الوقت نفسه بتحقيق أهداف الدّراسة في حدود الإمكانيّات المتاحة وهو ما يصطلح عليه بالعيّنة». (عبد الحميد، بحوث الصحافة، 1997، صفحة 97)

ونظرا لصعوبة إجراء مسح شامل لكل الأعمال الدرامية فقد تم الاعتماد على أسلوب العينة في هاته الدراسة والتي شملت بدورها ثلاث مستويات الأول هو مستوى العينة الخاصة بالمصدر والثاني هو مستوى العينة الخاصّة بالحلقات المختارة من هذا المصدر، أمّا على المستوى الثالث فهو مستوى العينة الخاصة بمادة التّحليل.

-فأمّا عن **المستوى الأول** والذي يعبر عن المجتمع الكلي لهذه الدراسة، فيمثل المسلسلات التلفزيونية العربية المصرية والسورية المقتبسة عن أعمال أدبية، ونشير إلى أن اختيار هذا النوع من الأعمال لم يكن بناء على كونها الأفضل -بالرغم من تصنيفها من بين أفضل الأعمال-وإنما تماشيا مع المنهجية وحدود البحث، وقدرتها كذلك على الإيفاء بحاجاته وتحقيق أهدافه. من خلال ما تحتويه من استخدامات علمية تفيد وتغني موضوعة البحث، وتجدر بنا الإشارة كذلك إلى أنه تم استبعاد الدراما الجزائرية من عينة الدراسة الحالية، كون أن هذه الأخيرة تفتقر لأعمال يمكن أن تضاهي في شعبيتها العربية الأعمال المعتمدة أو تقاربها حتى. كما أن الدراما التلفزيونية الجزائرية تبقى متجاهلة للأسف تجاهلا كبيرا فكرة الاقتباس من الروايات، فأضحت ظاهرة تقل بل تندر جدا بالنظر إلى مقارنتها بالسينما الجزائرية التي عرفت طريقا إلى عدّة أعمال روائية تم اقتباسها سينمائيا.

ومن خلال المعايير سابقة الذكر، وبعد الاستعانة بعدد من الخبراء في التصنيف وأيضا عبر الاستناد للدراسات والطروحات والرؤى النقدية، وكذلك بعضا من البحوث الأكاديمية. أمكن اعتماد عمل عربي واحد وهو مسلسل "موجة حارة" من جانب المسلسلات المصرية، وعمل عربي واحد كذلك وهو مسلسل "الندم" من جانب المسلسلات السورية، وقد انبنى عموما هذا الاختيار على المحددات التالية:

- ❖ استقطب كلا العملين حضورا جماهيريا واسعا عندما عُرضا على شاشات التلفزيونات العربية أول مرة، ولازالا يحصدان ذات الشعبية حتى وقت كتابة هاته الأسطر، وبالتالي جاء كلا العملين ملائمين للمادة البحثية المطلوبة، ومن ثمّ يصبح بالإمكان إسقاط نتائج هذا البحث المتعلقة بهما على غيرها من المسلسلات، لأجل تعميم الفائدة للدارسين والعاملين في حقل الدراما التلفزيونية، ولتبيان مدى التطور الحاصل في منظومة القيم الاجتماعية في المجتمع العربي عموما عبر ما يقدم حولها دراميا.

- ❖ على اعتبار أن الإبداع الدرامي العظيم لا يمكنه أن يتأسس إلا على نصّ قصصي أو روائي عظيم، فقد سعت الباحثة إلى انتقاء أعمال درامية مقتبسة ناجحة على مدار السنوات الأخيرة، وهو ما توفر في العملين المختارين، واللذان أثبتا فعلا مكانتهما جماهيريا في الوطن العربي على الأقل حين تم اعتبارهما نقطة العودة للعصر الذهبي للدراما العربية، بناء على رأي العديد من النقاد العرب.
- ❖ كما تشير الباحثة إلى أن النموذجين الدراميين المختارين اعتمدا على مخرجين عربيين ممتازين وبارعين: (المخرجين الليث حجو في مسلسل الندم والمخرج المصري محمد ياسين عن المسلسل المصري موجة حارة). حيث بذلا هذين المخرجين جهودا كبيرة في الحذف والإضافة وحسن التصرّف –وهو ما وقفت عنده الباحثة على خلفية قراءتها للروايتين اللتان اقتبسا عنهما المسلسلين–ما جعل العملين رائعين ومؤثّرين عربيا، بحيث صُنفا من بين أفضل الأعمال الدرامية عربيا دائما، حين عرضهما الأول، كونهما اشتملا على أهم متطلبات الدراما التلفزيونية القوية من التشويق والإثارة وحبكة العقدة والحل، وأيضا ما تعلق بجوانب الصراع فيهما.
- ❖ الأعمال المختارة عينة الدراسة تكتسب عناصرا ابداعية قوية، تجسدت في الأداء الفني والسيناريو الجيد والتصوير والاخراج والمونتاج وحتى الموسيقى التصويرية المصاحبة للأحداث.

– وأمّا ما يتعلق **بالمستوى الثاني** للعيّنة فقد عمدت الباحثة الى اختيار 20 حلقة من المسلسلين العربيين مجتمعين بمعدّل 10 حلقات لكل عمل. مع الإشارة إلى أن المسلسل الواحد يمتد على مجموع 30 حلقة. وذلك باستخدام طريقة العينة العشوائية المنتظمة، حيث أنه تمّ اختيار المفردة الأولى من العينة أي الحلقة عشوائيا، وكانت الحلقة الأولى من كل مسلسل ثم توالى اختيار باقي المفردات بطريقة منتظمة على النّحو التالي:

الحلقة الثانية تكون رقم 1+3 أي أنها تمثل بذلك الحلقة رقم 4 من المسلسل المختار، ثم الحلقة الموالية نتحصل على رقمها بجمع عدد الحلقة السابقة وليكن 4 ونضيف له رقم 3 فيصبح عدد الحلقة الثالثة المختارة للتحليل هو 4+3=7 ومن ثم تكون معنا الحلقة السابعة من ضمن مفردات العينة المختارة 4...، وهي ذات الطريقة التي اختارت بها الباحثة بقية مفردات العينة، إلى أن اكتمل معها ما قيمته 10 حلقات من كل مسلسل، واستكملت بذلك أخيرا العدد الكامل لمفردات عينة هذا البحث والمقدّر بـ20 حلقة ممثلة لمجموع حلقات المسلسلين. هذا وتشير في هذا الصدد الباحثة إلى أنها ارتأت أن تُبقي اختيار

أرقام الحلقات خاضعا للتغيير، بحيث وفي حالة ما تصادف وأن الحلقة لا تشمل على أية قيمة اجتماعية، فإنه يتعين عليها في هذه الحالة تعويضها برقم الحلقة التي تليها، وهكذا يكون اختيار حلقات التحليل المعتمدة غرضيا بعض الشيء، لأنه من غير المنطقي أن تتضمّن عينة الدراسة حلقات لا تشتمل على أية قيمة اجتماعية.

وفيما يلي جدول يوضّح طريقة توزيع واختيار عينة دراستنا:

جدول رقم 3-2 يوضح طريقة اختيار عينة الدراسة

المسلسل	رقم الحلقات
موجة حارة	الحلقة رقم 1 الحلقة رقم 4 الحلقة رقم 7 الحلقة رقم 10 الحلقة رقم 13 الحلقة رقم 16 الحلقة رقم 19 الحلقة رقم 22 الحلقة رقم 25 الحلقة رقم 28
الندم	الحلقة رقم 1 الحلقة رقم 4 الحلقة رقم 7 الحلقة رقم 10 الحلقة رقم 13 الحلقة رقم 16 الحلقة رقم 19 الحلقة رقم 22 الحلقة رقم 25 الحلقة رقم 28

وأما عن **المستوى الثالث** من العينة فيقصد به تحديد نوع المادة الدرامية التي سوف يجري تحليلها من بين الحلقات التي تمّ اختيارها، بمعنى آخر هل يقع التحليل على المشهد الأول مثلا من الحلقة أو المشهد الأخير؟ وهل تحلّل المشاهد القصيرة أم الطويلة، وفي المشهد هل نحلل السلوكيات المعبرة عن

القيمة أو تلك منها المعبر عنها بالكلام؟ وهنا وجب علينا التوضيح بأن التحليل في هاته الدراسة يتضمّن جميع المشاهد الدرامية في الحلقات المختارة من المسلسلين، والتي تناولت مواضيعا قيمية اجتماعية، سواء وقعت هذه المواد في أول الحلقة أو في نهايتها أو حتى في المشاهد الواقعة في وسطها، مع الإشارة إلى أنه وفيما يتعلق بالمشاهد المكررة فسيتم احتسابها كتكرار جديد عند كل ظهور لها، وبحسب عدد مرات ظهورها كتكرار جديد بغض النظر عن كونها مشاهد معادة، على أساس أن كل قيمة يتم استعراضها في مشهد مكرر أو معاد عدّة مرات، تعبر عن اهتمام صارخ بتقديمها أكثر من القيم الضمنية الأخرى.

- **تحديد طريقة العدّ والقياس**

والمقصود بها في هذه الدراسة الكيفية التي سيتّم بها تحويل الخصائص الوصفية إلى خصائص كميّة يسهل قياسها ومقارنتها بغيرها. وأسلوب القياس يختلف وفقا لأهداف الدراسة وفروضها وطريقة وضع الفئات التي تجمع عن طريقها المعلومات والبيانات. وبالعودة لوحدة القياس المستخدمة في هذه الدراسة، فتتمثل في وحدة العدّ والحصر وهو ما أمكن تحقيقه بالاعتماد على الخطوتين التاليتين:

- اكتشاف ما إذا كانت الفئات والوحدات موجودة أو غير موجودة في المحتوى الدرامي المدروس.
- عد التكرارات التي تظهر عبرها الوحدات أو الفئات وكذا استخراج النسب المئوية من مجاميع التكرارات.

- **آلية رصد القيمة الاجتماعية في أعمال التحليل**

تم رصد وتقدير القيمة الاجتماعية في مشاهد التحليل في المواد الدرامية التلفزيونية المختارة، من خلال مشاهدة حلقات كلا العملين الدراميين عينة التحليل، ومن ثم قامت الباحثة بتحديد المشاهد التي تتضمّن القيم الاجتماعية المبحوث عنها، وكان ذلك وفقا للتساؤلات المصاغة ووفقا للتعريفات الإجرائية المقدمة لها. ثم عمدت بعد ذلك الباحثة إلى تحديد وزن تقديري لكل قيمة اجتماعية متحصل عليها بمعنى تسجيل وضبط عدد الوحدات القيمية في مشهد التحليل الواحد، ومن ثم أيضا رصد طبيعة ونوع خصائصها بما يخدم فئات التحليل التي تمّ ضبطها عبر صحيفة التحليل، وقبلها أهداف الدراسة.

- **اختبار صدق أداة التحليل**

خضعت صحيفة التحليل للتعديل عدّة مرات عبر حذف وإضافة بعض الفئات وتقويم بعضها الآخر، وذلك بعد أن تمّ عرضها على عدد من الأساتذة المختصين في مجالي الإعلام والدراما لتحديد

ملاءمتها في تغطية أسئلة الدراسة المصاغة وأهدافها المحدّدة، ويكمن الغرض من وراء هذه الخطوة في التأكد من صحة وصدق أسلوب القياس المستخدم، ومدى ملاءمته واحتوائه لأغراض الدراسة ومن ثم الحكم على مدى شمولية أداة التحليل، والتأكد من أنها تقيس فعلا ما وضعت أساسا لقياسه.

وبعد الوقوف عند الملاحظات التي تمّ تحديدها وإجراء التعديلات المطلوبة على ضوء آراء ومقترحات الأساتذة المحكمين[1]. والتي وضعت في صورة الاستمارة النهائية، تمّ إخضاع استمارة التحليل بعد إعادة ترميمها، لاختبار قبلي على عينة من الحلقات شملت في المجمل 6 حلقات (بمعدل 3 حلقات من كل مسلسل) وقد تبيّن على إثره أن الاستمارة صالحة لفئات ومتغيرات الدراسة التحليلية.

- **تحديد فئات ووحدات التحليل:**

تمثّل عمليّة تحديد فئات تحليل المضمون، أهم خطوة يجب أن يوليها الباحث اهتماما كبيرا، نظرا لما كشفت عنه بعض الدراسات التي أجريت في مجال تحليل المضمون، والتي اتضح من خلالها أنّ الإعداد الجيّد والواضح لفئات التحليل، أدّى إلى التوصّل إلى نتائج علمية وبحثية مثمرة، ومن هنا تبرز أهمية تحديد فئات التحليل وكمّيته وشكله، مع ارتباط ذلك كلّه بالهدف النهائي للبحث، وبمجموعة المناهج والأدوات والأساليب البحثيّة والتحليلية الأخرى المستخدمة في إجراء الدراسة.

وجريا على قواعد تحليل المضمون، التي تقتضي أن يقوم الباحث بوصف المضمون وصفا منتظما وموضوعيا، قسمت الباحثة المضمون إلى وحدات وفئات أو عناصر معيّنة حتى يمكن دراسة كل عنصر، مما يساعد على تقديم رؤية كليّة لواقع القيم الاجتماعية، كما قدّمتها دراما المسلسلات التلفزيونية العربية خلال فترة التحليل.

وتضمّنت استمارة تحليل المضمون فئات ووحدات التحليل الآتية:

- **فئات التحليل:**

ترتبط عمليّة تحديد الفئات بمفهوم التّجزئة، والذي يعني تحويل الكلّ إلى أجزاء ذات خصائص مشتركة قابلة للعدّ والقياس، ومن خلال الإطار النظري لمشكلة الدراسة يبدأ الباحث بصياغة معايير

[1] د. عزام أبو الحمام، قسم الصحافة والاعلام، الجامعة العربية المفتوحة (فرع الأردن)، الأردن.
د. محمد صبري صالح، قسم الدراما، كلية العلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة دهوك، كردستان العراق.
د. أحمد بغداد، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة يحيى فارس، المدية، الجزائر.
د. سمير مرداسي، كلية علوم الاعلام والاتصال والسمعي البصري، جامعة قسنطينة -3-الجزائر.
د. أحلام باي، كلية علوم الاعلام والاتصال والسمعي البصري، جامعة قسنطينة -3-الجزائر.

التصنيف في هذه المرحلة، حتى لا تصبح الفئات المختارة مجرّد عناوين دون دلالات تصنيفيّة. (عبد الحميد، تحليل المحتوى في بحوث الاعلام، 1997، الصفحات 112-113)

وفي هذه الدّراسة تمّ تحديدنا لمعايير التّصنيف من خلال الأسس الآتية:

1- الإطار النظري لموضوع القيم الاجتماعية في الدراما التلفزيونية العربية.

2- التساؤلات التي أثارتها إشكالية البحث.

3- إطار النتائج المرجوة من الدّراسة.

4- محتوى العيّنة المختارة من الأعمال الدرامية عينة التحليل.

وقد تضمنت استمارة تحليل المضمون فئات ووحدات التحليل الآتية:

1- **فئات الموضوع (ماذا قيل؟)** وتتعلق بالمحتوى القيمي الذي تم تقديمه عبر المشاهد المفصلية في المسلسلين العربيين عينة التحليل، وتشمل هذه الفئة الفئات الفرعية التالية:

1-1- **فئــة القيــم:** وتشمل الفئات التالية:

1-1-1- **فئة نوع القيم** (قيمة اجتماعية ايجابية: موضوع ايجابي، موضوع سلبي: سلوك سلبي)

1-1-2- **أسلوب عرض القيم** وتشمل: قولي: كلامي وتشمل القيم الاجتماعية التي تعرض -عن طريق القول: فئة الوعظ والإرشاد / بناء المواقف... - فعلي: سلوكي وتشمل القيم الاجتماعية التي تعرض في شكل سلوكيات

1-1-3- **فئة اتجاه عرض القيم:** وتشمل بدورها الفئات التالية:

- يعرض القيمة أو السلوك ويؤيده
- يعرض السلوك السلبي ويدعو إلى رفضه أو مقاومته
- يعرض القيمة أو السلوك وموقفه غير واضح

1-1-4- **طرق معالجة القيم:** وتشمل هذه الفئة الطرق الإيجابية والسلبية التي اعتمدت عليها المشاهد القيمية في معالجتها للقيمة الاجتماعية أو السلوك السلبي، وتشمل بدورها الفئات الفرعية التالية: -فئة الطرق الإيجابية: وتشمل: النقاش والحوار-التكاثف المجتمعي من أجل حل المشكلات-ابراز دور الدين -ابراز دور القانون - طرق أخرى تذكر

أما الطرق السلبية فتشمل العنف -الدعوة لمواجهة الدين-الدعوة لمواجهة القانون -فرض الرأي -التجاهل والهروب -أخرى تذكر.

1-2- فئة الشخصيـة: والمقصود بها الشخصية التي تظهر عبر المشاهد القيمية كشخصية مقدمة للقيمة الاجتماعية أو السلوك السلبي في العمل الدرامي وتنقسم إلى:

1-2-1-فئة الخصائص الديموغرافية للشخصية: وتشمل:

- فئة نوع الشخصية (ذكر – أنثى – الاثنين معا)
- فئة المرحلة العمرية (الطفولة/ المراهقة/ الشباب/ الرشد/ الشيخوخة)
- فئة المستوى الثقافي (مثقف جدا/ متوسط الثقافة/ غير مثقف/غير واضح)
- فئة الحالة الاجتماعية (أعزب/ متزوج/مطلق/أرمل/غير واضح)
- فئة المستوى الاقتصادي (ثري/ فقير/متوسط/ لم يظهر)
- فئة المهنة (أعمال حرّة/وظيفة متوسطة/وظيفة حكومية راقية /وظيفة أمنية /وظيفة إدارية/لا يعمل)

1-2-2- فئة الخصائص الخلقية للشخصية: وتشمل الفئات التالية:

- علاقة المرأة بالرجل
- الملابس
- التدخين/تعاطي المسكرات والمخدرات

1-2-3- فئة طبيعة دور الشخصية التي تقدم القيمة: وتشمل الفئات التالية:

- رئيسية – ثانوية – هامشية

1-2-4- فئة صورة الشخصية التي تقدم القيمة أو السلوك:

- طيبة – شريرة – تجمع بين الطيبة والشر

1-2-5- فئة شكل الشخصية: وتشمل الفئات التالية:

ملتزمة – منحرفة – متغيرة من الانحراف إلى الالتزام – متغيرة من الالتزام إلى الانحراف – أخرى تذكر.

1-2-6- فئة نوع الدور الذي تقوم به الشخصية (مقدمة القيمة أو السلوك): وتشمل الفئات التالية: –قائم بعمل معيّن – صديق تربطه بغيره علاقة – زوج أو زوجة – أب أو أم – ابن أو ابنة –أخ أو أخت–قريب مباشر أو غير مباشر.

1-3-فئة الإستمالات: وتشمل طبيعة المحتوى الذي تم الاعتماد عليه في طرح القيمة الاجتماعية أو السلوك السلبي، لغاية التأثير على المشاهد واقناعه بها وتشمل: الإستمالات العاطفية والتي تستهدف التأثير في وجدان المتلقي وفي انفعالاته/ الإستمالات العقلانية والتي تم الاعتماد فيها على مخاطبة عقل المشاهد عبر تقديم الشواهد المنطقية والحجج/ إستمالات التخويف والتي يتم اللعب فيها على إثارة الخوف بالاعتماد على التهديد والتوتر العاطفي.

1-4-فئة البيئة الثقافية: وتشمل نطاق ممارسة القيمة الاجتماعية التي تطرحها الشخصيات في المشاهد القيمية وتشمل:

– بيئة وطنية محلية – بيئة عربية كلها – بيئة أجنبية – أخرى تذكر

2-فئات الشكل (كيف قيل؟): في محاولة للإجابة على السؤال كيف قيل وتشمل:

2-1- فئة عنوان العمل الدرامي

2-2- فئة جنسية العمل الدرامي

2-3- فئة تاريخ العرض

2-4- فئة القالب الدرامي المستخدم: وتهدف إلى التعرف على القالب الدرامي السائد في كل مشهد من مشاهد العمل الدرامي والذي تظهر من خلاله القيمة أو السلوك وتنقسم إلى:

-كوميدي -تراجيدي -ميلودرامي -أخرى تذكر

2-5- فئة الموقع الجغرافي: والتي يتمّ فيها التركيز على تقديم القيمة أو السلوك وتشمل: فئة الأماكن وتشمل: عواصم، مدن حضرية، قرى ومدن ريفية، مدن صحراوية.

- فئة موقع الحدث وتشمل: شوارع – مساكن –محال تجارية – مطارات–جبال وصحاري –مزارع – نوادي رياضية – بنوك – مواصلات – أقسام الشرطة – مقاهي –وكالات تجارية....

2-6- فئة عناصر الجذب والإبهار الموظفة في العمل الدرامي: وتشمل الفئات الفرعية التالية: استخدام الأصوات الحقيقية للأحداث – استخدام الملابس

بشكل مناسب لجو الأحداث – توظيف المؤثرات الصوتية بشكل مميّز – استخدام الديكورات الضخمة المعبرة – استخدام المؤثرات المرئية – الخدع السينمائية – التصوير في مواقع الأحداث الحقيقية – الإبداع في عناصر التصوير والإضاءة.

2-7- **فئة اللقطات المستخدمة في تقديم القيمة أو السلوك في العمل الدرامي:** وتشمل اللقطات التالية: لقطة قريبة –لقطة متوسطة – لقطة طويلة.

2-8- **فئة المصدر الذي استمدت منه فكرة النص الدرامي** وتشمل الفئات التالية: آيات قرآنية – أحاديث نبوية –حكم وأقوال مأثورة أمثال شعبية –أخرى تذكر.

2-9- **فئة التزامنية:** ويقصد بها الفترة الزمنية المصاحبة للأعمال الدرامية العربية وتشمل: الفترة الحالية –الفترة السابقة –مزج بين الفترة الحالية والسابقة.

- **وحدات التحليل:**

لما كان تحليل المحتوى يسعى إلى وصف عناصر المضمون الاتصالي وصفا كميا، كان من الضروري أن يتمّ تقسيم هذا المضمون إلى وحدات أو فئات وعناصر معينة، حتى يمكن القيام بدراسة كل عنصر أو فئة منها وحساب التكرار الخاص بها. وقد اختارت الباحثة عدّة وحدات تحليلية تفي كل منها باحتياجات تحليل مضمون عينة الأعمال الدرامية التلفزيونية العربية المختارة:

1- **الوحدة الطبيعية للمادة الإعلامية**

وتتمثل في وحدة العمل الدرامي (المسلسل التلفزيوني) وقد تم اعتمادها للتعرف على خصائص العمل الدرامي الواحد من العملين عينة التحليل والمتمثلة في: عنوان العمل الدرامي، عدد حلقاته، موضوعه، قصته، القالب الدرامي الغالب على مشاهده، وأيضا المجتمع أو البيئة التي تناولتها أحداثه.

2- **وحدة المشهد**

وقد تم اعتماد هذه الوحدة لرصد وتحديد طبيعة القيم الاجتماعية المتضمنة في العمل الواحد، وطريقة تناولها وكذا عناصر الجذب المستخدمة في تقديمها والوقوف عند مراميها عبر تقديم هذه القيم. على اعتبار أن «كلّ مشهد من مشاهد المسلسل، يمثل سلسلة من اللقطات المرتبطة ببعضها بمعنى

مجموعة من اللقطات المنفردة من المسلسل، يربط بينها جميعا عنصر ما مشترك». (سوين، 2010، صفحة 62)

وهي في حالة دراستنا هذه تمثل مجموعة اللقطات التي تتضمن قيمة اجتماعية أو أكثر، أم تتضمّن سلوكا اجتماعيا سلبيا أو أكثر، تقدّمه أو تمارسه شخصيات العمل الدرامي، بحيث أنه عند تغيّر الأشخاص(الشخصيات) بعد ذلك، نكون قد دخلنا مشهدا دراميا جديدا، يحتوي على قيم وسلوكيات أخرى وهكذا.

3-وحدة اللقطة

وتم الاعتماد عليها لأجل التعرف على بعض الخصائص الفنيّة المتصلة بنوع اللقطة التي تظهر عبرها الشخصيّة الدرامية، التي تتولى تقديم القيمة الاجتماعية في العمل الدرامي.

4-وحدة الموضوع

وتعبر هذه الوحدة عن الفكرة الرئيسية التي يدور حولها الحدث الدرامي، وتفيد في معرفة الظروف والملابسات المحيطة بتقديم القيمة الاجتماعية، كطبيعة العلاقة بين الشخصيات والأماكن، والمواقع التي تدور فيها الأحداث وغيرها من العوامل الأخرى التي تشملها الفئات المرتبطة بالمشاهد الدرامية.

5-وحدة الشخصية

وهي الشخصيات ذات الدور البارز وذات الصلة بالأحداث الدرامية للعمل الدرامي الواحد، سواء كانت رئيسية محورية تقوم بدور البطولة فيه، أم تموضعت في موضع أقلّ من مستوى الشخصيات السابقة، وأدت دورا ثانويا في المسلسل، له أهميته وتأثيره على تطوّر الأحداث فيه، أما الشخصيات الهامشية فهي الكومبارس الذي يضفي جواّ من الواقعية والطبيعة على أحداث العمل الدرامي. وتشير الباحثة إلى أن هذه الشخصيات ستأتي عرضا في التحليل، بحيث لن يتمّ التركيز عليها كونها لا ترسم سمات وخصائص معيّنة يمكن التعرف من خلالها على طبيعتها. وعموما سيتم عبر هذه الوحدة تحليل الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية، عبر التعرف على نوعها وطبيعة الدور الذي تؤديه وتقدّم عبره القيمة (دور ايجابي، سلبي، يجمع بين الاثنين) ناهيك عن كلّ السمات الديموغرافية المرافقة لها في كلا العملين.

6-وحدة مقاييس الزمن:

تعرف على أنها المساحة التي تشغلها المادة المنثورة في الكتب أو الصحف أو المطبوعات، والمادة الزمنية التي استغرقتها المادّة الاعلامية المذاعة أو المعروضة بالتلفزيون أو السينما، وذلك لأجل التعرّف على مدى الاهتمام والتركيز بالنسبة للمواد الاعلامية موضع التحليل. (عبد الحميد، تحليل المحتوى في بحوث الاعلام، 1997، صفحة 116)

وفي هذا البحث اعتمدت الباحثة على مقياس الساعة ومشتقاتها-الدقيقة والثانية-للوقوف عند زمنية المشاهد القيمية، عبر حلقات العمل الدرامي الواحد من العملين عينة التحليل.

الفصل الرابع الدراسة التحليلية

1.4. عرض بيانات الدراسة التحليلية

1.1.4. عرض وتحليل فئات الشكل: كيف قيل؟

2.1.4. عرض وتحليل فئات المضمون: ماذا قيل؟

1.4. عرض بيانات الدراسة التحليلية:

سيتسنى لنا من خلال هذا الفصل مناقشة المعطيات المستنبطة بعد تحليل محتوى مضامين القيم الاجتماعية، التي جاءت في المسلسلين العربيين موجة حارة المصري والندم السوري، واللذان تم اختيارهما وفقا لجملة من المعايير تم عرضها سابقا، والعملان يعدان من أضخم الأعمال التلفزيونية في تاريخ الدراما العربية، هذا وبالنظر إلى بعض التجارب المعتمدة في تحليل الأعمال السينمائية والدرامية، فقد اعتمدت الباحثة على تحليل المحتوى بنوعيه الكمي والكيفي، والذي يعتمد على جزئية دراسة العلاقة بين النص كبناء اجتماعي من جهة، وما يهدف إليه من تشكيل صورة القيم الاجتماعية في أذهان المتلقين من الجمهور من جهة أخرى، بالاعتماد طبعا على الأسلوب التكراري في تحليل المحتوى. كما اعتمدت الباحثة كذلك على تقديم نبذة شاملة عن مضمون كل عمل (مسلسل)، في ما يخص فكرته والموضوع الذي ركز على إيصاله للمشاهدين ، كما طبقت الباحثة في أجزاء متفرقة من التحليل الأسلوب القصصي للنص الدرامي والارتباط بخيط رواية القصة الدرامية، وهو من جانبه الأسلوب الذي يستخدم بشكل أساسي في دراسة الأعمال الدرامية التلفزيونية والسينمائية وكذا الأحداث الجارية من خلال الحوارات والمقابلات وحتى في الإعلانات والأغاني، بحيث تم التركيز على بعض المشاهد من مشاهد التحليل، والتي تم اختيارها بدقة انطلاقا من تشبعها القيمي. خدمة طبعا لأهداف التحليل، أين تم سرد حوارها وتحليل حبكتها وتبيان تابعية أحداثها والوقوف عند تحليل الشخوص، وتحديد مستوى العلاقة بينها إضافة إلى تقديم نفسية الشخصية كما يطرحها المسلسل من الناحية العاطفية والوجدانية، كل هذا مع التأكيد على تتبع البعد الاجتماعي للشخصيات وأوصافها الخارجية كما تحدده الفئات المتعلقة بالخصائص الديموغرافية وسماتها الخلقية (المهنة، الملابس، المسكن، الوضع الاجتماعي، وما إلى ذلك...)

1.1.4. عرض وتحليل فئات الشكل: كيف قيل؟

- **بطاقة عن المسلسل المصري (موجة حارة)**

فكرة المسلسل: مسلسل مصري عرض أول مرة في رمضان (2013) تدور أحداثه حول عائلة "العجاتي" حيث يرصد العمل عبرها وعبر ما يحيط بها من شبكة علاقات واقع المجتمع المصري وصور الفساد المتغلغلة فيه، وأهم شخصية تدور في أحداث العمل هي شخصية "سيد العجاتي" ضابط الشرطة الذي يبدأ في التحقيق في جريمة قتل يتهم فيها "حمادة غزلان" الذي يمتهن القوادة ويملك دائرة علاقات مخيفة في كل الأوساط بحيث يصور المسلسل الرغبة الشديدة لضابط الشرطة في الإيقاع بالقواد. كما

يركز العمل على إظهار طبيعة العديد من العلاقات التي تربط هاتين الشخصيتين بعائلتيهما، والتي تتكشف عبرها وتتعرى العديد من الطبقات والشرائح المجتمعية في المجتمع المصري، عبر عوالم عديدة منها ما يجمع "سيد العجاتي" بزملائه وأصدقائه في شرطة المباحث وكذا العلاقة التي تربطه وزوجته "شهندة"، عبر تقديم العديد من مشاهد الخلاف التي يظهرا عليها، وكذا محيط السيدة زينب عبر تفاصيل عائلة "سيد" ووالدته، الأم المصرية الأصيلة التي تسخر حياتها لأولادها والتي تعيش على ذكرى وفاة ابنها البكر عبر انكفائها على حزنها، ناهيك عن علاقتها الطيبة بجيرانها في السيدة زينب منها علاقتها بعائلة القواد "حمادة"، والتي برغم الظروف المشبوهة والمحيطة برب تلك العائلة، إلا أن دولت وأولادها استطاعوا أن يساندوا هاته العائلة ويلتفوا حول مشاكلها وحمايتها.

كما يقدم العمل إحدى العلاقات المرسومة بدرجة عالية من الحرفية فيما يمثل محور الشر في المسلسل، والمتمثلة في العلاقة القائمة بين حمادة ووالدته والتي تؤدي الممثلة المصرية القديرة عايدة عبد العزيز شخصيتها، بحيث يصور العمل الأم في حالة قبول لابنها برغم كل العيوب التي تحيط بشخصيته.

عموما ركز مسلسل موجة حارة على تناقضات الشخصية المصرية، ناهيك عن التأكيد على تقديم نموذج هام عن تجار الدين والمصالح عبر شخصية "سعد العجاتي"، والتي يؤديها الممثل المصري "بيومي فؤاد"، إضافة إلى العديد من القصص الثانوية الأخرى والشخصيات التي عمد العمل إلى تقديمها، في تأكيد على دور هذا الأخير في رصد تناقض هوية الفرد المصري من جهة، والغوص في كثير من التطورات التي طرأت على شكل وتكوين المجتمع المصري تحديدا سنة (2010) قبل الثورة في مصر.

عن **أهم شخصيات العمل:**

شخصية **سيد العجاتي:** يؤديها الممثل الأردني إياد نصار

شخصية **حمادة غزلان:** يؤديها الفنان والممثل المصري سيد رجب

شخصية **دولت:** تؤديها الفنانة الراحلة معالي زايد

شخصية **شهندة:** تؤديها الفنانة رانيا يوسف

شخصية **ليلى:** تؤديها الممثلة التونسية درّة

شخصية **شيرين:** تؤديها الممثلة المصرية دينا الشربيني

شخصية **محسن السواحلي:** يؤديها الفنان المصري مدحت صالح.

جنسية المسلسل: مصري

تأليف: الكاتب أسامة أنور عكاشة والمعالجة الفنية للكاتبة مريم نعوم

مقتبس عن رواية منخفض الهند الموسمي. سنة النشر 2000.

انتاج: شركة ويكا.

اخراج: محمد ياسين.

- **بطاقة عن المسلسل السوري (الندم)**

فكرة المسلسل: مسلسل سوري عرض أول مرة عبر عدد من الشاشات العربية في شهر رمضان سنة 2016، ينتمي العمل للتراجيديا الاجتماعية الواقعية، تبدأ أحداثه من حدود بيت أحد كبار تجار اللحوم في سوريا والوطن العربي، وهو الأب "إبراهيم الغول" من كبار رجال الأعمال، رجل عصامي قاس لديه أربعة أبناء أكبرهم "عبدو" ويتوسطهم كل من سهيل وندى" وأصغرهم "عروة"، تدور جل أحداث العمل حول هذا الأخير وما يجمعه بعائلته منذ عام (2003)، في سرد درامي يصور واقع الصراعات الداخلية التي يشهدها المجتمع السوري، عبر الطابع الوثائقي الذي اعتمده العمل عن أنماط الحياة في سوريا الحرب خاصة.

من بين أهم ما ترويه أحداث العمل سيرة الأب "أبو عبدو الغول"، الذي يركز المسلسل على تفاصيل حياته من بدايتها حد نهايتها، فاستطاعت مشاهد العمل أن تصور بداية حياته كشخص فقير بنى نفسه بنفسه، إلى أن أضحى رجل أعمال كبير، رجل يميزه التزامه الديني وأخلاقه الطيبة التي يتعامل بها مع الغير، وصرامته في تربية أبنائه.

تولى أكبر الأبناء "عبدو وسهيل" إدارة تجارة والدهم واستثماراته، بينما اختار الإبن الأصغر مدلل أبيه "عروة" ميدان الرواية والكتابة التلفزيونية وتفرغ لهما، غير أنه ما لبث أن ترك "سهيل" بيت العائلة وهاجر بسبب شعوره بالغيرة من حنية أبيه الزائدة على أخيه الأصغر "عروة" في مقابل قسوته عليه، وفي الجانب الآخر يظهر العمل بنوع من التركيز الشديد أيضا شخصية "عبدو" الابن الأكبر ويد الغول اليمنى شابا طموحا يعشق الدرهم والدينار، في شخصية أُريد بها تجسيد حالة الشره والشر والسيطرة التي تصيب

معظم رؤوس الأموال في العالم العربي، حيث يصف العمل من خلالها دوافعهم في ابتلاع ما حولهم وآثار ذلك المترتبة على الإنسانية والمجتمع عبر متلازمة السلطة والدولة.

في حين يركز العمل على اظهار دور الشخصية المتزنة والسوية، انطلاقا من شخصية الابنة الطبيبة "ندى"، الابنة الوحيدة لأبو عبدو والتي تسعى لمواجهة قدرها دائما برضى واستسلام باتباع منطق الايمان بالقدر والتسليم بأحكامه. كما يركز العمل كذلك على صورة الأم الحريصة دائما على مداراة الأب عبر شخصية "أم عبدو" الأم الحنون، التي تحرص دوما على حماية أبنائها والتقريب بينهم وسط ما يحدث من تحولات عاصفة في حياة العائلة.

وعموما ركز "الندم" عبر الملامح الوثائقية التي تضمنها، على تصوير شكل الحياة في دمشق ما بين الماضي والحاضر، مستخدما نمطية واضحة ومختلفة في تصوير مشاهد الحاضر بالأبيض والأسود، في مقابل الاعتماد على الألوان المبهجة، لتصوير مشاهد الماضي في محاولة لجمع تفاصيل الحياة السورية قبل الحرب وأثناءها.

أهم الممثلين المشاركين في المسلسل:

- سلوم حداد في أداء شخصية "**أبو عبدو الغول**"
- سمر سامي في أداء شخصية "**أم عبدو**"
- باسم ياخور في أداء شخصية الابن الأكبر "**عبد الكريم الملقب بعبدو**"
- أحمد الأحمد في أداء شخصية الابن الأوسط "**سهيل**"
- محمود نصر في أداء شخصية "**عروة**"
- دانا ماردیني في أداء شخصية "**هناء**"
- رنا كرم في أداء شخصية "**ندى**"

جنسية المسلسل: سوري

تأليف: الكاتب حسن سامي يوسف ومقتبس عن رواية "عتبة الألم"، سنة النشر: غير معروفة.

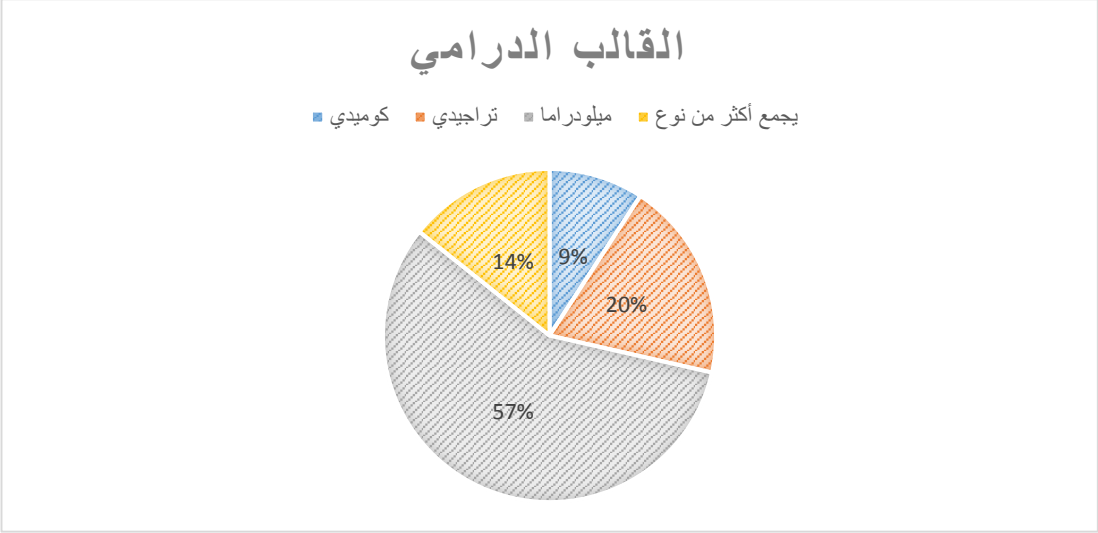
إخراج: الليث حجو.

1-فئة القالب الدرامي المستخدم:

جدول رقم3.4: يوضح توزيع المشاهد من خلال القالب الدرامي الذي ظهرت فيه القيمة الاجتماعية في المسلسلين عينة البحث

القالب الدرامي	التكرار	النسبة
كوميدي	13	9.15
تراجيدي	28	19.71
ميلودراما	80	56.33
أخرى تذكر (يجمع أكثر من نوع)	21	14.78
∑	142	%100

شكل رقم2.4: يوضح توزيع المشاهد حسب القالب الدرامي الذي ظهرت فيه القيمة الاجتماعية



يتضح من خلال بيانات الجدول، أن غالبية المشاهد القيمية في المسلسلين عينة الدراسة والبحث كانت ميلودرامية بنسبة بلغت 56.33% في حين جاءت المشاهد القيمية التراجيدية بنسبة 19.71% في المرتبة الثانية، وقد يكون تفسير الأمر كون العملين مقتبسين أساسا عن أعمال أدبية تعتمد كتابتها على الميلودراما كمدخل لفن رفيع المستوى، ولكون هذا النوع الدرامي يعد الأقدر على التعبير كما أن تواجد المشاهد الميلودرامية مع التراجيدية في المسلسلين جاء بنسبة 14.78% والتي تعبر عنها فئة أخرى تذكر بـ21 تكرارا، وتعد هذه المرتبة مقبولة جدا وأكثر تعبيرية عن تشكيل الميلودراما مع التراجيديا أهم الوسائل في كل ما هو عصي عن البساطة إلى المتلقي، بمعنى آخر استطاعت هذه المشاهد شحن شخصيات

المسلسلين بكم هائل من العواطف والأحاسيس، عبر تكثيف الصور العاطفية وطرح معها قضايا وموضوعات القيم الاجتماعية لتقديمها للمشاهد بأسلوب سلس لا يخلو من المفارقة.

وللإشارة فإنّ الميلودراما بحسب المختصين تعدّ أحد أهم الأصناف الدرامية وأصعبها إخراجا وتنفيذا، كونها تتطلب خلق مشاهد مقنعة للمشاهد بحيث يتم تقديمها بشكل يبتعد عن الابتذال والمبالغة التي من شأنها أن تخلّ بالبناء الأساسي للمشهد الدرامي.

كما أن البناء الميلودرامي بناء فني واضح المعالم، لا يعتمد على الشخصيات الضبابية وإنما كل شخصياته واضحة، فشرير المسلسل المصري مثلا هو شرير على طول الخط، كما أن البطل في دور الشرير ومن خلاله لا يتنازل عن مبادئه مطلقا. والملاحظ على مستوى المسلسلين عينة الدراسة أن أبطالهما لا يتنازلون عن مبادئهم وقيمهم مطلقا، حتى لو بدت لنا الشخصيات تنتقل من حال إلى حال آخر بسرعة.

وقد جاءت الكوميديا في المرتبة الأخيرة بنسبة 9.15% كون الأعمال أساسا أعمال اجتماعية لا مجال فيها للهزل، غير أنه تم الاعتماد عليه في العملين المصري والسوري تقريبا بنفس الطريقة. وهي تقديم الشخصيات الثانوية في بعض المواقف غير المترابطة بشكل يغلب عليه طابع السخرية أكثر من أي شيء آخر، كما تجدر الإشارة إلى أن العملين اعتمدا كذلك على مزج الكوميديا بالتراجيديا في عدد من المشاهد، بحيث لوحظ توظيف الفكاهة بشكل لم يفقد العملين جديتهما، وكان هدفها الاجتماعي تقديم توصيف درامي واقعي للإنسان وعالمه المتشعب برأي الباحثة الذي يحمل في طياته المضحك والمبكي. وكله يصب في الأخير في خانة إرضاء ذائقة المتفرج عن طريق روح الدعابة والتنكيت أحيانا والسخرية أحيانا أخرى والتي حملتها الشخصيات غير الكوميدية نفسها.

جدول رقم4.4: يوضح توزيع المشاهد من خلال القالب الدرامي الذي ظهرت فيه القيمة الاجتماعية في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث

رقم المسلسل	موجة حارة		الندم		∑	
القالب الدرامي	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
كوميدي	10	9.09	3	9.37	13	9.15
تراجيدي	15	13.63	13	40.62	28	19.71
ميلودراما	70	63.63	10	31.25	80	56.33
أخرى تذكر (يجمع أكثر من نوع)	15	13.63	6	18.75	21	14.78
∑	110	%100	32	%100	142	%100

تشير بيانات الجدول السابق إلى اختلاف أولويات الأشكال الدرامية المعتمدة في المسلسلين عينة التحليل، بحيث احتلت المشاهد الميلودرامية الترتيب الأول بنسبة 63.63% في عينة المسلسل المصري في مقابل المشاهد التراجيدية على مستوى المسلسل السوري وذلك بنسبة 40.62%. وقد يرجع مردّ هذا الاختلاف إلى نوعية الأعمال الدرامية في الإنتاج السوري خلال فترة التحليل وخصوصية الأوضاع المصاحبة لتصوير العمل السوري، خاصة وأن الدراما السورية معروف عنها بأنها متمسكة بالهوية السورية كونها تستهدف أساسا الجمهور السوري، وبالعودة إلى مسلسل الندم فهو بالأساس عمل يتناول الحرب السورية وتجلياتها على المجتمع السوري، فالتراجيديا التي كانت حاضرة بقوة فيه صورت وعلى مدار 30 حلقة، الواقع السوري خلال الحرب بما فيه من صراعات كما أظهرت العديد من الإشكالات التي تحيط بالإنسان السوري، ففي الحلقة الأولى من المسلسل على سبيل الذكر، نجد أنه غلب الطابع السردي على الأحداث و لم تركز الحلقة على إظهار القيمة الاجتماعية بالشكل المتوقع، ولكنها عمدت إلى إعطاء وتقديم صور نمطية عن طبيعة الأحداث والجو العام لمعيشة المواطن السوري البسيط الشعبوي وحتى النخبوي، في ظل الأحداث الدامية التي تشهدها أو شهدتها سوريا في سنة (2016) ولازالت خلال

السنوات الخمس الأخيرة، فالمشاهد التراجيدية في مجملها جاءت لتحكي واقع الإنسان العربي السوري ومعاناته اليومية وتصويرها في خضمّ صراعاته .

كما سجلت البيانات وجود مشاهد تجمع أكثر من نوع درامي بنسبة 18.75% وبمعدل 6 تكرارات منها مشاهد تجمع بين الميلودراما والتراجيديا أو التراجيديا والمونودراما، نستحضر منها المشهد رقم 1 في الحلقة الأولى وهو افتتاحية المسلسل السوري حيث تنطلق المونودراما التي يقدمها بطل العمل "**عروة**" والذي يؤدي دوره الممثل السوري **محمود نصر** في مشهد نهاري داخلي قائلا: "إلى أين وصلنا يا الله وماذا زرعنا لنحصد هذا الخراب كله؟ لن تحصد القمح إن كنت قد زرعت شعيرا، ولن تحصد الشعير إن كنت قد زرعت شوكا، هذا أمر يعرفه حتى الأطفال الصغار، إذن علينا أن نغيّر شيئا ما في صيغة السؤال: ما دام الجني هذه الكوارث كلها ...فما طبيعة الشرور التي زرعنا؟" هذه الحرب امتداد لإنسانيتنا هل تساءلتم يوما ماذا حدث لسوريا، لدمشق العاصمة الأقدم في التاريخ؟

و بالعودة للمسلسل المصري فقد احتلت المشاهد الميلودرامية نسبة63.63% وهي نسبة معقولة جدا وواقعية، فالعمل مأخوذ عن رواية منخفض الهند الموسمي رواية ميلودرامية إن صح التعبير، وطبيعتها انعكست مباشرة على مشاهد العمل، فالمتفرج عليه يقف عند حجم المشاهد الميلودرامية وكثافتها على طول المسلسل، كونه يقف على عالم من العلاقات الشائكة التي تربط الشخصيات في صراعها مع الواقع الاجتماعي المصري، غير أن الميلودراما في موجة حارة كانت محل جدل واسع من طرف النقاد، كون الواقع الذي قدمته هذه المشاهد واقع لا يشبه كثيرا الواقع الاجتماعي المصري، إذ يوجد من النقاد من اعتبر أن الميلودراما في مسلسل موجة حارة، كانت غاية وليست وسيلة جعلت المسلسل يصور الواقع المصري في أجواء مغلقة، أخذت من الواقع المصري بعد الظواهر الخارجة عن المألوف، كذلك لا تصور من ذلك الواقع إلا الشاذ منه دون الإشارة إلى السياق الذي صنعها، تماما كما يحدث في الدراما الهندية على سبيل المثال. فالملاحظ من خلال ما سعت إلى تصويره المشاهد الميلودرامية أنه يوجد قبل كل شيء صراع قائم ومحتدم بين ضابط شرطة الآداب "**سيد العجاتي**" والذي يؤدي دوره الفنان الأردني "**إياد نصار**" والقواد " **أحمد ربيع عبد الحي**" أو كما يسميه المسلسل التلفزيوني "حمادة غزلان"، والذي يؤدي دوره الفنان المصري "**سيد رجب**" الذي يختفي وراء ملكيته لشركة سياحة، وكالعادة فإن الضابط شغله الشاغل هو أن يمسك القواد وهو في حالة تلبس، لكن هذا الأخير يهرب دائما بجريمته كونه يرتكب جرائمه خلف نشاطات أخرى. أو لكونه كما يوحي إليه المسلسل له شبكة علاقات "**بالناس اللي فوق**"

وهم أشخاص يحسبون أساسا على السلطة الأمنية في البلد لكن من دون أن يتطرق العمل إلى طبيعة وجوهر هذه العلاقات.

وبرغم أن العمل يبدأ بجريمة قتل تلقى فيها فتاة مجهولة مصرعها في مصعد العمارة التي تتواجد فيها شركة "حمادة غزلان"، فإن هذا الخط يتم نسيانه ويكون سببا لشك "**سيد العجاتي**" (الضابط) مرة أخرى في القواد "**حمادة غزلان**" وفي مراقبته ومعاملته معاملة قاسية. وأمام ضغط الضابط عليه يقرر هذا الأخير الانتقام منه. وكما هو معروف في الميلودراما الصارخة، فإن القواد يحاول استدراج "شهندة" والتي تؤدي دورها الممثلة المصرية "رانيا يوسف" زوجة الضابط والتي يصورها العمل على أنها زوجة تفتقد زوجها على طول الخط لانشغاله دائما بعمله، وأنها تعيش نوعا من الحرمان العاطفي بسبب تغيبه الدائم، ولا تمتلك "شهنده" صداقات لكونها ليست في الأساس من القاهرة، عدا "ليلى" والتي تؤدي دورها الفنانة التونسية "ذرة" زوجة الضابط "كمال" والذي يؤدي دوره الفنان المصري "خالد سليم" زميل "سيد العجاتي" في العمل، والتي يظهرها العمل في حلقات لاحقة بأنها على علاقات شائنة مع عشيق وأنها تمارس الخيانة مع قناعتها بأنها تحصيل حاصل، كونها تحب زوجها ولا تخونه عاطفيا وإنما خيانتها الجسدية له هي لأجل العيش لأن مرتبه على حد قولها " **ما يأكّلش عيش**" بمعنى لا يكفي لتوفير لقمة العيش .

طبعا كل هذه الأحداث تصور في مشاهد ميلودرامية أو في مزيج من الميلودراما والتراجيديا. من جهة أخرى تتردد "**شهندة**" على صالون تجميل تديره امرأة متزوجة سرا بـ "**الشيخ سعد العجاتي**" والذي يؤدي دوره الفنان المصري "**بيومي فؤاد**" وهو عم " سيد العجاتي" ضابط الشرطة والذي يمارس بل يحترف الدعوة الدينية" عبر الفضائيات التلفزيونية، وهو لا يعلم أن زوجته تلك هي الأخرى شريكة "حمادة غزلان" وتمتهن القوادة، وكذلك "حمادة غزلان" متزوج هو الآخر من زوجة ثانية كونه متزوج أيضا بـ "إجلال" والتي تؤدي دورها الفنانة "هالة فاخر" وله معها ابن وابنة، متزوج كذلك بزوجته الثانية الشابة " نوسة" والتي تؤدي دورها الممثلة المصرية "هنا شيحة"، والتي تجمعها علاقة شاذة مع امرأة عجوز كانت رفيقتها في السجن. طبعا هذا جانب عن الخطوط الميلودرامية التي عالجها مسلسل موجة حارة والتي تجسدت في عدد من المشاهد تخللتها حوارات كانت تمتلئ تارة بالدموع وأخرى بالمونولوجات الطويلة، التي كانت تقدم وتشرح ما خفي من أحداث.

أما فئة الكوميديا فقد أبانت معطيات الجدول عن تذيلها الترتيب بمعدل 13 تكرارا أي بنسبة قدرت بـ .9.15% وقد يرجع ذلك إلى كون العمل راعى بشكل أو بآخر الطبيعة الجادة لموضوع العمل، وبالتالي نوع الجمهور الذي سيتعرض له، كذلك نوعية مواضيع المشاهد في المسلسل على كثرتها هي مواضيع في المجمل تعدّ جادة لا يمكن سردها بشكل فكاهي أو ساخر.

أما فئة أخرى تذكر والتي جاءت في آخر الترتيب بنسبة بلغت 13.63% فقد جمعت بعض المشاهد الميلودرامية والكوميدية أو التراجيدية والمونودرامية.

2- فئة الموقع الجغرافي:

جدول رقم5.4: يوضح توزيع نسبة وتكرار المشاهد القيمية حسب الموقع الجغرافي الذي تقع فيه في المسلسلين عينة البحث

المسلسل / فئة الأماكن	موجة حارة		الندم		∑	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
عواصم	64	63.36	37	67.27	101	64.74
مدن حضرية	37	36.63	16	29.09	53	33.97
قرى ومدن ريفية	-	-	2	3.63	2	1,28
∑	101	%100	55	%100	156	%100

تشير بيانات الجدول إلى أن أماكن عرض القيمة الاجتماعية في الأعمال الدرامية المختارة خلال التحليل، تم على مستوى عاصمتي البلدين بنسبة 64.74% تلتها فئة المدن الحضرية بنسبة33.97% ومن ثم فئة القرى أو المدن الريفية بنسبة 1.28%. وتعد أماكن التصوير من بين أهم مقومات الانتاج الدرامي التي تساعد في نجاح الأعمال الفنية، كما أن اختيار أماكن التصوير المناسبة بعيدا عن الأستوديوهات، يعود للرؤية الإخراجية للمخرج ولفريق العمل، وهو ما قد يميز مخرجا عن مخرج بقدرته على انتقاء أماكن التصوير المناسبة لطبيعة العمل.

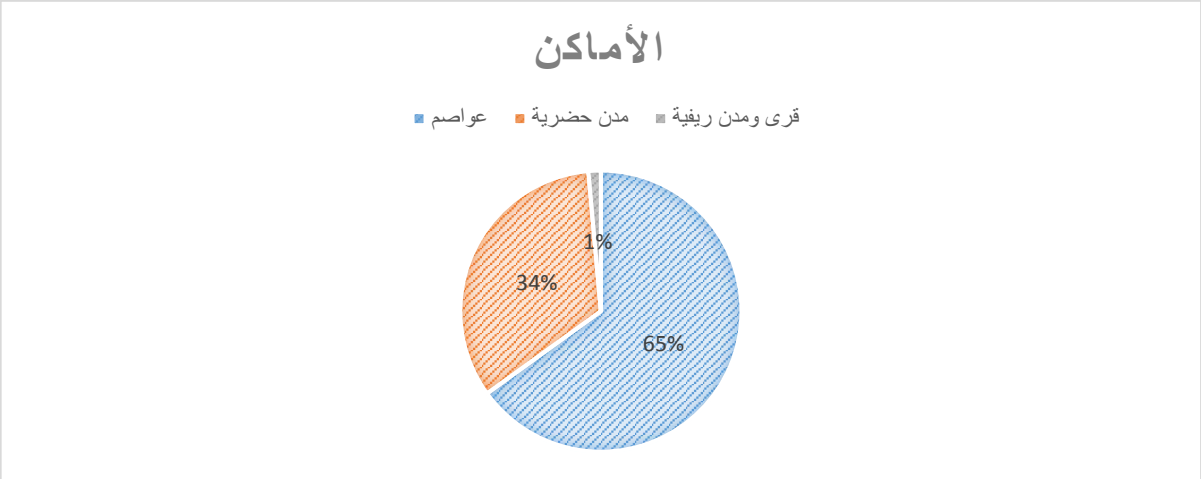
وعلى العموم فإن مدينة 6 أكتوبر التي صورت فيها بعض مشاهد العمل المصري، تعد من أشهر مواقع التصوير التي يركز عليها المخرجين في الأعمال الفنية المصرية سواء كانت تلفزيونية أو سينمائية، لما تمتاز به من طابع خاص في الديكورات التي يتم بناؤها بعيدا عن الاكتظاظ والزحام في مناطق وسط البلد، كذلك عبر كثير من المخرجين عن استحسانهم لمنطقة مصر الجديدة ورأوا أنها من

أهم المواقع المناسبة للتصوير لاحتوائها على شقق جيدة إضافة إلى الفنادق الموجودة على الطريق المصري الصحراوي.

ومن جانبه تطور قطاع التصوير التلفزيوني السوري على غرار بقية قطاعات الاقتصاد السوري، وتحت شعار "من قلب الحروب تولد أهم الأعمال الدرامية " جازف كثير من المخرجين بالتصوير داخل العاصمة دمشق، كما أصبح صناع الدراما السورية يبحثون عن المناطق البعيدة عن المشاكل والآمنة نسبيا، فيما تضطر بعض فرق التصوير لنقل مواقع تصويرها من منطقة إلى أخرى لأسباب لها علاقة بالانفجارات أو الاشتباكات أو المظاهرات التي قد تباغتهم أثناء التصوير، كما يلجأ البعض من الصناع إلى بلدان عربية للتصوير كمصر ولبنان..

وأمام كل هذه التابعات المتعلقة بأماكن التصوير تبدو النسب المتحصل عليها واقعية وعقلانية، كون العاصمة والمدن الحضرية السورية كانت في حوالي سنة (2016) مناطقا آمنة للتصوير، قبل أن تنتقل إليها الاشتباكات.

شكل رقم 3.4: يوضح توزيع المشاهد القيمية حسب الموقع الجغرافي الذي تقع فيه



2-2 فئة موقع الحدث

جدول رقم6.4: يوضح توزيع نسبة وتكرار المشاهد القيمية حسب الموقع الجغرافي الذي تقع فيه في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث

المسلسل / موقع الحدث	موجة حارة		الندم		∑	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
شوارع	14	13.86	6	10.90	20	12.82
مساكن	43	42.57	30	54.54	73	46.79
مطارات	-	-	2	1.98	2	1.28
مواصلات	20	19.80	3	5.45	23	14.74
أقسام الشرطة	17	16.83	7	12.72	24	15.38
سجون	3	2.97	4	7.27	7	4.48
مطاعم، مقاهي وصالونات	4	3.96	3	5.45	7	4.48
∑	101	%100	55	%100	156	%100

تشير بيانات التحليل المتعلقة بفئة موقع الحدث إلى أن عرض القيمة الاجتماعية في الأعمال الدرامية المختارة خلال فترة التحليل تمثل على التوالي في المساكن بنسبة بلغت 46.79%تلتها أقسام الشرطة بنسبة 15.38% فالمواصلات بنسبة بلغت 14.74%ثم الشوارع بنسبة12.82%ثم السجون والمطاعم والمقاهي والصالونات بنسب متساوية قدرت 4.48% لتأتي المطارات في آخر الترتيب بنسبة بلغت 1.28%

وتقدم المؤشرات السابقة بعدا منطقيا هاما، كونها تعد استقراءا حقيقيا لمعطيات الواقع المعاش حيث أن المساكن تعد أكثر الأماكن ملاءمة لتقديم موضوعات القيم الاجتماعية، سواء بالقول كانت أم بالسلوك. كالمشاهد التي تصور شخصية الأم "دولت" والتي تؤدي دورها الفنانة الراحلة "معالي زايد"، الأم المتصوفة التي تستمع باستمرار للمديح الديني وتعتبره ما ينسيها في الدنيا وما فيها على حد تعبيرها، وتقدم "دولت صورة الأم القوية التي تحتوي مشاكل أبنائها وتكون دافعا وحافزا لهم، في محاولة لإظهار الجانب الإيجابي للأم المصرية التي تمد أبناءها بالنصيحة والتوجيه القيمي والأخلاقي. أما الشوارع فقد

تم الاعتماد عليها في عدد لابأس به من المشاهد على مستوى المسلسلين، سواء مشاهد مسلسل موجة حارة أين نستحضر مثلا المشاهد المصورة عند ضريح السيدة زينب عليها السلام حيث تتناول المشاهد عددا من الشخصيات الرئيسية والثانوية عند مقام السيدة زينب تتضرع بالدعاء أو كذلك بعض المشاهد المصورة في مسلسل الندم، والتي جاب فيها المخرج "الليث حجو" شوارع دمشق أثناء الحرب ليصور من خلال ذلك عروة الكاتب بطل العمل، يلتقط تفاصيل الحياة اليومية في دمشق المدينة المرهقة التي أتعبت الحرب سكانها، وسط تزاحم لصور الدمار فيها.

أما فئة السجون فظهرت من خلال مسلسل موجة حارة، عند اعتقال بعض المخلين بالآداب العامة والضالعين في قضايا قوادة أو ممارسة أشياء مخلة بالآداب، أما مسلسل الندم فيظهر العمل تجربة اعتقال سياسي للشاب المدعو "هشام"، والذي قام بأداء دوره الممثل "جابر جوخدار" والتي تجسد تجربة اعتقال اعتباطية تماما ليصور العمل أن الشاب السوري البسيط لا يمكنه ممارسة أي نشاط سياسي أو معارض ولو كان محدودا، حيث يعتقل الشاب "هشام" دون أن يعرف السبب ولا لماذا ظل قابعا في تلك الأقبية التي تعرض بين جدرانها لأبشع وأقسى أنواع التعذيب، فصورت المشاهد أن سجن المناضلين أو حتى المعارضين السوريين نسبيا، يمثل عملية اختطاف تعسفية لا يعرف متى تبدأ ولا متى تنتهي ليصبح خيار الانتحار أمامها موتا رحيما كما يطرحه المسلسل.

أما فئة المقاهي فظهرت بنسبة 4.48% وهي نسبة مقبولة جدا، كون المشاهد المصورة في كلا العملين داخل صالونات حلاقة أو مقاهي أو مطاعم قليلة جدا، والحوارت القيمية فيها تكاد لا تكون كون الجلوس في هذه الأماكن تصاحبه في العادة حوارات تسلوية في الغالب لا مواضيع قيمية، إذا ما استثنينا طبعا الحوارات الدائرة بين الشخصيات الرئيسية في كلا العملين، أين شملت هذه المشاهد تجسيدا لبعض الحوارات القيمية كالحوار الدائر بين عروة وأخوه سهيل في المقهى في المشهد رقم 1من الحلقة رقم7، والذي شمل مواضيع تتعلق بالطمع وعقوق الوالدين وغيرها...

كذلك صور ذات العمل جانبا من مشاهد الفساد الذي أضحت تعج به سوريا، كدلالة على فقر الحياة والظروف القسرية التي تحيطها والتي أضحت لا ترحم، وفي هذا السياق تستحضر الباحثة هذا المشهد رقم 7 من الحلقة السابعة:

مشهد نهاري خارجي

يسرد عروة من داخل المقهى:

" كنت جالسا بمقهى يطل على الرصيف وأحتسي كوب قهوة، كانت هناك سيارة فخمة جدا متوقفة على صف تاني بالطريق معطلة حركة السير بالشارع، جاء شرطي مرور وعمل مخالفة على السيارة، وضع المخالفة على الزجاج الأمامي للسيارة وذهب، بعد قليل جاء صاحب السيارة وتفاجأ بالمخالفة، كيف بيتخالف!؟ أخذ المخالفة ومن دون ما يقرأ فيها ولا حرف واحد مزقها، ورماها أرضا، في هذه اللحظة رجع الشرطي فسأله صاحب السيارة: أنت اللي كتبت المخالفة؟

الشرطي: إي نعم أنا اللي عملتا بمعنى أجل أنا اللي وضعتها

الرجل: شو؟ (ماذا؟) بشوفك بتاخذ وتعطي معي بالحكي؟ !!! أي أراك تأتي وتجيء معي في الحديث ؟ !!! ثم يكمل حديثه قائلا: تاخذ المخالفة وتروح لوزير الداخلية وتقولو: يقولك أبو سعيد بلّها واشرب مايتها! !!/ اي "تأخذ المخالفة وتذهب بها إلى وزير الداخلية وتقول له يقول لك أبو سعيد بللها واشرب ماءها". وطرده بلهجة قوية.

يطرد عروة قائلا: "ساعتها حبيت إني أتدخّل وما بكون مجرد شاهد"، فقال عروة مخاطبا أبا سعيد: "عفوا يا أستاذ هذا التصرف ما بيجوز" أي لا يجوز.

يجيبه أبو سعيد: "عفوا! وأنت شو حشرك؟ "(بمعنى ما الذي حشرك بالقصة)

يجيب عروة: والله! "كثرة غلبة" بمعنى "أنا فضولي وبحب أتدخل وأحشر نفسي فيما لا يعنيني"

ويكمل عروه كلامه..."وبكل الأحوال ما بيجوز إنك تتصرف هيك (هكذا) مع الشرطي لأنك بهذا التصرف عم تهين القانون (أي أنك هكذا تهين القانون)"

يرد أبو سعيد قائلا:" يعني هذا الشرطي هو القانون؟!"

عروة:" لا طبعا، مو هو القانون (لا، ليس هو القانون) بس هو بيطبق القانون يعني هو أداة للقانون".

أبو سعيد: "والله واضح إنك من جماعة القراءة والكتابة"

عروة: "مو مهم أنا من جماعة مين"

أبو سعيد: "إذا هيك اسمع يا محترم راح أنصحك نصيحة لوجه الله تعالى، خليك بحالك وإلاااااا...."

يردف عروة قائلا: "وما قال وإلا شو! (يعني لم يقل إلا ماذا!) بس أنا فهمت قصده، وخطر ببالي قوله أعرف نفسك مع مين عم تحكي بس ما قلت (أي لم اقل) واختصرت الحديث وسكتت مو لسبب، بس لقناعتي بأني أمام أبو سعيد لا أحد." –وينتهي المشهد–

طبعا جانب كبير من هذا المشهد والذي يمثله عروة، صورت لقطاته بالمقهى والآخر بزاوية تصوير في واحد من الشوارع الدمشقية، وجعل هذا المشهد النقاش السياسي حاضرا عبر هذا التوصيف المشهدي للشارع السوري، مركزا كما هو واضح من مفصلية الحوار، على مفردات الحرب كنقاش المواطن السوري البسيط الذي ترصد عينه الذل اليومي، والمواطن الموالي المتغطرس الذي يملك السلطة والامتياز، في تعبيرية صارخة عن هشاشة الأمن والوضع الأمني بالبلد بشكل عام.

3- فئة عناصر الجذب والإبهار:

جدول رقم7.4 :يوضح توزيع المشاهد من خلال عناصر الجذب والإبهار المستخدمة في المسلسلين عينة البحث

عناصر الجذب والإبهار	التكرار	النسبة
استخدام الأصوات الحقيقية للأحداث	88	26.42
استخدام الملابس بشكل مناسب لجو الأحداث	92	27.62
توظيف المؤثرات الصوتية	7	2.10
استخدام الديكورات الضخمة المعبرة	8	2.40
استخدام المؤثرات المرئية	11	3.30
الخدع السينمائية	12	3.60
التصوير في مواقع الأحداث الحقيقية	35	10.51
الإبداع في عناصر التصوير والإضاءة	80	24.02
$\sum$	333	%100

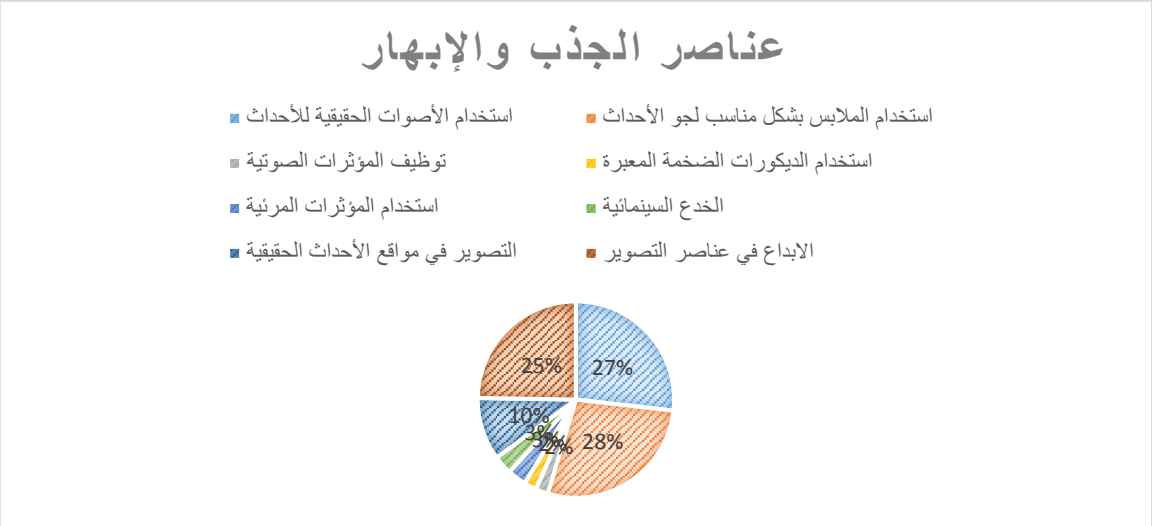
تكشف بيانات الجدول السابق أن فئة توظيف عناصر الجذب والإبهار المستخدمة في المسلسلين عينة البحث تمثلت في استخدام الملابس بشكل مناسب لجو الأحداث بنسبة 27.62%، وهي نسبة جيدة ومعبرة عن مدى اهتمام العملين بالملابس، كونها رافدا جماليا يصنع الخطاب البصري للعمل الدرامي، حيث استطاعت الملابس في كلا العملين أن تساهم إلى حدّ كبير في صناعة الشخصيات، وفي تشكيل ونحت صورتها في ذهن المشاهد. في حين جاءت فئة استخدام الأصوات الحقيقية للأحداث في المرتبة الثانية بنسبة 26.42% حيث عمد العملين عينة التحليل إلى الاعتماد على أصوات نجدها فعلا في حياتنا اليومية كضجيج الشوارع مثلا، وللإشارة فإن الصور الصوتية والتي تم الاعتماد عليها، استطاعت أن تؤدي دورا وظيفيا وتعبيريا كونها كانت تُحضِّر المشاهد لما يعرض أمامه ولما يُراد أن ينتقل له من مواقف تخص الأمور الحياتية، خاصة مع الإشارة إلى أن هذه المؤثرات قصيرة وقليل منها ما كان لها زمن طويل.

أما فيما يخص عناصر التصوير والإضاءة فقد جاءت في المرتبة الثالثة بنسبة 24.02%، والإعتماد على فن الإضاءة والتصوير يتجسد في التعامل مع الضوء خلال مشاهد الأعمال الدرامية تبعا للحالة الدرامية المجسدة في المشهد، بشكل إبداعي حتى تظهر الصورة من خلال ذلك بشكل صحيح على الشاشة، وقد استطاعت الأعمال الدرامية المختارة أن تقدم صورا عالية الجودة وكذا أن تجسد في ذات الوقت الحالة المناسبة والفكرة المطلوبة لجو الأحداث.

وقد جاءت في المرتبة الرابعة فئة التصوير في المواقع الحقيقية للأحداث بنسبة 10.51%، وهي نسبة جد معبرة كون أن اختيار التصوير الخارجي يسبقه عمل جد شاق من قبل فريق العمل، حيث أنه يتطلب السيطرة على المكان من أجل الحصول على مشاهد عفوية لا تشوبها أخطاء.

أما عن الخدع السينمائية والمؤثرات الصوتية فقد ظهرت بنسبة 5.40% وهذا ما يفسر قلة الاعتماد عليها في الأعمال المختارة كونها تقنيات باهضة التكاليف، تتطلب ميزانيات ضخمة بخاصة مع تسارع وتيرة التقدم، إضافة لما يستدعيه العمل بها من براعة للتقنيين الدراميين وحرفيتهم العالية في التصوير والإضاءة والمونتاج، حتى يتسنى لهم إنتاج مؤثرات بصرية بإمكانها أن تقنع المشاهد، وتحقق له المتعة الفرجوية المدهشة والمطلوبة.

شكل رقم 4.4 يوضح توزيع المشاهد القيمية حسب عناصر الجذب والإبهار المستخدمة



جدول رقم8.4: يوضح توزيع المشاهد من خلال عناصر الجذب والإبهار المستخدمة في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث

المسلسل عناصر الجذب والإبهار	موجة حارة		الندم	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
استخدام الأصوات الحقيقية للأحداث	60	30.76	28	20.28
استخدام الملابس بشكل مناسب لجو الأحداث	60	30.76	32	23.18
توظيف المؤثرات الصوتية	5	2.56	2	1.44
استخدام الديكورات الضخمة المعبرة	-	-	8	5.79
استخدام المؤثرات المرئية	10	2.56	6	4.34
الخدع السينمائية	10	5.12	2	1,44
التصوير في مواقع الأحداث الحقيقية	5	2.56	30	21.73
الإبداع في عناصر التصوير والإضاءة	50	25.64	30	21.73
∑	195	%100	138	%100

تظهر بيانات الجدول السابق أن فئتا استخدام الأصوات الحقيقية للأحداث واستخدام الملابس بشكل مناسب لجوها، جاءت في أعلى الترتيب بالنسبة لمسلسل موجة حارة وقد جاءت غالبية الملابس المستخدمة في الغوامق وبين الأبيض والأسود، غير أنها كانت تخدم بشكل جيد تفاصيل الشخصية خاصة في جانبها الأخلاقي. فالملاحظ من خلال مفاصل العمل دقة اختيار الأزياء لكل ممثل، إذ استطاعت الملابس أن ترسم ملامح وأبعاد الشخصيات، كما استطاعت إيصال الأفكار بشأنها بشكل أبسط وأصدق، كذلك تم الاعتماد على الأصوات الحقيقية للأحداث، بشكل كبير خاصة ما تعلق منها بأصوات الشوارع والصور الصوتية المنقولة عبر شاشات التلفزيون والراديو، وقد جاءت نسبة هاتين الفئتين الفرعيتين عالية فاقت باقي الفئات الفرعية ، أما عن الموسيقى التصويرية فكانت من أجمل ما فيه بحيث جاءت متجانسة بشكل جيد مع الأحداث، ويحسها المستمع أقرب إلى الصوفية نوعا ما للتقرب من النفس.

أما فئة الإبداع في عناصر التصوير والإضاءة فجاءت بنسبة 25.64% والملاحظ في العمل أن أغلب المشاهد النهارية كانت الإضاءة فيها قوية قليلا ما جعل الشخصيات في بعض المشاهد منها غير واضحة، لكثرة تشبعها بالضوء وتكرر هذا الأمر أكثر من مرة ما يدل على أن زيادة الإضاءة كانت أمرا مقصودا، ويعزى ذلك بحسب الباحثة إلى أننا في هذا العمل نكون أمام موجة حر عالية، وبالتالي فالغرض من تزويد الإضاءة هو التعبير البصري، فالمخرج لم يعتمد فقط على إظهار الشخصيات متعرقة أو تستعمل التكييف(المكيفات الهوائية) فقط مثلا، ولكن أراد أن يوضح ذلك من خلال الإضاءة العالية، أو من خلال لفحات الشمس التي كانت تغزو زوايا المنازل والشقق في المشاهد النهارية الداخلية. كذلك كان من الممكن للمخرج أن يترك الإضاءة عالية من دون أن يبادر إلى تسليطها على وجوه الشخصيات، لذا فالأكيد أن هذا الأمر كان مقصودا ومتعمدا لأجل توصيل فكرة مفادها أن الشخصيات كانت تحترق من أشعة الشمس القوية. وأن موجة الحر التي اجتاحت القاهرة ليست موجة حر عادية، إذ تعدّت القاهرة إلى سكانها (الشخصيات) لذا تعرضت غالبية الشخصيات لبقعة ضوء قوية جدا، بحيث جعلتنا كمشاهدين لا نستطيع رؤية ملامح وجهها بشكل جيّد في غالب الأحيان.

كذلك في سياق الحديث عن الإضاءة دائما في مسلسل موجة حارة، تلفت الباحثة الانتباه إلى نقطة مهمة أيضا، وهي كيفية استخدام الإضاءة في التباين والفروقات الواضحة والمسجلة في تقديم أماكن معينة.

مثلا في الحلقة الأولى، نلمس بونا واضحا في تقديم بيت "سيد العجاتي" وبين بيت العيلة "بيت الست دولت"، كذلك كان ملاحظا في تقديم بيت "سعد العجاتي" حين كان كلا البيتين مظلمان، في حين أننا عندما انتقلنا إلى بيتّ الست دولت" كان مضيئا على العكس تماما، وبالتالي بالإمكان أن نستنتج أن تقديم جو الشقق بهذين الشكلين المختلفين في الإضاءة، يوضح الحالة النفسية للشخصيات الموجودة في هذه المواقع(البيوت).

أما فئة الخدع السينمائية فظهرت بنسبة 2.56% وتمثلت المشاهد التي تم الاعتماد فيها على بعض الخدع في لقطات المشاهد التي صورت مقتل البنت "هنية، جريمة مصعد البرج الذي توجد به شركة "حمادة غزلان"، كذلك المشهد المتعلق بمحاولة "حمادة غزلان" قتل شريكه "محسن السواحلي" والذي يؤدي دوره الفنان "مدحت صالح"، بعد أن يكتشف أنه متزوج بابنته "شيرين"، والتي تؤدي دورها الفنانة "دينا الشربيني"، "حمادة غزلان" يحاول قتل محسن" بالسكين، إلا أنه ينجو من محاولة القتل ليصاب بجروح نافذة وكدمات متفرقة.

على الجانب الآخر وفي ما يخص "مسلسل الندم" فتظهر بيانات الجدول دائما أن اللغة البصرية في العمل، كانت حاضرة وبقوة. حيث عمد المخرج "الليث حجو" إلى الاعتماد على العدسة الملونة كلما أراد العودة إلى الزمن الماضي، على عكس توصيفه للزمن الحاضر الذي صوّر بالأبيض والأسود. ويعدّ ذلك تغنّيا واضحا بجمالية الزمن الماضي، الذي تنفست فيه سوريا تألقها ونهضتها، وبتقديم المشاهد بهذه الطريقة المتأرجحة بين **الملونة والشاحبة**، صنع المخرج بكاميرته جمالية صارخة وأكثر تعبيرية، من زاوية أخرى عمد مخرج العمل على تصوير البطل "عروة" في الزمن الحاضر، بالاعتماد على عملية التوثيق، فمن خلال العديد من الحلقات خرج البطل إلى شوارع دمشق العاصمة، لرصد وتوثيق حال المدينة و ما آلت إليه، وتصوير الأوضاع المعيشية الصعبة للمواطن السوري وحتى للمتسولين في الشوارع .

وفي الأغلب كانت ترافق هذه الصور المؤلمة حوارات معهم، فمن الملفت لنظر أي متفرج ومشاهد لمسلسل الندم هو التنقل بالكاميرا بين الأزمنة بطريقة مختلفة تماما، ومعاكسة لما هو موجود في الأعمال السينمائية والدرامية، فالماضي صور بشكل طبيعي ملوّن، في حين صور الحاضر بشكل شاحب وباهت بتأرجح بين الأبيض والأسود، في إشارة إلى حجم السواد الذي يعيشه السوريون، وتمثّل هذه التجربة

التصويرية رؤية سينماتوغرافية جديدة وإبداعية، لم يسبق المخرج إليها أحد، كسر بها المعتاد في التصوير و هو ما يفسر نسبة هذه الفئة والتي قدرت بـ21.72%.

أما عن فئة التصوير في المواقع الحقيقية للأحداث فجاءت هي الأخرى بنسبة 21.72% أيضا وهي نسبة جد معبرة إذا ما قورنت فعلا بالصعوبات التي تحيط بالتمشي فقط في شوارع دمشق في ذاك الوقت (عام 2016)، ناهيك عن مظاهر الجوع وغلاء المعيشة والطائرات التي تحلق ليلا ونهارا في سماء دمشق. وللإشارة وبحسب الكثير من التصريحات لأعضاء مهمين في فريق تصوير العمل، فإن المسلسل تمّ تصويره بالكامل في سوريا وتحديدا بدمشق ولم توافق إدارة الإنتاج على تصويره في مناطق مشابهة كالعاصمة عمّان أو العاصمة بيروت، وذلك لإضفاء مصداقية أكبر على أحداث المسلسل، والمحيّر هو أن العمل وجد كذلك مناطقا تصلح للتصوير، كما لو أنها سلمت من الخراب لتنفّذ فيها مشاهد الماضي.

ما يميّز كذلك مسلسل الندم، هو نقله للأجواء السورية الدمشقية إبان الحرب بأمانة وصدق مع إلقاء الضوء عن الأوضاع فيها قبل (2011). والحقيقة أن المسلسل كان وفيا لنقل الأصوات الحقيقية للأحداث وهو ما أبانت عنه بيانات الجدول من خلال النسبة التي قدّرت بـ 20.28% فالعمل نقل بمهارة شديدة ما يعيشه المواطن السوري انطلاقا من براعة المخرج في الاعتماد على واقعية الصوت من خلال تعزيز لحظات الصمت أو من خلال استخدام الأصوات التي تحاكي المشاهد المرئية كأن نستحضر مثلا مشهد تنفس عروة في المشاهد الليلية، والتي معها تتزايد درجة الحدس لدى المشاهد.

كما اعتمد المسلسل على استخدام الديكور الطبيعي خاصة في تصوير المشاهد الخارجية في ازقة الأحياء الشعبية، كذلك ديكور بيت "عروة" الذي جسّد صورة لبيوت النخبة والمتميزة ببساطة التصميم، والتي تشكلت معها واقعية التأثيث الداخلي للبيت، بحيث أظهر زوايا جمالية من خلال نقاط النور والظل في غرفة الجلوس مثلا والتي أبانت عن ديكور فني وجمالي.

أما عن موسيقى العمل والمؤثرات الصوتية التي جاء بها العمل فقد ظهرت بنسبة 5.78% ويمكن القول عنها أنها جاءت بمثابة ظاهرة درامية في قالب صوتي، حيث كثفت المؤثرات الصوتية من الأجواء الدرامية التي تعيشها سوريا، وعكست بذلك الجو الثقافي والاجتماعي السوري، حيث ترجم العزف على آلة الكمان الحزن المخيم على سوريا، كما تم توظيف ألحان الناي للتزامن مع مشاهد الندم ليستشعر

المشاهد بين طياتها الندم جليا، فكانت تلك المعزوفة عنوانا للندم، كما استطاع الموسيقار "إياد الريماوي"، تنويع التترات الموسيقية بحسب مناخ كل مشهد ومنه نجح في تنويع خلايا اللحن الرئيسية.

أما فئة الخدع السينمائية فقد جاءت في ذيل الترتيب بنسبة قدرت بـ1.44% وتجسدت في مشاهد الانفجار التي أرّخ لها العمل ومشاهد القتلى والجرحى المترامية وسط الشارع دمشق، أمام قوة انفجار القذائف وحالة الذعر والهلع التي تصيب المارة من المواطنين.

أما عن الملابس والأزياء في العمل ومدى توفيق القائمين عليها في اختيارها ومناسبتها للأحداث فتظهر مشاهد التحليل بلوغها نسبة 23.18.% وهو ما يدل على أن مصممة الأزياء في العمل "رجاء مخلوف"، كانت مدركة تماما لدورها في العمل وبأنها على وعي بمستويات العمل الدرامي الظاهرة والكامنة، فالملاحظ والواضح أيضا أنه تمّ الاشتغال على دلالات اللباس والأزياء زمنيا في بعدها الاجتماعي وحتى الاقتصادي.

والمشاهد لمسلسل الندم يقف عند زمنين للقطة في العمل: الزمن الأول يعود به لسنة(2003) ويشمل ذكريات بعض من الشخصيات في زمن أبعد بكثير، وأما الزمن الثاني فيقف عند سنة(2016) إذ فضل المخرج "الليث حجو" الفصل بينهما بالاعتماد على المخزون التعبيري للقيم اللونية، بحيث تمّ الاعتماد على ألوان الطبيعة الزاهية والأشياء كما تقع عليها العين وتراها في الواقع، فيما شُكلت مشاهد الزمن الثاني بلون رمادي أقرب ما يتدرج إلى الأبيض والأسود بكل مدلولاتهم التعبيرية. ولم تخرج مصممة الأزياء عن هاته القاعدة. إذ بدت هذه القيم اللونية الأساس والمعيار الذي تم على أساسه أيضا انتقاء الملابس في كل مرحلة زمنية، كجزء من مهمة التركيب الدلالية وحتى الجمالية للفضاء المرئي البصري في المسلسل، حتى يقدم العمل في أحسن صورة تلائم المحطتين الزمنيتين. فاختارت المصممة لملابسها في المحطة الزمنية الأولى ألوانا مثل الأزرق السماوي والبني والأبيض الممزوج بألوان حارة قاتمة، فيما طغى اللونين الأبيض والأسود على المحطة الزمنية الثانية، مضافا إليها الرمادي والألوان القاتمة على نحو أعم. وقد تبدو هذه الخيارات عادية من حيث المبدأ الذي استندت عليه عملية الإخراج.

غير أن تفاعل المصممة معها يعد أعمق مما يبدو عليه ظاهريا، إذ قدمت التصاميم مقترحها وهدفها الدرامي أيضا بخاصة في الزمن الأول، فالمسلسل لم يكفّ عن ترديد أن" الحصاد والحصيلة من جنس ما زُرع" وهو ما استند عليه الاخراج، عبر التفاعل الذي بدت عليه "رجاء مخلوف" فهي لم تنجرّ وراء لعبة الألوان في الزمن الأول والتي كانت تزهو بها الحياة، وانما أدركت –بل يبدو أنها–كانت على

يقين بأن مثل هذه المرحلة التي انتجت هكذا حصاد(حصاد الزمن الثاني)، لا يمكن لها بالمطلق أن تكون زاهية وبهيجة. لذا لم تستبعد الألوان الداكنة، فحضر الأسود والرمادي كثيرا في مشاهد العمل، مع الحرص الواضح على مزاوجتها بألوان أخرى أكثر حرارة كالآجوري وألوان أخرى زاهية كالزهري والأزرق (مثال ملابس ندى).

4- فئة زوايا التصوير في المشاهد:

جدول رقم 9.4: يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد القيمية من خلال زوايا تصويرها في المسلسلين عينة البحث

اللقطات	التكرار	النسبة
لقطة قريبة	980	41.97
لقطة متوسطة	705	30.19
لقطة طويلة	650	27.83
$\sum$	2335	%100

يوضح الجدول السابق أن اللقطات القريبة كانت أكثر استخداما في إظهار مقدمي القيمة الاجتماعية، وذلك ما توضحه النسبة المقدرة بـ41.97 %، وقد ساهمت اللقطات القريبة في كلا العملين في خلق نوع من الإثارة، كونها تركز على جوهر المضمون المشهدي انطلاقا من تقديم وابراز تعبيرات وجه الشخصية، خاصة الشخصيات الرئيسية في العمل، بخاصة منها الحالات النفسية المتعلقة بالترقب، الشك، الحزن، الغضب، والقلق وغيرها...

وتعزيز المشاهد الدرامية القيمية بتفاصيل بصرية توضح ملامح الشخصية بهذه الطريقة، يجعل المشاهد يتعلق أكثر بالشخصية وحتى بالقيمة أو السلوك التي تقدمه، مما يجعله يتوحد مع قصة العمل بشكل تام، انطلاقا من تعاطفه مع الشخصيات كما يدفعه إلى إبداء المزيد من الترقب والذي يساعد على خلق نوع من التشويق. والذي يعد بدوره من أساسيات نجاح العمل الدرامي، والملاحظ أن اعتماد اللقطات القريبة في مسلسلي التحليل أتاح نوعا من التعبير الفني، أظهرت من خلاله المستويات الحسية للمشاهد والتي كان من غير الممكن إدراكها إذا ما كان ضمن سياق شمولي.

كما جاء الاعتماد على اللقطات المتوسطة في العملين في المنزلة الثانية بنسبة 30.19%. وتعد النسبة معقولة جدا بالنظر لخصوصية هذا النوع من اللقطات كونها قادرة على استيعاب مادة المشهد

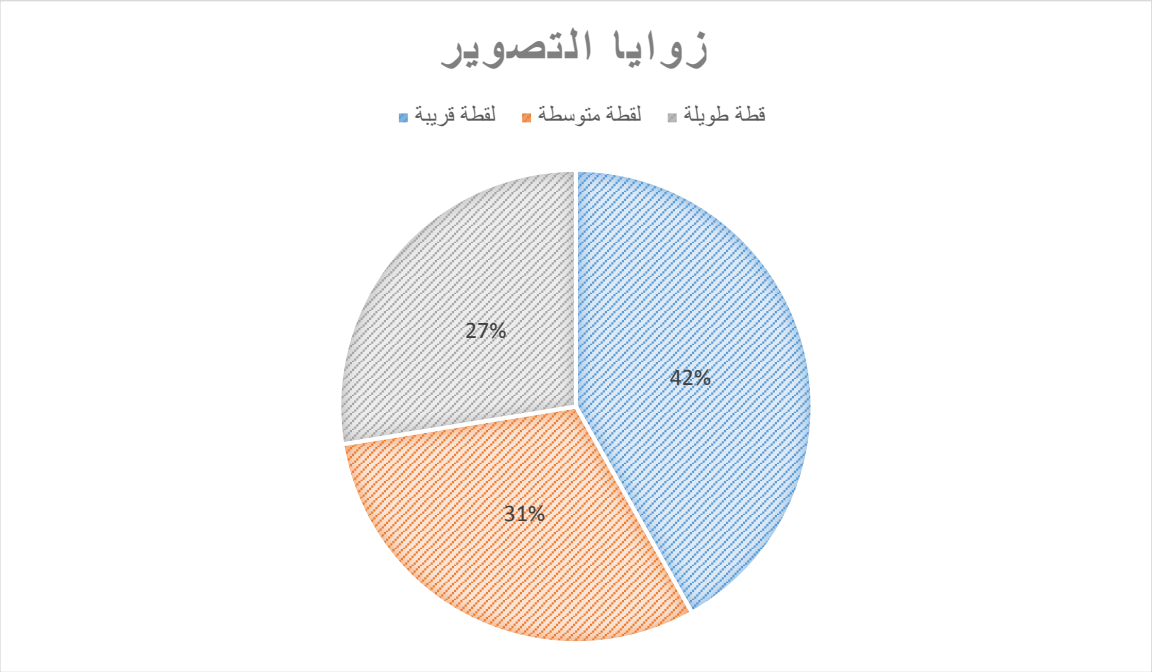
وللإشارة فإن اللقطة المتوسطة تبدأ بالنسبة للشخصية من الخصر إلى أعلى الرأس، وتتوسط هذه اللقطة اللقطتين القريبة والطويلة كما تكون لشخص أو شخصية واحدة أو لعدة شخصيات، وعموما أدت اللقطات المتوسطة وظيفة عبور في كلا العملين إذ لا يمكن الانتقال من اللقطات القريبة إلى اللقطات الطويلة دون المرور عبر اللقطات المتوسطة لأن ذلك من شأنه تشتيت المتفرج وعدم تركيزه لأنه عندما تقدم اللقطة الطويلة للمشاهد على الشاشة، ومن ثمّ يتم الانتقال بشكل فجائي للقطة قريبة، فإن المشاهد يشعر وكأنما الشخصية قفزت إلى الأمام من عمق الشاشة، لذلك يقوم المخرج والمصور بالاعتماد على لقطة متوسطة تتوسط القريبة والطويلة، تمهيدا لجعل المشاهد يستعدّ للقطة التالية. وهي الوظيفة التي تدعى بوظيفة الربط، وقد أضفت اللقطات المتوسطة على المشاهد في العملين، جمالية خاصة تجذب بقوة المشاهد وتجعله يتعاطف أكثر مع الشخصية وما تقدمه، خاصة في المشاهد التي شملت حوارات قيمية وليس سلوكيات أبدتها الشخصيات، فتلك المشاهد استطاعت أن تشتغل على بناء القيمة الاجتماعية المقدمة في القصة الدرامية للمشهد، انطلاقا من اعتمادها على اللقطات المتوسطة.

أما اللقطات الطويلة فلم يكن الاعتماد عليها كبيرا في المشاهد القيمية، إذ ظهرت بنسبة 24.27% كونها لقطات عامة تستخدم كلقطات افتتاحية، حيث وضفت اللقطات الطويلة لتقديم الأماكن التي تقع فيها الأحداث، بهدف وضع المشاهد في جو القصة ونقل روح المكان الذي تقع فيه الأحداث الدرامية، وتعدّ هذه اللقطات لقطات كاملة كونها تقدّم المساحة الكافية لحركة الشخصية في فضاء صوري بعيدا عن المشاهد إذا ما قورنت بالنوعين السابقين.

الصورة رقم 1.4: لقطات نموذجية عن تنويع زوايا التصوير

وبالاعتماد على هذه التراتبية في استخدام اللقطات الثلاث، استطاعت مشاهد العملين أن تسهم في إبراز دلالات الخطاب الدرامي القيمي، لتوجيه المشاهد وإحداث نوع من التأثير فيه كون وظيفة هذه اللقطات تتعدى برأي الباحثة حدود الضبط التقني لمقاطع العمل لتشمل أيضا ضبط السلوك وآليات الأداء.

شكل رقم 5.4 يوضح توزيع المشاهد القيمية حسب زوايا تصويرها



جدول رقم10.4:يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد القيمية من خلال زوايا تصويرها في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث

المسلسل / اللقطات	موجة حارة		الندم	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
لقطة قريبة	570	43.47	410	39.80
لقطة متوسطة	335	25.67	370	35.92
لقطة طويلة	400	30.65	250	24.27
∑	1305	%100	1030	%100

تظهر بيانات الجدول السابق أن المشاهد التي قدمت القيم الاجتماعية في المسلسل المصري موجة حارة، اعتمدت على اللقطات القريبة بشكل أكبر كونها الأفضل والأقدر على تقديم تفاصيل مضمون الحوار الدرامي، والواضح أن ذهنية المخرج في تشكيل هذه اللقطات ساعدته بشكل كبير في تجسيدها وتنفيذها خلال مرحلة التصوير، وهو الأمر ذاته الذي لمسته الباحثة في شكلية لقطات المسلسل السوري. وقد ساهمت اللقطات في كلا العملين، في تجهيز مكانية الأداء البصري حيث يشتغل مهندسو الديكور.

اتفق العملين على اعتماد اللقطات القريبة بنفس الأهمية والتي جسدتها نسبة 43.47% في المسلسل المصري موجة حارة، و39.80% بالنسبة للمسلسل السوري الندم، غير أنها اختلفت في اعتمادها على باقي اللقطات، فخلافا لمسلسل الندم، اعتمد موجة حارة على اللقطات الطويلة بنسبة 30.65% في مقابل اللقطات المتوسطة. هذا إذا ما أشرنا إلى مدة المشهد الواحد والذي تمتد في غالب الحلقات على طول ال 10دقائق والذي يساوي أو يعادل تقريبا ثلث طول الحلقة الواحدة. و هو الأمر الذي من شأنه أن يوقع المشاهد في خانة الملل، وبالتالي فمن الممكن أن لا يكمل مشاهدة الحلقة –هذا أولا– وللإشارة فإن هذا الأمر يتكرر في عديد من المشاهد–أما ثانيا– فيمكن أن يطلق على أي مسلسل بأنه مسلسل ينسمع لا يشاهد– بمعنى أنه من الممكن أن تكون ربة البيت مثلا في المطبخ وتشاهد العمل في ذات الوقت، لكن هذا لا ينطبق على مشاهدة مسلسل موجة حارة ، ما أقصد قوله بأن العمل لا بد للمشاهد أن يشاهده إذ اعتمد المخرج "محمد ياسين" على تكسير المشاهد انطلاقا من التنويع في اللقطات بين القريبة والمتوسطة فالطويلة، ففي مشهد شهير مثلا من الحلقة 22 من المسلسل والذي يجمع "سيد" وأمه "دولت" في حوار مطول مليء بالحركة نلمس كسرا واضحا لرتابة المشهد من خلال تنويع اللقطات في مشهد نهاري داخلي نسرد تفاصيله المتعلقة بسياق التحليل هنا، لتكون لنا عودة بسرده كاملا في سياق جزئية أخرى من التحليل:

يصور المشهد سيد جالسا على حافة السرير ثم ينهض ثم يرجع ليجلس على حافة السرير لغاية ما ينتهي الأمر بأن يقوم يبكي في المكتب، ثم بعد ذلك يعود ليرتمي في حضن أمه، كل هذه الحركة هي كسر لرتابة المشهد. وهي حركية لها علاقة بالحوار أيضا في حد ذاته، فعندما يقوم "سيد" مثلا يقول الجملة القاتلة في المسلسل: **عظم الميت أحسن من لحم الحيّ**"، كان لا بدّ له من النهوض، فالأكيد أنه يقولها وهو بعيد عن أمه لأنه لا يستطيع أن يقولها لها في وجهها، في إشارة من العمل لقيمة احترام الأم وتوقيرها.

وكمثال ثان أيضا: مشهد حوار "سيد" مع رئيسه أين قال سيد مونولوج القاهرة تغوص في الوحل وأنهى الحوار لما قال: "البلد دي مابقلهاش عزيز". ومن المهم أن ندرك هنا، أن إخراج اللقطات والمشاهد ليست دستورا، فكل مخرج يرى ما الأنسب للعمل. والمخرج "محمد ياسين" كان يرى أن هذه الحركية هي الأنسب للمشاهد وأظنها كانت كذلك.

إن تكثيف العمل من الاعتماد على هذه اللقطات وأقصد هنا القريبة منها خاصة يجعل المشاهد يتعرف فعلا على طبيعة العلاقة التي تجمع الشخصيات في كل مشهد، بيد أن اللقطة المقربة تغوص في تفاصيل وإيماءات الوجه، فلو رجعنا إلى الحلقة الأولى مثلا نجد أن "سيد وشهندة" استطعنا أن نتعرف على طبيعة العلاقة بينهما من خلال ما نراه ونشاهده (أي اللقطات القريبة الصامتة" إذ لا يوجد تقريبا حوار بينهما، فنقف عند طبيعة العلاقة لما ينظران لبعضهما وطبعا هذه المشاهد لابدّ لها أن تشاهد لا أن تسمع.

بالنسبة للقطات الطويلة في المشاهد الطويلة أيضا والتي في العادة تضم حوارات قيمية طويلة هي مشاهد أدائية بالدرجة الأولى حيث توقف الشخصية الكلام مثلا لتبدأ بالبكاء–مشهد سيد ودولت" هي مشاهد فرجوية أيضا لا سمعية، لأن المشاهد هنا لا بد أن يشاهد لماذا قطعت الشخصية كلامها، فبالتالي فإن مثل هذه المشاهد موجهة أساسا للمشاهدة.

تتأتى وظيفة المخيال الجمعي، من خلال تحقيق آلية اللقطة المشهدية بين صناع العمل الدرامي طبعا والمتفرّج، حيث تشكل اللقطة قبلا كما سبقت الإشارة في ذهنية الصانع، ومن ثم تأخذ صورتها التشكلية في ذهنية المشاهد المتلقي بعد عرض تفاصيلها ، فتسهم بذلك في ترسيخ سلوكيات الأداء في مضمون ذاكرة المشاهد، وهو ما يلعب عليه المخرج السوري "الليث حجو" الذي استخدم تارة اللقطات الطويلة والتي ظهرت معنا بنسبة 24.27%لغرض وصف فضائية المكان (تضاف صورة مكانية في لقطة طويلة)، وتارة أخرى اللقطات القريبة لتقديم صورة واضحة عن نفسية الممثل وإبراز عواطفه. حيث أن استعمال هذا النوع من اللقطات يعدّ المحور الأساسي الذي تقوم عليه عملية السرد الدرامي، كما اعتمد المخرج على اللقطات المتوسطة وفقا لما تظهره بيانات الجدول وذلك بنسبة 35.92%، والتي تعبّر عن نظرة الشخصية (الممثل) تجاه جزئية موضوعاتية معينة في المشهد، وهو ما يوحي للمشاهد بأنه داخل الشاشة يراقب مجريات الأحداث، وعن كثب يراقب كذلك الممثل في واحدة من زوايا الغرفة من دون أن يلفت الانتباه. وقد تنوعت حركات الكاميرا في تصوير مشاهد الندم، حيث وظف المخرج التقنيات الرجعية لإبعاد المشاهد عن الحدث أو الشخصية وهو ما خلق جمالية تعبيرية للمشهد وعزز من الأداء التمثيلي للشخصيات، تماما كالمشاهد الخارجية الليلية التي تجمع "عروة وهناء" في حالة حركتهما مشحونة بجملة من عواطف الحب والرومانسية.

5- فئة المصدر الذي تستمد منه فكرة النص الدرامي:

جدول رقم 11.4: يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد القيمية من خلال المصدر الذي تستمد منه فكرة النص الدرامي في المسلسلين

المصدر الذي تستمد منه فكرة النص الدرامي	التكرار	النسبة
الدين	45	31.03
التراث الشعبي	9	6.20
أعمال أدبية (نص حواري)	60	41.37
قصص حقيقية	26	17.93
أخرى تذكر	5	3.44
$\sum$	145	%100

يظهر من خلال بيانات الجدول أن فكرة نصوص المشاهد القيمية استمدت من نصوص الحوار المقتبسة عن أعمال أدبية في المسلسلين، وذلك بنسبة عامة قدرت بـ41.66% وعملية الاستناد على النصوص الأدبية قدمت مشاهد حوارية مميزة، من حيث جمالية اللغة ومستوى الحوار في حد ذاته، وعلى اعتبار أن لغة الخطاب الروائية أُسقطت على لغة الخطاب الدرامي، فقد شكل ذلك نتاج زمن جميل تغلغلت فيه الكثير من القيم الاجتماعية، وعبر عن تراكيب لغوية ممتازة اتسمت بها الحوارات في المسلسلين وأبانت أيضا عن تمكن كاتبي السيناريو من تحرير نصوص درامية جيدة، حيث أنهما لم يعتمدا على النقل الأمين للنصوص الأدبية، وإنما صنعوا اضافات مهمة خصوصا على مستوى الأحداث والحبكة والاعتماد على المعالجة الدرامية للنص بشكل مختلف، مع الحفاظ على الخطوط العريضة له(يأتي هذا بناء على قراءة الباحثة لكلا الروايتين المقتبس عنهما المسلسلين).

كما جاءت المشاهد القيمية التي قدمت القيمة الاجتماعية في شكل نص ديني أو نصوص في المرتبة الثانية، وهي ما تعبر عن القيمة الاجتماعية التي تم رصدها، والتي كانت لها أبعاد دينية وظفت برأي الباحثة في نقد الممارسات الخاطئة في المسلسلين في قوالب مشهدية نجح المسلسلان في اعتمادها واستثمارها بشكل كبير. فالكثير من المشاهد أمكنها معالجة قيم اجتماعية دينية وحتى جدلية مع تركيزها على تصحيح بعض المفاهيم القيمية والسلوكيات، وحتى بعض الأفكار المغلوطة. خاصة وأنها جاءت متقنة من حيث طرحها الشفهي، سواء ما تعلق بالآيات القرآنية أو حتى بالأحاديث النبوية، واستطاعت بذلك هذه المشاهد أن تعمّق الأفكار التي تناولتها لأنها ناقشت بعض الملفات الشائكة كالخيانة، الربا،

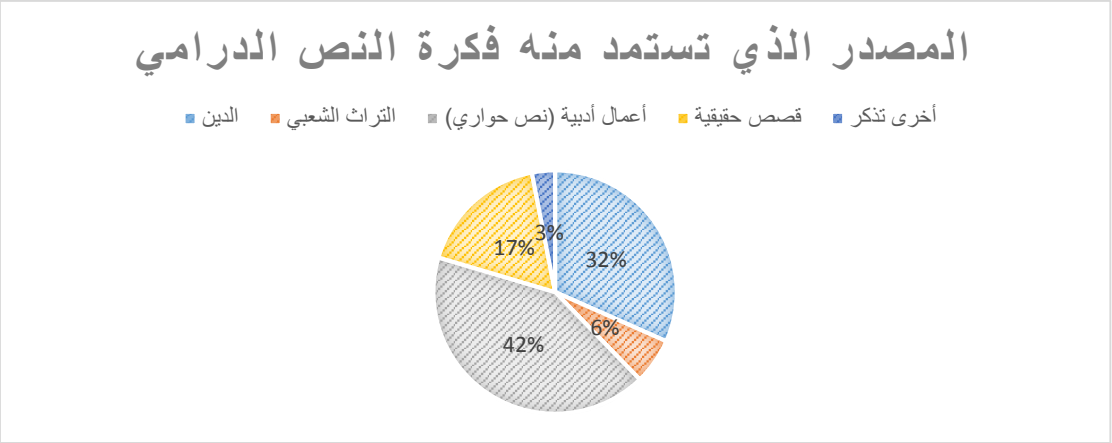
التدين المزيف، الخوف من الله، التبشير،....الخ إضافة إلى بعض المسائل الفقهية، إذ نجحت هذه المشاهد برأي الباحثة في معالجة هذه القضايا بشكل دقيق ومحسوب ومن خلال دفع المشاهد لأن يكون جزءا من أحداث المشهد والقصة، وهي مهمة الفن عموما، والتي تقوم على منح الناس الفرصة للتفكير على الأقل في القضايا والقيم الاجتماعية والدينية.

فئة القصص الحقيقية كمصدر للنص الدرامي للمشاهد المختارة جاءت ضمن المرتبة الثالثة وذلك بنسبة بلغت 17.93%حيث وضعت المشاهد المعنية يدها على كثير من الصور الحقيقية، في أبعادها السياسية والدينية والاجتماعية وغيرها من قضايا الشأن العام العربي، وهو ما يجعل هذه الأعمال من الأعمال العربية التي تبنّت تحولا هاما في أغراضها الدرامية، بالمقارنة مع أعمال مرحلة درامية سابقة.

الموروث الشعبي كان حاضرا هو الآخر في المفاصل المشهدية عينة التحليل، حيث تمّ تقديم العديد من القيم الاجتماعية في صورة: أقوال، أمثال، وحكم وحتى شعارات أطلقتها الشخصيات على نفسها أو على شخصيات أخرى كنوع من الغوص والتعريف بمبادئها، وللإشارة فإن العملين استطاعا أن يقدما الكثير من المفردات والرموز التراثية بأساليب أمينة، وهو ما تحتاجه مشاهد الدراما اليوم ، إذ أن كثيرا من الشباب العربي اليوم أضحوا يعتمدون على الدراما لالتقاط صور الماضي، وبعض ما يرسخ في أذهانهم بخاصة إذا ما تحدثنا عن التراث الشعبي اللامادي.

وعلى اعتبار أن التراث الشعبي هو عصارة الفكر الحضاري والثقافي للأمة، ولأن الدراما غالبا ما تأخذ فكرة مادتها من الواقع، والواقع هو الآخر حافل بالماديات التراثية، فإن ذكر ما يتعلق بالتراث في الدراما التلفزيونية يعدّ أمرا حتميا وهو ما سجلت حضورها فيه هذه الأعمال.

شكل رقم 6.4 يوضح توزيع المشاهد القيمية حسب المصدر الذي تستمد منه فكرة النص الدرامي



جدول رقم 12.4:يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد القيمية من خلال المصدر الذي تستمد منه فكرة النص الدرامي في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث

المسلسل / المصدر	موجة حارة		الندم	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
الدين	30	39.47	15	25
التراث الشعبي	5	6.57	4	6.66
أعمال أدبية (نص حواري) نص حواري	35	46.05	25	41.66
قصص حقيقية	10	13.15	16	26.66
أخرى تذكر	5	6.57	-	-
∑	76	%100	60	%100

توضح معطيات الجدول نسبة المشاهد القيمية، انطلاقا من المصدر الذي استمدت منه فكرة النص المشهدي القيمي، وجاءت فئة الأعمال الأدبية في المسلسل المصري موجة حارة بنسبة 46.05%، وتغطي هذه النسبة عددا من المشاهد التي تناولت مواضيع قيمية، والمستمدة أساسا فكرتها من العمل الأدبي "منخفض الهند الموسمي" دون إدخال تعديلات عنها في السيناريو، ولعلّ من بين أكثر المشاهد القيمية من هذا النوع المشهد رقم 7 في الحلقة رقم 22 والذي يجمع "سيد" مع أمه "دولت" في مجهد

اصطلح عليه مشهد المواجهة حيث يقول "سيد" لأمه أنه كان على الدوام يحس بأنها تحب أخاه الأكبر أكثر منه لتبادر هي بالاعتذار في محاولة منها لتبرير موقفها، وفي الأخير ينتهي الحوار باحتضان الأم والابن لبعضهما.

مشهد نهاري داخلي

دولت: "إيه يا سيد بعادها مرّر عليك حياتك؟"

سيد: "أفضي شنطتي فين يا أم سيد؟"

دولت: "الشنطة تتفضى في الدولاب(الخزانة) يا حبيبي، أنا حبقى افضيهالك، أي حد حيفضيهالك، لكن أنت بقى مين حيفضيلك اللي جواك غيرك؟"

سيد بتنهيدة طويلة: "اللي جوابا أثقل من شنطتي"

دولت: "عارفة لكن من نعمة ربنا على الإنسان، النسيان."

سيد: "ممكن ننسى الألم بس مابننساش أسبابه".

دولت: "ممكن ننسى الاثنين."

سيد: "إنت نسيتي؟ دولت: أنسى إيه؟"

سيد: "نسيتي ممدوح؟"

دولت: "هو فيه أم بتنسى ضناها؟ دي مابتستحقش إنها تبقى أم، بس ربنا بيصبّر وحيصبّرك يا حبيب أمك."

سيد: "حبيب أمك؟!!!!!ياااااااه، ياااااااه إنت عمرك ما قلتي الكلمة دي غير لممدوح وبعد ما مات ماقلتيهاش لحد، كان نفسي أسمعها منك جاية تقوليها دلوقت(الآن)؟!!!

دولت: "كنت بقول هالكم بقلبي، كلكم حبايبي، إنت ونبيل وممدوح."

سيد:" كان نفسي اسمعها منك، كان نفسي أحس إني ابنك البكري اللي أول فرحتك."

دولت: "ايه يا سيد؟ هو بعاد شهندة عمل فيك ايه؟"

سيد: "بعد شهندة خلاني أجيب الشريط من أوله".

دولت: "إنت كنت بتغير من أخوك؟"

سيد:" أيوا، وكلنا كنا بنغير منو، انت اديتيه(منحتيه) كل طاقة الحب اللي عندك وبعد ما مات ماعدناش نشوف الحب إلا زيّ المواسم،" عظم الميت أحسن من لحم الحي" آآآآآآه يا أما والسكينة اللي دبيتيها في قلبي لما قلتي الكلمة دي يا أما آآآآآه عظم الميت أحسن من لحم الحي، خلاص ما عدش فيه فرق بين الحي والميت انت ظلمتيني يا أما، قلبك مافيش أحن منو، بس لسانك زي ما يكونش مطاوعك تقوليلي قد ايه حبتيني".

دولت: "أنا قبل منك ماتلي اثنين(2) ماتوا سبولي (تركولي) وجع في قلبي رضيت بقسمة ربنا، وقلت خلاص مابيعشليش عيال، لكن لما حبلت فيك قلت اللي في بطني ده مش حتعلق بيه أبدا أبدا، أبدا...، وربطت على قلبي وقعدت استنى الموت ياخذك مني، لكن الحمد لله أديك في حظني دلوقت، ولما جاء ممدوح حمدت ربنا وشكرته انه عوضني باثنين بدل الاثنين اللي راحو، ودعيت ربنا يبارك لي فيكم ويخليكم ليا، أنا عارفة إني غلطت وبعترف، بعترف إني حبيت وعاملت ممدوح كأنه البكري وربنا عاقبني على الحب اللي حُشتو عنك(حرمتك منو) من خوفي لتروح عني ورضيت بعقابه يا سيد، ممدوح راح ما تعرفش عذابي في فراقه قد إيه يا ابني، ماتعاقبنيش أنت كمان يا سيد، ماتعاقبنيش ربنا عاقبني بزيادة يا سيد، ماتجيش انت تعاقبني دلوقت يا ابني كفاية كفاية عتاب، يعني كان لازم تسيبك عشان تطلّع اللي جواك؟ ارتحت دلوقت يا حبيبي.."

سيد: آآآآه، أنا حاسس إني مهزوم، مكسور، أنا ضعيف، أنا فاشل يا أم سيد أنا فاشل، لما أبص على شريط حياتي من أوله ألاقي إني مانجحتش في حاجة، لا في دراسة، ولا فشغل، ولا في جواز، ولا في حب، مش بس ماعرفتش أتحب... لأ، طلعت صفر كبير يا سيد يا عجاتي، الحظ.... أناااا (ويجهش سيد بالبكاء ثم يقول أحضنيني يا أما، حبيني بزيادة..."

دولت: "ربنا يخليك ليا والله بحبك يا سيد أنا ماليش غيرك يا ابني ماليش غيركم، بس يا حبيبي بس (توقف وكف)، اسم الله عليك يا حبيبي قوم خذلك حمام اغسل اللي جواك كله يا ضنايا، يا الله استحمى كده واتشيّك، إنت سيد العجاتي، عارف يعني إيه سيد العجاتي؟، ماتخليش لا راجل ولا ست يهزك أبدا حتى لو كانت الستّ دي أمّك." انتهى المشهد

الصورة رقم 2.4: لقطات نموذجية عن قيمتي الاعتذار والعدل بين الأبناء في مشهد المواجهة بين "سيد" و"دولت"

مشهد كهذا كان من الممكن أن يكتب بتعابير أو لغة ركيكة أو بصدامات بين الأم وابنها، لكن في الحقيقة الخطاب الدرامي هنا لم يبدأ بمواجهة بين الشخصيتين، وهذا لأن "سيد العجاتي" والذي في الغالب يصرخ في وجه الجميع ومندفع مع الجميع لا يستطيع أن يفعل هذا مع أمه. وفي نفس الوقت "دولت الأم" لم تدخل على ابنها الغرفة لغرض أن ترى ما إن كان ابنها قلقا منها، ولكنها دخلت غرفته للاطمئنان على حالته بعد ان ترك زوجته، لكن الحوار انفجر، وبدأ تصاعد الأحداث لنهاية المشهد، حدث هذا عندما قالت الأم لابنها: "يا حبيب أمك"، هذه الجملة عادية جدا لكنها مناسبة جدا من "دولت" وقيلت في توقيتها المناسب كذلك، لهذا أخذ الحوار هذه الجملة وبنى عليها ما سيحصل في باقي الأحداث في المشهد.

"دولت" مثل اي أم ترى بأنها تعامل كل أبنائها بنفس الطريقة فهي لا تستطيع أن تعترف بأنها تحب "ممدوح "أكثر من باقي إخوته، لغاية ما يقول لها "سيد" جملة كانت قد قالتها هي له سابقا:" إن عظم أخوكم الميت أغلى عندي من لحمكم الحي"، طبعا هذه الجملة قاتلة جدا لو قيلت من أي أم، لكن أهميتها هنا تزيد، لأنها قيلت من طرف "دولت" من قبل ولم يوضح العمل رد فعل "سيد" وقتها كيف بدى، بحيث لم يرنا المسلسل ولا في أيّ من المشاهد بأن سيد مثلا صُدم لِما سمع من أمه وأنه جادلها بشأن ما قالته أو أظهر أي نوع من تأثير الجملة عليه، وهنا نرى قيمة هذا الحوار والخطاب المشهدي،

كونه جاء مغزولا وتراكميا بمعنى أن هذه الجملة لو قيلت مثلا في إحدى المشاهد من حلقة ما، ومن تم نُسيت، لكن ما جرى هو أن هذه الجملة قيلت في الحلقة الأولى ولربما في الثانية أو الثالثة ومن ثم عمد كاتب العمل لإعادتها في حلقة أخرى وكانت الحلقة 22 من العمل قادمة لأنه سيُبنى عليها موقف ما وهذا دليل آخر يبين أن نصّ هذا العمل متعوب عليه في الكتابة وأن الجُمل فيه ليست مجرّد جمل تقال.

وبالرجوع إلى بيانات الجدول دائما نجد أن فئة الدين نالت نصيبها من الاهتمام أيضا إذ بلغت نسبة المشاهد القيمية من خلال المصدر الديني الذي استمدت منه فكرة نصها الدرامي 39.77%ومن بين الصور التي وقفت عندها الباحثة المشهد رقم 14 من الحلقة الرابعة، والذي يتضمن الدعوة لطاعة الرسول عليه الصلاة والسلام وأولي الأمر والانصراف عن المعصية بالاستناد بحديث نبوي شريف جاء على لسان "سعد العجاتي" الذي يجسد شخصية الإمام في العمل:

عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم:" من أطاعني فقد أطاع الله ومن أطاع الإمام فقد أطاعني، ومن عصاني فقد عصى الله ومن عصى الإمام فقد عصاني ما لم يأمر بمعصية، فإن أمر بمعصية فلا سمع ولا طاعة".

كذلك في المشهد الموالي من ذات الحلقة، وهو مشهد نهاري داخلي فكرته هي استفتاء أحد المستمعين للإمام "سعد العجاتي"، والذي استمع لحلقة دينية قدمها الإمام ذاته، أين يظهر المشهد الشخص المستمع سائلا "سعد العجاتي" عن حكم الدين في سفر زوجته وحدها للخارج لاستكمال دراساتها العليا والتحضير لدرجة الدكتوراه، فأجابه الإمام سعد، بعدم جواز سفر المرأة لوحدها، واستند على ذلك بحديث نبوي يقول فيه الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام: "لا تسافر المرأة إلا مع ذي محرم ولا يدخل عليها رجل إلا ومعها محرم"

ليجيبه المستفتي: يا مولانا، أنا بشتغل وماينفعش أسيب (أترك) شغلي وأسافر معاها.

ليرد عليه سعد ضاحكا، يا أخي لو صبرت كنت كملتلك الحديث...قال رجل:" إني أريد أن أخرج في جيش كذا وكذا، وامرأتي تريد الحج، فقال: اخرج معها".

ويكمل سعد كلامه للمستفتي ... "فأنت يا ولدي إن لم تستطع أن تسافر معها وأن تجد لها محرما، فلا يجوز لها أن تسافر وحدها حتى ولو طلبا للعلم وهي يجب أن تطيعك في منعها عن السفر، لقوله تعالى:

"الرجال قوامون على النساء بما فضل بعضهم على بعض"، صدق الله العظيم، يضيف سعد والله أعلى وأعلم."

كذلك تكثر القيم الاجتماعية الدينية في مشاهد أخرى من ذات الحلقة، وأيضا في حلقات أخرى نذكر منها:

مشهد نهاري داخلي يجمع نبيل العجاتي وعمه سعد العجاتي تستحضر الباحثة جزءا من الحوار كالتالي:

سعد يدخل بيته برفقة نبيل ابن أخيه فيجد زوجته جالسة في غرفة الجلوس مع بثينة(بسبس) حبيبة نبيل وجارته في المسكن بالسيدة

فيقول سعد:" إيه ده انتو جايين سوا والا متفقين تيجو وتتقابلو هنا؟"

نبيل: "لا، جايين سوا"

سعد: "ذا لا يجوز شرعا يا حبيبي"

زوجة سعد: "لا، دول جايين عايزين نتوسط لهم عند دولت ومديحة (أختها وأم بثينة) عشان عايزين يتجوزو"

سعد العجاتي: ولو، شرعا لا يحل له الانفراد بها قبل الزواج الرسمي.

نبيل العجاتي: الانفراد بيها إيه بس؟ احنا جايين في مواصلات قدام نص سكان القاهرة، والا هو أي كلام وخلاص؟؟!!

سعد العجاتي: "بردو(ايضا) ولو، بعدين احنا مالنا يا أخي، أهلك وأهلها معترضين على هذه الزيجة (هذا الزواج) تحشرنا ليه؟"

نبيل العجاتي لبثينة: "أنا قلتلك بلاش نيجي، سعد مش حيساعدنا حيفضل يقلناَ فَتحَ على نَصَبَ ويجيب لينا آية من هنا على حديث من هناك ويوقف المراكب السايرة."

سعد: "آية من هنا وحديث من هناك؟!من فضلك ما تتكلمش كده على كلام ربنا وأحاديث نبيه عليه الصلاة والسلام."

تتدخل زوجة سعد لتسكين وتهدئة الحوار قائلة: "عليه الصلاة والسلام، هدي نفسك بس انت، سعد نبيل ما بيقصدش".

سعد: "نبيل يا عجاتي انت بالذات ما تجيبش كلام ربنا وسيرته على لسانك".

نبيل: "ليه؟ هو كلام ربنا حكر عليك؟"

سعد: "لا يا أستاذ، مش حكر عليا، بس حكر على اللي حافظينه"

نبيل: "حافظينه؟؟!!دي فيها كلام كثير أوي يا شيخ سعد لأنه المفروض يبقو حافظينه هنا (في إشارة إلى عقل سعد) وهنا كمان (في إشارة إلى قلبه)"

سعد: "بصّ هنا انا بقا عارف الشويتين اللي انت حافظهم دول، بس ما يخلوش عليا (أي لا يغيب عني ما تحفظه)"

نبيل العجاتي: "والشويتين اللي انت حافظهم يا شيخ ما يخلوش عليا أنا كمان".

سعد: "إنت مين أصلا عشان أشغل بالي بلي يخيل عليك واللي ما يخلشِ، انا ببتغي وجه الله تعالى، وأمثالك بنحاول نرشدهم ونهديهم للصراط المستقيم، لكن في النهاية ربنا يهدي من يشاء، ويدخل من يشاء الجنة، ويدخل من يشاء النار، نار جهنم يا ابن أخويا".

نبيل في استهزاء:" نار جهنم!!!!أنا مش عارف النار ذي حتسع(ستسع) مين والا مين، عموما يا شيخ سعد إنت ما بقتش تاخذ من الدين غير اللي عالوش (على الوجه) ونسيت روح الدين ورحمة ربنا الواسعة.

سعد العجاتي: رحمة ربنا مش حطولك وخليني ساكت يا ابن أخويا."

ليختم نبيل حواره مع سعد بكلام موجه لبثينة يطالبها فيه بالمغادرة فورا

زوجة سعد: "بس يا نبيل مايصحش كده".

سعد:" اسكتي انتي خالص"

سعد لنبيل وبثينة وهما يغادران بيته: "شرفتوا"

ترد بثينة بلهجة غاضبة: "شكرا"

زوجة سعد: "نبيل ما قالش حاجة تستاهل يا سعد، فيه إيه"؟

سعد العجاتي: "عليا الطلاق، كلمة ثاني حتتحرّمي عليّا ليوم الدين". وبانتهاء المشهد تنتهي الحلقة الرابعة

من خلال دقة طرح القيم الاجتماعية في المشهدين السابقين نستطيع أن نضع أيدينا على الصورة الدرامية التي قدمت بها شخصية رجل الدين (سعد العجاتي) في المسلسل المصري، الذي يمزج بين الشكل المتحضر للإمام والمتحفظ أيضا، شخصية قدمت الدور من دون أي كوميديا حتى في المواقف التي تستدعي الضحك لم يضحك "بيومي فؤاد" بالرغم من أنه فنان كوميدي، وهنا نلمس التزاما واضحا بالشخصية.

بالرغم من توالي الاعتماد على الدين كمصدر للخطاب الدرامي القيمي في المشاهد المختارة من المسلسل المصري بين أحاديث وآيات قرآنية كريمة والتي نضيف عليها أيضا تلاوة آية قرآنية وحديث نبوي في المشهد6 من الحلقة 28، والقيم المتضمنة أيضا في أناشيد المديح الديني التي تعتادّ دولت" على سماعه كالتي رصدت في المشهد رقم 4 من الحلقة 25، إلا أنه على العموم فإن القيم الاجتماعية ذات البعد الديني لم تظهر في مشاهد العمل بمعزل عن صورة رجل الدين، التي يسعى العمل لإظهارها كشخصية مراوغة، خائنة، كاذبة، وحتى رجل متزوج من "مومس"، ما يؤكد على أن القائمين على العمل أرادوا ضرب نموذج رجل الدين، وكأن العمل سعى إلى تكريس صورة نمطية سيئة عنه، إذ حاول العمل استخدام هذه الشخصية في إظهار كيف يستخدم أمن الدولة رجال الدين في مصر، لتغييب عقول المشاهدين خاصة قبل الثورة، كما يطل عبر الفضائيات في البرامج من أجل العوائد المالية وتحت عباءة الدين يمارس كل الموبقات.

كما لم تخلو مشاهد العمل القيمية من مصادر أخرى استمدّت منها القيم الاجتماعية فاحتلت فئة التراث الشعبي المرتبة الرابعة بنسبة قدرت بـ6.57% . وقد تمثل التراث الشعبي في عدد من الحكم التي أطلقها العمل كتلك المسجلة في المشهد15 من الحلقة 16، وعلى لسان أحد الممثلين الثانويين"رحم الله أمرئ عرف قدر نفسه"، وكذلك سجلت عدد من الأمثال الشعبية حضورها في المشاهد المختارة للتحليل منها في الحلقة7 مثلين جاءا على لسان "دولت" أم سيد حين قالت" أدعي على ولدي وألوم اللي يقول آمين" ومثال آخر على لسان ذات الشخصية يقول: الزرعة المايلة مابتعبش إلاّ اللي زرعها"، كذلك في الحلقة 25 وعلى لسان "حمادة غزلان" "عمر الشقي بقي" ومثال على لسان "محسن السواحلي" اللي

مابيشفش من الغربال يبقى انطشّ في نظره" ومثال في الحلقة 28: يا بخت من زار وخفف" وغيرها من الأمثال الأخرى التي جاد بها العمل، والملاحظ من مضمون هذه الأمثال أن كاتبة السيناريو اعتمدت عليها وعلى أمثال أخرى للتعريف أو لتقديم عدد من القيم الاجتماعية، كون تقديم قوالب تراثية من هذا النوع يحبها المشاهد ويتفاعل معها.

أما فئة أخرى والتي تربعت على ذات النسبة السابقة فظهرت عبرها مجموعة من الشعارات التي رفعت في مشاهد التحليل نذكر منها: القانون في صف المظلوم، لكل كبير نهاية، لا مال ولا أمان، يا روح ما بعدك روح، الحب أعمى، اللقمة اللي يقرب منها الكلب ماتكلش منها، اللي بنزرعو بنلاقيه، .... وغيرها. وتجسد هذه القوالب اللغوية التي تمّ اعتمادها وعلى تنوعها نوعا من الحميمية والألفة بين العمل والمشاهد والتي يصيغها هذا الموروث الشعبي السردي.

وبالعودة دائما إلى مشاهد العمل السوري "الندم" وعلى اعتبار أن فكرة العمل واقعية، فقد جاء سيناريو العمل يروي على لسان بطله "عروة" وقائعا وأحداثا ارتبطت خاصة بعلاقته ومحيطه وهو ما يمكن اعتباره سيرة ذاتية للبطل، وواقعا اجتماعيا وأمنيا في زمنية ما قبل الحرب وما بعدها. وقد جاءت الأفكار التي يطرحها المسلسل ومن بينها طبعا القيمية، محفوفة بجمالية خطابية رائعة عززتها عدد من التراكيب اللغوية والفكرية والجمل الفلسفية حتى.

وقد أكدت هذا الطرح النسب المسجلة في الجدول أعلاه ولعل أهمها، فئة النصوص الحوارية والتي بلغت نسبة 41.66 %فالملاحظ من خلال مشاهدة المشاهد المختارة من العمل دائما، عذوبة النصوص الحوارية التي جمعت بين اللهجة السورية تارة والعربية الفصحى تارة أخرى، ومرد الأمر إلى استناد الحوار على نص عذب لكتاب "عتبة الألم" للكاتب والروائي "حسن سامي يوسف"، ناهيك عن توظيف واعتماد التلقائية في الخطاب الدرامي والحوارات العالية بين الشخصيات في لغة مشهدية راقية ومحبوكة بما يناسب طبيعة الشخصية.

وتفسر النسبة السابقة لغة السرد العالية التي أوليت لها أهمية كبيرة، من حيث الدقة والتعبيرية مع الاختصار، ناهيك عن تشارك الكثير من الرموز الصوتية والحركية البصرية التي تمخضت عنها لغة تشاركية للخطاب الدرامي، حيث أن الحوار المكتوب بشكل جميل يرفع من المستوى الفني والجمالي للعمل.

وتستحضر الباحثة جانبا من هاته الجمالية في هذا المشهد القيمي الممتد على طول المشهد رقم 8 من الحلقة السابعة وبداية من الدقيقة 36، والذي يصور البطل عروة" الكاتب وهو يتحدث عبر الفايسبوك:

مشهد ليلي داخلي

يبدأ المشهد بلقطة متوسطة تظهر عروة أمام جهاز حاسوبه، يكتب منشورا عبر موقعه على الفايسبوك يقول فيه: خمس سنوات من الحرب نزداد فسادا.

ثم يضيف" أعينوني فقد طرق الهوى عيني، فمن يعطي صديقا عين؟ وأما عيني الأخرى تأخر موسمي فاشتدّها أهل الربا والدين" توفيق زياد.

تعلق رشا (صديقة عروة، الشابة الجامعية سنة ثالثة أدب عربي) على منشوره قائلة: أنا أعطيك عيوني التنتين(الاثنتين)

أما "سامر" صديق عروة من أيام الدراسة اللاجئ بألمانيا، فيعلق هو الآخر على المنشور باكيا: "مع كل حرف تكتبه يستيقظ في الأعماق بركان من العواطف والذكريات البديعة، يهزني شوق جارف إلى مجالستك وإلى حكاياتك مع الزمان، وكم يؤسفني ويشجيني أن أقرأ ما خلف سطورك، يا إلهي! كم أنت وحيد في مدينة الأشباح التي تتحول يوما بعد يوم إلى مدينة النحاس، هي أقدارنا كما تعلم ولعلها كقدر الإغريق كالموت، كالطاعون، كالخريف على حد تعبير البياتي."

يرد عروة: "يالله شو مشتقلك يا سامر"

كانت جميع الرموز البلاغية حاضرة في هذا المشهد للتعبير عن عمق القيمة الاجتماعية المطروحة فيه، وهي قيمة الحنين والشوق أيضا، إذ ركز المشهد على نوع من التعاون الخطابي الذي خلق واقعية له، استطاع المخرج من خلالها رسم المشهد بعناية وبراعة، مكنته من التغلغل في مضمونه ومحتواه بتلقائية وعفوية.

وبالتالي فقد شكلت ملامح هذه الفئة من خلال عملية السرد الحقيقي للأحداث أيضا، بلاغية الخطاب الدرامي، وهو ما عبرت عنه الفئة التي احتلت المرتبة الثانية بنسبة قدرت بـ 26.66% وهو ما

عرضته كذلك، شخصية الراوي التي تسرد على المشاهد بشكل مباشر، الحدث وتقيّم المواقف وتعلّق عليها.

أما المواقف الدينية المقدمة للقيم الاجتماعية، فقد كانت حاضرة بدورها ولعل أكثر من احتواها هي شخصية "أبو عبدو الغول" التي يؤديها الفنان السوري الكبير "سلوم حداد" و هي شخصية تظهره رجلا تقليديا محافظا يقدم ببراعة الشخصية الدينية المتشبعة بالقيم الإسلامية، فالأب في هذا العمل يجب أن يدقق في كل صغيرة وكبيرة إلا أنه رجل كريم إلى أبعد الحدود، يساعد الفقراء –كما يصوره العمل– والمحتاجين ويقدم الإعانات للجمعيات الخيرية ورجل متدين لأقصى الحدود، تجمعه علاقة تسودها المودة والرحمة بشريكة حياته زوجته "أم عبدو"، التي تؤدي دورها الفنانة الكبيرة "سمر سامي"، ولعل أجمل المشاهد التي نسجاها معا على الإطلاق هو مشهد صلاتهما سويا.

الصورة رقم3.4: لقطة نموذجية عن قيم: التدين، والرحمة والمودة تجمع الزوجين "أبو عبدو" وأم عبدو"

والأجمل في القصة هو كون الفنان سلوم حداد الذي تربع على تقديم صورة الشخصية الدينية المسلمة في العمل، هو في الأصل مسيحي الديانة وهو ما ينم على المهنية العالية لهذا الفنان السوري الكبير.

أما عن الفئة الأخيرة فئة التراث الشعبي، وكما تبينه معطيات الجدول دائما، فقد جاءت في آخر الترتيب بنسبة قدرت بـ6.66% وتستحضر الباحثة بعضا مما ينضوي تحتها في صورة عدد من الأمثال والحكم، أطلقت على ألسن العديد من الشخصيات، منها المثل الذي جاء على لسان "أبو عبدو" في مشهد جمعه بابنه عروة والذي يقول: "مابقى بالميدان غير حديدان" في الحلقة 19، وكذلك المثل القائل "الدم ما بيصير ماي"(ماء) على لسان "عروة" في ذات الحلقة في كناية عن رابط الأخوّة الذي سيضل يجمعه بإخوته، وأيضا مثل "في الحركة بركة" وآخر "مابيرد العزيمة إلا البخيل"، ومثل على لسان عبدو

يقول: "إن لم تكن ذئبا أكلتك الكلاب" في دلالة على سعيه للتسلق ولو على حساب أي شيء أو أي أحد، وهو ما تصوره شخصيته الجشعة والطماعة.

كذلك لم يخلو العمل من بعض الصور الشعرية والتي تدخل في منطقية الحوارات الجمالية التي كانت تجمع عروة بهناء، ولعل أهمها الرسالة التي بعثت بها هناء لعروة على طريقة "قيس بن الملوح" والتي كان الغرض منها إضمار فكرة الحوار لأجل تفعيل مخيلة المشاهد:

يقول البيت الشعري:

وقد زعموا أن المحبّ إذا دنا يملّ وأن النّأي يشفي من الوجـد

بكل تداوينا فلم يُشف ما بنا على أن قُرب الدار خير من البُعد

6- فئة التزامنية

جدول رقم 13.4: يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد من خلال الفترة الزمنية المصاحبة للأحداث في كلا المسلسلين عينة البحث

زمن الأحداث	التكرار	النسبة
فترة زمن الأحداث السابقة	60	38.46
فئة الزمن الراهن للمشاهد(حالية)	80	51.28
مزج بين الفترة الحالية والسابقة	16	10.25
$\sum$	156	%100

تكشف بيانات الجدول السابق عن الفترة الزمنية التي جاءت مصاحبة للأحداث المتضمنة قيما اجتماعية في المشاهد المختارة للتحليل من المسلسلين عينة الدراسة، ومهم جدا على كاتب أي سيناريو، أن يأخذ بعين الاعتبار الفترة الزمنية التي تنطلق وتبنى عليها أحداث العمل، وذلك من خلال توظيف أدواته في كتابة الأحداث حتى يقدم للعمل واقعيته المطلوبة.

وبالحديث عن الأزمنة التي تمرّ عبرها الأحداث في المسلسل الدرامي فإننا نتحدث بشكل مباشر عن عملية السرد المصاحبة للأحداث أيضا، وهي العملية التي تطور بها المسلسل التلفزيوني كنوع من المواكبة لتطور تقنيات التلفزيون في حد ذاته، بوصفه رواية مرئية تتمتع بكل العناصر الحكائية والجمالية للسرد، والتي من شأنها التأثير الكبير على المشاهد، فالزمن مهمّ جدا في تطور العمل الدرامي، كما أن الأعمال الدرامية في الغالب تعتمد على طول متوقع ومتعارف عليه، مشكلة بذلك نموذجا يقوم على

الثالوث المعروف: بداية، وسط ونهاية. كما أن الزمن في العمل الدرامي يوجد على شكل نظام يمارس وظيفته الدلالية بناء على علاقته الداخلية التي تجمعه ببقية عناصر البناء الدرامي.

وبالعودة لبيانات الجدول السابق، تظهر معنا فئة الزمن الراهن للمشاهد في أعلى نسبة مقدرة بـ51.28% وتعبر هذه النسبة عن اعتماد مسلسلي التحليل، على تقديم الأحداث الواقعية لتوالي زمني، وذلك من خلال إخضاع أحداث العمل لترتيب منطقي وطبيعي، والذي بدوره يرتبط بطبيعة الحال بزمن وقوعها، مع الإشارة إلى التلاعب بالأحداث أحيانا في مشاهد العملين، من خلال تجزئتها إلى مقاطع ولقطات متفرقة، لكنها في نفس الوقت كانت تُقدم وتُسرد بشكل خطي، ما جعل العملين في زمن خطابهما الدرامي يحترمان كثيرا زمن القصة والأحداث الواقع في حدودها.

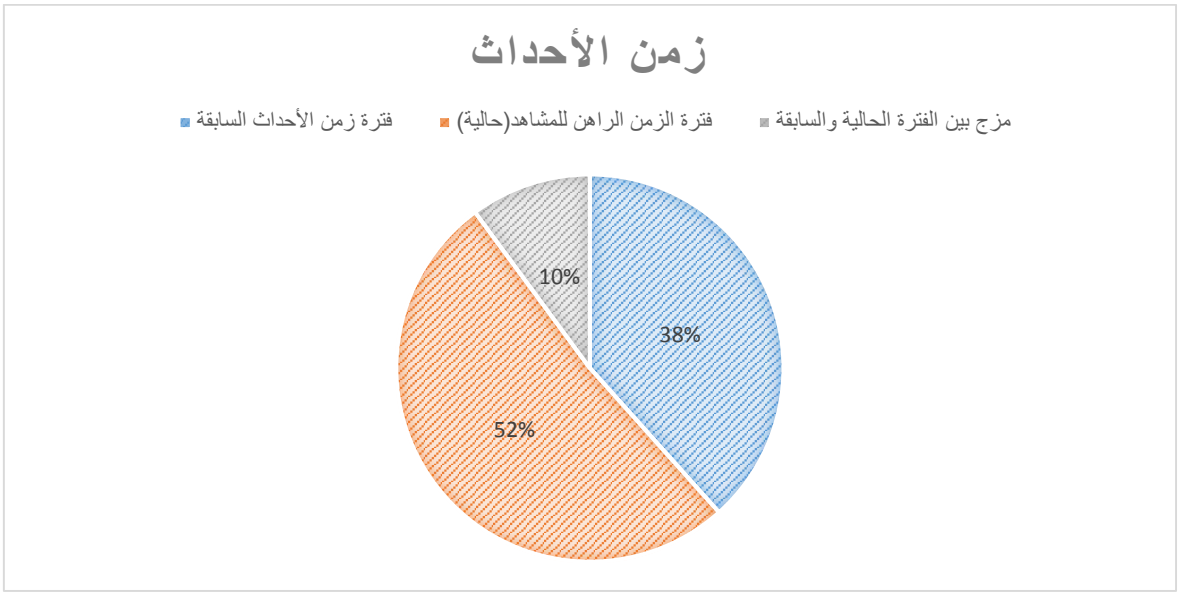
فالمتمعّن في ترتيب الأحداث عبر العملين يصل إلى أن كاتب السيناريو، سار على نحو محدد في تقديم الأحداث إذ يطرح الحدث ويقطعه، ثم ينطلق في حدث جديد ويقطعه كذلك، ثم حدثا ثالثا وأحيانا يعود لاستكمال الحدث الأول. على أن تقسم جملة تلك الأحداث إلى مقاطع ولقطات وزعت على الخطاب الدرامي في تراتيب مختلفة، وقد تمخض عن ذلك (عن اختلاف ترتيب الزمنين) بروز ما يعرف بزمن الاستباق أو زمن الاسترجاع، وهو ما عبرت عنه فئة الزمن الماضي للأحداث، والذي سجل حضوره من خلال بيانات الجدول في الترتيب الثاني بنسبة قدرت بـ38.46 %وتم الاعتماد عليه وفقا لما أظهرته مشاهد التحليل، من خلال استرجاع معظم المشاهد باستخدام ما يعرف بتقنية الفلاش باك Flash back وذلك عندما يتوقف تقديم مشاهد الزمن الحالي للأحداث من أجل تقديم أحداث سابقة لها زمنيا.

وللإشارة فإن عملية استرجاع الأحداث، تتجسد من خلال استحضار أحداث كانت قد جرت سابقا، فتتم إعادتها إلى السرد أو إلى نصية الخطاب الدرامي الموجه للمشاهد، وهو ما تمّ تسجيله في عديد من المشاهد عبر مفصلية كلا العملين، وهو كذلك ما ستقدم الباحثة أمثلة عنه في قراءة الجدول الموالي.

وقد يكون اعتماد كاتبي السيناريو على هذه الطريقة في سرد الخطاب الدرامي، غرضه تقديم فهم أكبر وأفضل لتفاصيل الشخصيات، أو تقديم أدلة ذات صلة، حتى يتسنى للمشاهد فهم الأحداث وما سينجرّ عنها مستقبلا بشكل أفضل. والملاحظ على هاته التقنية أن هنالك انقطاع مؤقت في المشاهد لأجل القفز والعودة إلى الماضي، والذي يتسم بكونه انقطاعا سريعا ومفاجئا، ثم يتبع باستمرارية في السرد واصفا اللقطة الحالية. وللإشارة فإن الاعتماد على هذه التقنية يعدّ شائعا جدا في السينما والدراما التلفزيونية عموما.

أما عن المزج بين ذكريات الماضي والطرح الحاضر، فقد تم الإعتماد عليه كطريقة لعرض الأحداث، وهو ما أبانت عنه النسبة المقدرة بـ10.25%والتي مثلت برأي الباحثة طريقة مفيدة لبدأ القصة في النهاية، واطلاع المشاهد على الشخصية هنا في الحاضر، وما دار حولها من أحداث هناك في الماضي، وتعكس هذه الطريقة المرتدة عمل عقل المشاهد نظرا لكونه يفكر في كثير من الأحيان في الماضي، وما جرى به من أحداث وما دار به من شخصيات، كنتيجة للمحفزات التي قد شهدها خلال يومه العادي. وعلى العموم فإن هذه الطريقة أثبتت نجاعتها دراميا، بحسب اطلاع الباحثة، وبخاصة في فهم الشخصيات والعلاقات الشخصية التي تربطها، وكذلك في تعزيز فهم حبكة العمل، والأفكار المهمة المطروحة والمحيطة بها، انطلاقا من تقديم رؤية أعمق وأكثر تعقيدا بإمكانها خلق عنصري المفاجأة والتشويق المطلوبين.

شكل رقم 7.4 يوضح توزيع المشاهد القيمية حسب الفترة الزمنية المصاحبة لأحداثها



جدول رقم14.4: يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد من خلال الفترة الزمنية المصاحبة للأحداث في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث

المسلسل / زمن الأحداث	موجة حارة		الندم	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
فترة زمن الأحداث(سابقة)	30	27.27	30	65.21
فترة الزمن الراهن للمشاهد(حالية)	70	63.63	10	21.73
مزج بين الفترة الحالية والسابقة	10	9.09	6	13.04
$\sum$	110	%100	46	%100

تشير بيانات الجدول السابق إلى أن فئة زمن الأحداث الحالية جاءت في أولى الاهتمام، كونها الفترة الزمنية الأكثر مصاحبة للمشاهد القيمية في المسلسل المصري موجة حارة، ففي بداية العمل تراكمت التفاصيل بشكل كبير جعل حبكته غير مقنعة، إلا أنه ما لبث يجمعها تفصيلا تلو الآخر، لتظهر علاقات الشخصيات وتتكشف بعضها بتتابع الحلقات، كما حدث أن غابت شخصية لحلقات عدة ثم عادت فيما بعد وكأنها فارقت المشاهد سوى البارحة. كما حدث وأن يتعرف المشاهد على شخصيات في حلقات متأخرة، ثم تراءى له بأنها أصبحت شخصيات رئيسية في عمق العمل. ومرّ هذا البناء السردي القوي للرواية المقتبس عنها العمل، والتي تبنت طرحا قويا للشخصيات، وصقلتها معالجة "مريم ناعوم" في كتابة وتنفيذ الحلقات، فالمسلسل يقدم تحليلا قويا وصادما للمرحلة التي سبقت الثورة مباشرة. حيث أن العمل قدم الكثير عن 6 أفريل وعن أحداث لاحقة في الحلقات الأخيرة لينتهي ببروز الثورة، وهذه التفاصيل فرضتها عملية تغيير زمن الأحداث ودفعها إلى نحو 10سنوات كاملة من سنة (2000) وهو تاريخ كتابة "احسان عبد القدوس "لرواية منخفض الهند الموسمي" التي اقتبس عنها العمل، وحتى سنة(2010). فقد رصد موجة حارة تمهيدا منطقيا لأحداث 25 جانفي، عبر رصد حالات قضايا الفساد والانهيار الاجتماعي في مصر، وغاصت مشاهده في عمق القيم الاجتماعية الايجابية والسلبية كالخيانة والقوادة وغيرها، مع تناوله ملفات العلاقات المحرمة حيث العلاقات الاجتماعية المتشابكة، كما رصد العمل أيضا التحولات على الشخصية المصرية والفترات التاريخية التي مرت بها، فقدم صورة الداعية الذي يفسر الدين على مزاجه برغم أن ذلك لم يقدّم بتناول سطحي، صورة نبيل الثوري والتي ابتعدت عن الصورة النمطية للشباب الثوري وقدمته على أنه شاب مفعم بالثقافة والوعي،. كما صور العمل كذلك كيف كانت الدولة (اليد العليا) تلعب بالمواطنين حيث أظهر المسلسل أن أمن الدولة يبني علاقات مع

قوادين ويبارك لهم بعضا منها أيضا (كزواج جميلة التي تقوم بدورها الفنانة الأردنية صبا مبارك)) من سعد العجاتي، وحيث يصور العمل جميلة على أنها تتمتع بحكم علاقاتها الطيبة مع أمن الدولة بامتيازات مكنتها من إخراج "حمادة غزلان"(القواد) من السجن.

فقصة المسلسل تدور حول وجود ضابط يحقق في قضية القوادة بكل ما أوتي من جهد، ليتبين في الأخير أن أمن الدولة أساسا يحمي كبار القوادين وأنهم يشتغلون معهم بشكل أساسي، والتي تعد المفاجأة الأكبر التي قدمها العمل، حيث أن تقديم القضية بهذا القرب وهذا الذكاء كان شيئا جديدا لم تقدمه الدراما المصرية من قبل.

إلا أن الكاتبة في المسلسل قامت بتغيير زمن الأحداث التي كانت تمر عام(2000) وبالتالي اقتربت الاحداث من الثورة، وهو ما بجعل العمل يغير في عدد من الشخصيات، من بينها شخصية نبيل ليعد امتداد للشباب الثوري الذي شارك في ثورة 25جانفي، وهو ما حقق سهولة في تمرير الأحداث في الحاضر وجعل الكاتبة تتغلب على تقنية الفلاش باكFlash back.

أما الفترة السابقة على الثورة أمكن التعبير عنها بشكل جيد، وهو ماعبرت عنه النسبة المقدرة بـ27.27%وهو ما نجم أيضا عن تحويل الرواية الأصلية من الزمن الماضي، إلى الزمن الحاضر كما سبقت الاشارة إليه سابقا.

وأما عن المشاهد التي ربطت الماضي بالحاضر، فقد طرحت خطوطا درامية مهمة منها المشاهد التي دفعت المصريين للقيام بالثورة، والتي ظهرت بنسبة 13.04%وكذا المشاهد التي صورت قضية التطرف الديني والقوادة أيضا والمتاجرة بالمخدرات، بالإضافة إلى جريمة القتل الغامضة التي أسفر التحقيق فيها عن تمخض أحداث مثيرة والكشف عن ملابسات خطيرة. وهي القضايا التي يمكن تطبيقها على واقعنا اليوم.

وأما عن العمل السوري فما ميزه هو تعامله مع عامل الزمن بحيث أنه لا يسير العمل مستقيم الخط وصولا إلى نهايته، وإنما يبدأ المسار الدرامي للعمل من الماضي ليعود إلى الحاضر في تعبير عن جو الاغتراب الذي يعيشه المواطن السوري بين هذين الزمنين. فمشاهد الأحداث الماضية ظهرت وفقا لما عرضته بيانات التحليل بنسبة قدرت بـ65.21%بحيث أن مشاهد الماضي في العمل كانت تؤسس للحاضر، ولا تنفصل عنه، كما كان يسير الزمن بشكل دائري وربما هي التفصيلية التي جاءت على

لسان شخصيتين من شخصيات العمل، في مشهدين منفصلين جمعا "سهيل" و"ندى" أين قالا: "أبوك كان يضربنا وأبوه كان يضربو، واحنا بنصير نضرب اولادنا"

ومن بين الصور التي توضح طريقة التعامل مع الزمن في مسلسل الندم، هو رمزية تناول الأزمة السورية، بحيث يقدمها العمل ليس على اعتبارها وليدة الحاضر، وإنما من خلال المحاولة في الغوص في الماضي، لسبر أغوار الحاضر وأحداثه. كما أن الزمن تعدى ذلك ليصل إلى مستوى العلاقات بين الشخصيات والتفاعلات الحاصلة بينهم، حيث الماضي الذي يشكل زمن العائلة والأصدقاء والعمل – الزمن الذي جمع السوريين–في مقابل الحاضر الذي جسد قيم الوحدة والموت، الاغتراب وأيضا العلاقات النفعية.

ومن باب سردية الراوي يطرح العمل كما العادة على لسان "عروة" في مونودراما داخلية، تساؤله قائلا: ماذا زرعنا لنحصد هذا الخراب كله؟" فتسافر هذه الشخصية عبر زمنين باحثة عن الإجابة. كما شملت الرمزية الزمنية في المسلسل الحوار والشخصيات، وردود أفعالها بخاصة في تعاطيها مع الأحداث، فنجد المشاهد المنفصلة في الحلقة السابعة مثلا، والتي يحاول فيها "سهيل" (جسد الدور الفنان السوري أحمد الأحمد) الهرب من سلطة أبيه، ليختار النأي بنفسه بعيدا عن العائلة، لأن قربه من أبيه لن يكون لو مهما فعل، وهو لا يريد في قصته مع عائلته الذهاب لما ذهب إليه قابيل وهابيل، في رمزية عن بشاعة الاقتتال الحاصل في سوريا والحروب الأهلية القائمة هناك، بين الأخ السوري وأخيه.

المشاهد للحلقة الأولى من العمل، يقف عند بدأ قصة الماضي، والتي تصور ليلة سقوط العاصمة بغداد وتعرض الحلقة أعمال النهب والشغب التي طالت متحف بغداد، لترسم على وجوه أفراد عائلة "الغول" جميعهم ملامح الأسى والألم، ثمّ تعود المَشاهد بالمُشاهد مباشرة إلى سوريا اليوم، في تعبير عن حجم المأساة السورية من خلال استعراض أحداث تاريخية ومنعطفات سياسية منذ عام (2003).

أما الخط الزمني الثاني في العمل فهو زمن ما بعد الحرب، زمن قُدِّم بلا ألوان في دلالة صارخة عما آلت إليه الأوضاع في سوريا مع إسقاطات واضحة لقيم الفساد والظلم التي باتت تحكم المجتمع السوري.

فيظهر العمل المشاهد التي تجسد قلب دمشق لتقف على مقربة من الموت في سوريا، ليُحمّل العمل كثيرا من نتائج الخيبة وما آلت إليه الأوضاع، ويضعها على عاتق مؤسسات الدولة والأجهزة الأمنية

التي تبطش بالناس. كما لم يغفل العمل على تصوير مظاهر الفقر والبؤس التي تتلخص في عائلة "وداد" والتسلق وغلبة المصالح والتي تصورها طبقة "عبدو" وأمثاله، مضافة إليها إسقاطات أخرى لقيم الفساد والترهيب والظلم التي باتت تحكم المجتمع السوري. وهي ما عبرت عنه مشاهد التحليل والتي أبانت عن نسبة قدرت بـ21.73%.

أما عن الربط بين هذين المناخين، فيظهر من خلال المشاهد التي طرحت قلق المواطن السوري بعدما قضت الحرب على الأمن والأمان، وهي ما تمثلت في اعتماد تقنية العزل الزماني، من خلال دمج قصة الماضي بالواقع والتي تمخضت عنها المشاهد التي تناولت قضايا شائكة يعيشها المجتمع السوري، منها علاقات الحب والأخوة في ظل التناحر الطبقي، وفي ظل سيادة وسطوة المال، وأيضا صور تكميم الأفواه والرقابة المشددة على الثقافة والأعمال الأدبية حيث يشير العمل إلى هذا انطلاقا من خضوع أعمال "عروة" الأدبية لقراءة قبلية من طرف المخابرات، وكذا انعدام حرية الرأي ومعها الصحافة، ما جعل من سوريا سجنا كبيرا للرأي، وهي مشاهد تعدّ متممة للصورة الواقعية التي عمل على تركيبها كل من الماضي والحاضر.

2.1.4. عرض وتحليل فئات المضمون: ماذا قيل؟

1-فئة القيم

1-1 فئة نوع القيم:

جدول رقم 15.4: يوضح تكرار ونسبة توزيع القيم تبعا لنوعها من حيث إيجابية أو سلبية في المسلسلين عينة البحث

نوع القيمة	التكرار	النسبة
اجتماعية إيجابية	98	45.79
اجتماعية سلبية (سلوك سلبي)	116	54.20
$\sum$	214	%100

يتضح من خلال هذا الجدول أن الغلبة في الظهور كانت للقيم الاجتماعية السلبية بنسبة قدرت بـ 54.20% تلتها في المقابل القيم الاجتماعية الإيجابية والتي سجلت ظهورا بنسبة بلغت بـ 45.79%، ومعروف أن الرسالة الدرامية في الأساس قد تعتريها مجموعة من العراقيل في طريقها للمشاهد لعلّ أهمها التعاطي القيمي مع ما تطرحه، خاصة وأن الأعمال الدرامية التي تحمل رؤية تغييرية.

فالمشاهد اليوم أصبح رقيبا على كل ما تطرحه الدراما خاصة في ظل تنوع القنوات والفضائيات التي تعرضها. فالأعمال الدرامية التي أصبحت تستهدف التغيير المجتمعي وحتى الثقافي اليوم، تعتمد على طرح الموضوعات المألوفة للمشاهد والتي تدخل بشكل مباشر في نطاق خبراته، كما أنها أصبحت تركز على الكثير من المتناقضات التي يعيشها المشاهد، دائما في محاولة لإقناعه بوجود خلل ما في المنظومة القيمية التي يعتنقها، وهو ما يفسر ظهور القيم السلبية بهذه النسبة حيث حاول العملان عينة التحليل وبالاعتماد على شخصيات كل عمل، التأثير في المشاهد بشكل أو بآخر من خلال اعتناق هذه الشخصيات قيما وأنساقا تناقض القيم الأصلية للجمهور العربي المسلم، مع تكرار وتكثيف المشاهد المتعلقة بها.

وتقوم الفكرة أساسا على انتزاع صناع الدراما، صورا محددة من الحياة ونماذج لكثير من السلوكيات، ومن ثمّ يحاولون معالجتها وإعادة طرحها أمام المشاهد بشكل يتسم بالتكرار القادر على إظهار وإبراز التناقضات الاجتماعية. وفي كثير من الأحيان تتناول الدراما التلفزيونية العربية قيما جديدة، كما أنها تعيد بث وتقديم قيم اجتماعية معروفة بصور جديدة، وذلك بعد أن تكون قد أخضعتها لعملية تحليل وإعادة صياغة لبعض من تفاصيلها ومكوناتها وإضافة أخرى، ومن ثمّ يكون المشهد غير عبثي. فالدراما التلفزيونية تقدم عبر أبطالها جملة من نماذج السلوك انطلاقا من رسم حياتهم وتفاصيلها وانجازاتهم وكفاحاتهم وحتى مواطن الأسى لديهم.

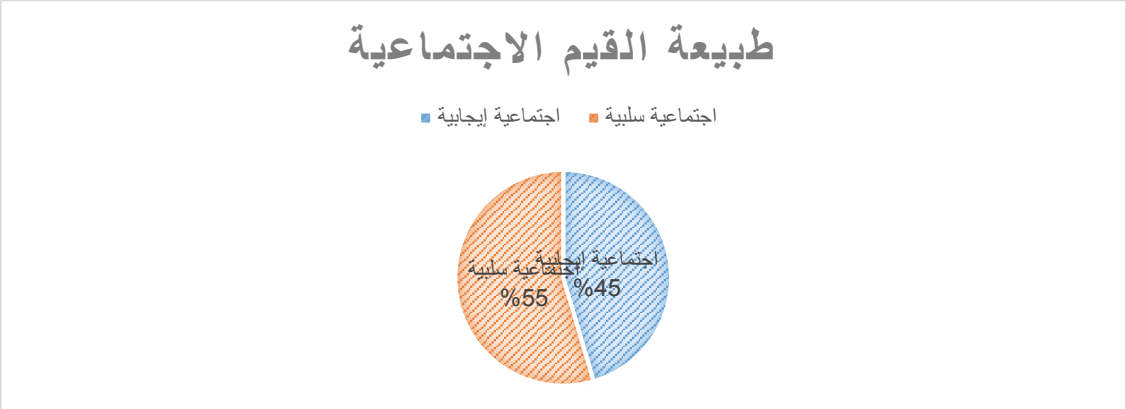
بالرجوع إلى المسلسلين نجد أنهما قد قدما نموذجين مهمين لعرض القيم الاجتماعية العربية من جانبها السلبي والذي بلغت نسبته54.20% من خلال تركيزهما على التناقضات الاجتماعية وتفاصيلها وسلبياتها، ولعل في مقدمتها الانحرافات عند بعض المتدينين، وللإشارة فإن تقديم هذه القيمة مثلا بهذا الشكل، نادرا ما يكون موقعا لتعاطف الجمهور، من خلال تكريس فكرة الاسلامي المنافق الذي يستغل مظهره وموقعه في الرعية لتنفيذ أعمال الشر مستغلا ثقتهم فيه، وهو الشكل الذي يصوره المسلسل المصري "موجة حارة"، والذي قد يسبب نفورا لدى بعض المشاهدين من التدين في حد ذاته، وقد يمتد نفورهم إلى قيم الدين ذاته وكأن الدين بحسب ما تقدمه هذه المشاهد والأعمال الدرامية عموما، لا يمكنه أن يقدّم نماذج إنسانية مشرفة قادرة على التفاعل بإيجابية مع الحياة الاجتماعية وبكفاءة أيضا. ومع تكرار تقديم هذه الصور السلبية لهذه القيمة في الدراما تصير صورا نمطية.

كذلك من بين القيم السلبية المطروحة في كلا العملين نماذج المرأة والرجل والتي من شأنها التأثير في ثقافة المجتمع وعلاقاته الانسانية، فقدمت نموذج المرأة المتفلتة من القيم، في مقابل نموذج المرأة الصالحة والأم المتدينة وكذا الانتقال إلى قدرتها على النجاح والصمود والتحدي، وأما الشخصيات مقدمة القيمة فوجودها كان باهتا بعض الشيء حتى أنها كانت تتوه وسط كثافة ظهور الشخصيات الأخرى. كذلك أعطت أعمال التحليل الشرعية لكثير من الانحرافات السلوكية سواء ما تعلق منها بالعلاقات بين المرأة والرجل، أو ما تعلق بالممارسات الثقافية والدينية، وكذلك من هاته القيم ما قدم بحسب المفهوم النمطي الكاذب هذا إذا ما تحدثنا عن الممارسات التي يتحد فيها الدين مع الجهل، وحتى التخلف في بعض الأحيان.

أما أصوات القيم الاجتماعية المتعلقة بتوحيد الله والنصح وإرضاء وطاعة الوالدين، فكانت تعرض هامشيا بلا تشويق وهي الصور التي دافع ويدافع عنها الكثير من كتاب الدراما بدعوى أن الكاتب وليد بيئته وأن مهمة الدراما التلفزيونية ليست الصلح والارشاد وإنما نقل الواقع حرفيا حتى ولو كان قاسيا، غير أننا في واقع الأمر نجد المشاهد يغرق من خلال الصور المقدمة، في منظومة قيم اجتماعية متناقضة لقيمه الروحية وهو الأمر الذي يجعله يعيش ازدواجية قيمية.

إجمالا أثبتت نتائج التحليل تكثيف تقديم القيم الاجتماعية السلبية (الموضوعات السلبية) على حساب القيم الايجابية منها، فبذل صقل القيم الفاضلة وتعزيز قيم المسؤولية والتكافل والعزيمة الاجتماعية بالغت أعمال التحليل في عرض المشاهد غير الأخلاقية ومشاهد القوادة والخيانة وتعاطي المخدرات وغيرها، وهو ما من شأنه التأثير على المنظومة القيمية للمجتمع العربي نفسه. والتي قد تتغير عبر الزمن وتحت مؤثرات مختلفة لعلّ أبرزها الدراما التلفزيونية.

شكل رقم 8.4 يوضح توزيع القيم الاجتماعية تبعا لنوعها



جدول رقم 16.4: يوضح تكرار ونسبة القيم الاجتماعية الايجابية والسلبية بالنسبة لكل مسلسل من المسلسلين عينة البحث ومن ثم مجموع هذه القيم في كلا المسلسلين

رقم المسلسل	موجة حارة		الندم		∑	
نوع القيم	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
القيم الاجتماعية الإيجابية	53	41.08	45	52.94	98	45.79
القيم الاجتماعية السلبية	76	58.91	85	47.05	116	54,20
∑	129	%100	130	%100	214	%100

"نعيش يوميا واقعا يفوق الخيال بقسوته...لسنا نحن صناع تلك القسوة...لكنها الحياة"

هكذا أراد المسلسل المصري "موجة حارة" النفاذ إلى الواقع المجتمعي العربي والمصري على وجه الخصوص، في كناية عما يسود فيه من قيم، ولعلّ النسبة التي أبان عنها التحليل، تختزل الكثير من التفصيل، وقد جاءت القيم الاجتماعية الإيجابية في المرتبة الأولى، من حيث الظهور وذلك بنسبة قدرت بـ41.08%وقدمت هذه القيم عبر شخصيات رئيسية وثانوية، وعالجت عبرها ومن خلالها مجموعة من الفضائل المجتمعية عبر تقديم نموذج القدوة والأنماط السلوكية الهادفة، سواء في جانبها المتعلق بالتقاليد والممارسات الثقافية، أو من خلال المعاملات المختلفة. وقدم "موجة حارة" للمشاهد العربي جرعة لا بأس بها من القيم الاجتماعية الإيجابية، إذ حضيت هذه المواضيع بعدد لا بأس به كذلك من المشاهد، وشمل طرحها قيما تمثلت في:

-التهادي

- التحدي

-المواساة

-حمد النعم

-الحب

-الاقرار بالذنب

النزاهة في العمل

-قول الحق

التآخي

-المواساة

-القناعة

-المعاملة بما يرضي الله

-الحنان

- ثقافة الاعتذار وطلب الصفح

-احترام الآخر

-الانضباط

-النصح والارشاد

- التحدي

-الايمان بالقسمة والنصيب

-الترحيب بالضيف

-صون المرأة لشرفها والدفاع عنه

تقديس الجيرة

-الابتعاد عن الكسب الحرام

-احترام العهد والوفاء به

- ذكر الله والاستغفار

- الصلح

-ارضاء الوالدين

-الترحم على الميت والحفاظ على حرمته

- التسامح

-الانصراف عن المعصية

-التكافل الاجتماعي

-الصبر

-الاخلاص

-الحرص على الاستفتاء في أمور الدين

وجسدت هذه القيم روح المجتمع المصري من خلال تسليط الضوء على العلاقات الطارئة عليه، بحيث استطاعت هذه المشاهد القيمية الدخول بزوايا ذات حساسية مرتفعة، من بينها العدل بين الإخوة من خلال قيم النصح والارشاد وكذا التطرق لها بشكل مباشر، من خلال العديد من الحوارات، فالمسلسل استطاع أن يقدّم صورا اجتماعية رائعة في الجيرة والتكافل الاجتماعي وفي تقديس العمل واحترام ضوابطه، فبمقدور المشاهد لـ"موجة حارة" أن يدرك ببساطة مثلا أن الرجل لا يصبح رجلا بالقسوة والغضب، وإنما يصبح رجلا بالحب وباستخدام قلبه وحنانه، وأن الأمهات هن نعمة من الله إلى الأبناء، فالمسلسل استطاع أن يظهر بحسب الباحثة قيما أصيلة وأن يقوم بدور فعال في تصحيح بعض المفاهيم المغلوطة، والمساهمة في عرض العديد من القضايا القيمية، وتوضيح سبل علاجها من خلال المواقف الحياتية للشخصيات وأبعادها الاجتماعية.

كما عمل المسلسل على مناقشة القيم الاجتماعية بكل جرأة، حيث استطاع أن يعبر عن ظواهر اجتماعية هامة في المجتمع المصري خاصة والمجتمع العربي عموما فأبرز العديد من السلوكيات المنحرفة والتي ظهرت بنسبة اجمالية في العمل قدرت بـ58.91%والتي قدمت في صور مختلفة ربما عن

الطرح التقليدي لها، فالخيانة الزوجية كرذيلة وكقيمة سلبية مثلا، يصورها العمل على أنها ليست كذلك (من مارسها من الشخصيات لم يراها كذلك)، ولعلّ أبرز مثال على هذا هو قصة "ليلى" والتي تؤدي دورها الفنانة التونسية "ذرّة"، بحيث تقدم شخصية "ليلى" نموذجا عما تعيشه زوجات ضباط الآداب من عوز وحاجة، ليلى زوجة "الضابط كمال" زميل "سيد" في العمل، لها سقف عال من المتطلبات فهي تحب أن ترتدي ملابسا فخمة، وأن تسكن بيتا فخما وتركب سيارة آخر طراز، إلا أنها تدرك تماما بأن مرتب زوجها لن يحقق لها كل هذا، فتقرر أن تخون زوجها مع رجل ثريّ، يشتري جسدها بـ1000دولار في أول ليلة تقضيها برفقته، مع هذا تقول "ليلى" بعد أن يفضح أمرها وتقرّ بفعلتها، أنها لم تخن زوجها "كمال" لأنها فعلا تحبه ولكنها باعت جسدها لأن مرتبه لا يكفي ولا يلبي احتياجاتها وابنتها، وبالتالي وقعت "ليلى" في الغواية المادية بسبب الحرمان.

ومن بين أخطر الصراعات التي يطرحها العمل أيضا، الصراع الذي تطرحه الحلقة 19 من المسلسل حيث تسلط بعض المشاهد الضوء على قيمة اجتماعية سلبية تصنف في خانة الرذائل المجتمعية، رذيلة لا يتحدث عنها المجتمع العربي عموما، برغم تواجدها فيه ولا يشير إليها ولا بأي شكل لأنها من الطابوهات الكبيرة التي كنا نعتقد أنها تمارس في المجتمعات الغربية فقط، ليوضح العمل أنها تمارس في مجتمعاتنا وموجودة بالفعل، وأنها كانت في إطار محدود جدا، وهي قضية تبادل الأزواج، حيث يظهر العمل كل من "سيد العجاتي" و"كمال"، ينصبان كمينا للإيقاع بزوجين شاذين وهما يقومان بغواية زوجين آخرين لممارسة رذيلة تبادل الأزواج عبر الانترنت، وبالفعل يتم إلقاء القبض عليهم والتحقيق معهم.

في حقيقة الأمر إن موضوعا كهذا قد يصدم المشاهد العربي، من خلال طرحه في مسلسل عربي، لكن المختلف والمميز في كل هذا هو تمكن المشاهد من سماع تصريحات المتهمين بشأن الموضوع، بحيث يسمع الحوار الدائر بينهم و"سيد العجاتي"، سيما حين يدور النقاش عن الأسباب والدوافع التي دفعت بالزوجين لممارسة هذا السلوك المنحرف، أين تدافع الزوجة عن نفسها وتقول: "نحن لم نسبب أي أذى لأحد بسلوكنا هذا" فيجيبها "سيد" بـ "أنكم أذيتم أنفسكم والآخرين" فتقول له: "نحن أحرار وبالغون" فهنا يدور الحوار حول مفهوم الحرية الشخصية في بعدها الاجتماعي والأخلاقي.

هذا الصراع مقارن في حقيقة الأمر بصراع "ليلى" في الكفة الأخرى حيث يترك لنا العمل الفرصة للتعمق في المشاعر والخطايا الانسانية.

يسأل "سيد العجاتي" "ليلى": لماذا قمت بخيانة زوجك؟ في البداية تنكر "ليلى" الموضوع لكنها في النهاية تعترف وتجيبه بأنها لم تخنه، وبأنها تحبه كثيرا ولا يمكن أن تحب غيره، ولكنها فعلت ما فعلته بسبب الحاجة والعوز، في إشارة إلى راتب زوجها الذي يكفي مصروف أسبوع واحد. وأنها حينما كانت في علاقة مع رجل آخر لم تشعر مطلقا بأنها تخون زوجها، بل على العكس من ذلك، رأت أنها استطاعت بذلك أن تخفف على زوجها بعضا من الأعباء والضغوطات المادية، وأنها بهذا توفر مستقبلا جيدا لابنتها لأنها أصبحت قادرة على أن ترسلها إلى روضة ذات كفاءة...يظهر العمل "ليلى" وهي تقسم بأغلظ الإيمان بأنها تحب "كمال" ولم تخنه، يجيبها "سيد": أجل أنت لم تخونيه، ولكنك شاركت غيره جسدك ويكمل "سيد" حديثه قائلا: "الآن عرفت لماذا لا تحب المومس أن يقبلها من يمارس الجنس معها من شفتيها لأنها فقط لعشيقها..."

من جانب آخر نجح المخرج في إظهار "ليلى" المرأة التي تحب زوجها بصدق، حينما منعته من ارتكاب جريمة قتلها وذلك حينما أشهر مسدسه في وجهها، وطلبت منه أن يسمح لها أن تتطهر وتغتسل حتى تقابل ربها طاهرة، ومن ثمّ تدخل ليلى الحمام وتنتحر وسط المياه، لأنها لم ترد أن يتورط زوجها في جريمة قتل، لأن ذلك يعني أن مصيره سيكون السجن، لذا تختار الانتحار بدلا من ذلك. والغريب في الأمر أيضا أن العمل يصور زوجة "سيد" من عائلة ثرية وظروف زوجها لا تختلف عن ظروف "كمال" إلا أنها تقاوم المغريات ولا تسير في طريق الخطأ.

وبهذا فإن العمل سلط الضوء بشكل عام على المرأة، وقدم فكرة مفادها أن صلاح المجتمع بصلاح المرأة وفساده بفسادها. كذلك يصور العمل كيف أن "سيد" ينتهك عرض القواد "حمادة غزلان"، حيث يأمر "سيد من معه في غرفة التحقيق بإهانته في رجولته مصرحا له بأن هذا الفعل يمارس مع المعارضين السياسيين والمعتقلين، وليس مع القوادين ولكنه سيفعل معه ذلك انتقاما منه.

طبعا يقدم هذا المشهد إشارة واضحة لما يتعرض له المعارضون ومساجين الرأي في السجون المصرية، فيفضح المسلسل هذا السلوك المشين حينما تقوم كل من زوجة "سيد" وأخوه وأمه بتوبيخه مستهجنين فعلته، ليبرر "سيد" بعد ذلك موقفه بأن "حمادة غزلان" يتاجر بالنساء الفقيرات فتكون إجابتهم بأنه لا يوجد تبرير لفعلته.

ناهيك عن هذا برزت عديد من القيم الاجتماعية السلبية بالمسلسل، كالسب والاستفزاز كما تظهره المشاهد التي تجمع كل من "حمادة غزلان" وصديقه "محسن السواحلي" وكذا مشاهد تعاطي الكحول والمخدرات والمتاجرة بشرف وجسد المرأة حيث يصور العمل في إحدى المشاهد" حمادة غزلان" بأنه كان يرغب بالمتاجرة بجسد زوجته حين جلب رجلا خليجيا إلى منزله، غير أن ردّ فعل زوجته "إجلال" والتي تؤدي دورها الفنانة المصرية" هالة فاخر" كان أصيلا حيث ضربت الرجل وطردت زوجها من المنزل.

الصورة رقم 4.4: لقطات نموذجية عن قيمة المتاجرة بجسد الزوجة في مقابل قيمة صون الشرف

كما سجلت الدراسة قيما سلبية أخرى، على اعتبار أن العمل يصنّف في خانة الأعمال الجريئة، حيث أعطى قدرا كبيرا من التحرر والذي انصبّ على نوع المواضيع والقيم التي عرضها، والتي تعبّر بصدق بحسب كاتبة العمل ومعالجته عن رؤيتها لمصر خلال العقد الأول من القرن العشرين، فـ

- القوادة
- الشروع في القتل
- الاجهاض
- عدم العدل بين الأولاد
- الغيرة
- الدعارة
- الاغتصاب في السجون
- فساد الجهاز الأمني
- المثلية الجنسية
- الإدمان على المخدرات
- القتل

- التحرش الجنسي
- الفساد الاجتماعي والأخلاقي
- الاغتصاب
- النفاق
- التهديد
- تكفير الرعية
- فساد الإمام ورجل الدين
- السب
- الاستفزاز
- الإدمان
- عقوق الوالدين
- الحلفان بغير الله
- التضرع لغير الله
- الإلحاد
- اللؤم
- قلة الأدب
- الشماتة
- تحرش المرأة بالرجل
- تحرش الرجل بالمرأة
- تحرش المرأة بالمرأة
- الاتجار بالمخدرات
- نقض العهد
- التهديد
- تعنيف المرأة
- الخيانة الزوجية
- الدعارة

- التعري وكشف الجسد
- فساد الحاكم
- زواج المتعة
- الزنا
- المتاجرة في الجنس
- الاغتصاب
- النفاق
- الاغراء الجنسي
- إرغام الزوجة على عدم الانجاب
- التمرد على الأم
- عقوق الوالدين
- تكفير الرعية، الأنانية
- معاداة الحكومة
- الشماتة في الميت
- التهديد

لم يكن غريبا ظهورها كونها الخلفية الي تدور حولها أحداث العمل، لذا لم يكن غريبا أيضا أن يسجل" موجة حارة" على أنه أول دراما عربية تنوه المشاهد بعبارة (+18)، أي أن المسلسل مسموح بمشاهدته فقط لمن يفوق سنه الثامنة عشرة.

من جانب آخر ظهرت القيم الاجتماعية السلبية في مسلسل "الندم" بنسبة 54.20% وتتمثل هذه النسبة في جملة من القيم التي صورها المسلسل بطابع يجمع بين الدراما والوثائقي. حيث رافق المسلسل مجموعة من القيم الاجتماعية السلبية، التي تشكلت في المجتمع السوري نتيجة الحرب، حيث أخذ العمل على عاتقه مهمة نقل حالة الشعب السوري وما يتعرض له من مآسي وصعوبات، فظهرت قيم التجبر والفساد المالي والغدر، وانتشار الرذيلة، والقتل والجشع، وفي الجانب الأمني أظهر العمل بروز قوى جديدة اجتماعية من الشبيحة والبلطجية، الذين يسطون على أرزاق الناس ويتاجرون في الممنوعات لتظهر معها القيم النفعية.

وطيلة مشاهد التحليل ظل العمل محافظا على إبراز حجم الكارثة على كل مستوى، فعلى المستوى العائلي يظهر المسلسل مظاهر التفكك الأسري جلية وواضحة في عائلات الأغنياء، حيث يبين العمل بأن المال هو المتحكم الأقوى بالعلاقات كأهم قيمة اجتماعية نفعية. وهنا تستحضر الباحثة مشهدا من مشاهد التحليل المرصودة يجمع عروة وأبوه من الحلقة 19؟

مشهد نهاري داخلي:

يبدأ المشهد بدخول "أبو عبدو" و"عروة" من باب الصالون حيث يظهر "أبو عبدو" في حالة كبر وعجز متقدمتين تجعلانه لا يقوى على المشي بمفرده، هنا يبادر "عروة" بمساعدة أبيه على المشي ماسكا ذراعه ليبدآ حوارهما:

أبو عبدو: "يا ابني فيه موضوع بدي ياك (أريدك) تسمعني فيه منيح لأنو ما حبيت آخذ فيه قرار قبل ما شاورك لك ابني"

عروة: "عم اسمعك يا أبي"

أبو عبدو" مثل ما نك شايف لك ابني أنا كبرت وما عاد فيني خلق (أي لم تعد لي لا القوة ولا الإرادة) للسوق ومقابلة السوق، وأنت السوق مو مصلحتك صح؟"

عروة: "صح"

أبو عبدو:" يعني ما بقي بالميدان غير حديدان"

عروة: "وحديدان هو عبدو؟"

أبو عبدو: "مزبوط، (صح) عبدو طلب إني أعمله وكالة عامة وأنا وافقتلو، بس ما أدرى ليش قلبي موهوشني (غير مطمئن)"

عروة: "وليش بقا؟"

أبو عبدو: "المشكلة مالي ثقة في عبدو، حاسس إنو بدو ياكل حصتكن (أي أنت واخوتك)

عروة: "هلأ ما بتخيل أنو ياكل حصصنا، بس ومع هيك يعني شو الحل؟،إنت شو بدك؟"

أبو عبدو: "عم فكر ولك يا ابي إني اوزع الورثة بيناتكن على حياة عيني" (يعني ما دامني عايش)

عروة: "الله يطولنا بعمرك أبو عبدو، بعدين يا أبي الرزق رزقك والشور شورك، يعني حتى إذا بدّك تعطيني حصتي هلّأ أنا ما بعرف قديش حتكون "

أبو عبدو: "كبيرة ولك يا أبي كبيرة، كبيرة كثير".

يطرد عروة قائلا:" ما هاد حكينا (ليس هذا حديثنا)

أبو عبدو: "ما فهمت؟!!"

عروة: "يا أبي، أنا ما خرجي لا ابيع ولا أشتري (يعني لا أفهم لا بالبيع ولا بالشراء) يعني بالنهاية راح آخذ هاي المصاري وراح أروح عند أخي عبدو وأترجاه يشغلي ياهن، حتى "ندى" شو برأيك رايحة تعمل بحصتها تروح تبيعها للغريب؟!!، شو ما صار عبدو بيظل أخونا والدم ما راح يصير ماي، بعدين شو من شان "سهيل".

أبو عبدو: "اتركنا من سهيل خلينا بعبدو"

عروة: "أبي انت بتعرف عبدو بيحب القرش (الدرهم والدينار) وإذا راح يعمل هيك وهيك ما حدا منا راح يقدر يراقبو، فلا شو الوكالة؟ ما ليكك لساتك بصحتك وعافيتك، والله يديمك ويخليك فوق روسنا"

أبو عبدو: "يا عروة انت محامي وبتعرف الوكالة العامة، ما في داعي عبدو يرجعلي بكل كبيرة وصغيرة لك يا أبي وأنا ما عاد فيني على مقابلة السوق والله"

عروة: "خلص، اعمل اللي انت شايفه واتكل على الله" –ينتهي المشهد هنا–

يمرر هذا المشهد جملة من صور التفكك الأسري ويظهر هنا المال على أنه العنصر الحاكم بهذه العلاقات بين الإخوة وحتى بين الأب وابنه "عبدو" هذا الأخير الذي يبدي الكل تخوفا منه كونه يزحف بشتى السبل للسيطرة على الثروة.

وأما عن القيم الاجتماعية الإيجابية بالمسلسل فقد ظهرت بنسبة جيدة أيضا بلغت 45.75%حيث شملت منظومة هذه القيم التي تضمنها العمل القيم الاجتماعية التالية:

–النصح والارشاد

–الصدق

-الدعوى لتقوى الله

-الحب

-التسامح

-بر الوالدين

-التهادي

-الترحيب

-التصدق

-التكافل الاجتماعي

-الوفاء

-الفضيلة: فقد كان أبو عبدو مجسدا للعصامية والكفاح، شخص انطلق من الصفر وهو الذي يذكر أبناءه دائما بهذا قائلا "أنا ما ولدت وبتمي معلقة ذهب"، فخلف جبروت "أبو عبدو "الغول" وتسلطه أب كريم يساعد المحتاجين ويهب ما تيسر للجمعيات الخيرية، لا يأكل الحرام ولا يتعامل بالربا، في ماله دوما حق للسائل والمحروم. من بين ما يؤكد عليه دوما "أبو عبدو" هي اللمة الأسرية على مائدة الطعام سواءا أبوا ذلك أولاده أم شاءوا (مشهد سهيل في الحلقة رقم7) كما لا ينبغي لأحدهم العودة متأخرا للبيت حتى وهم راشدون بالغون...تلك قوانين "أبو عبدو".

كذلك يقدم "أبو عبدو" نماذج دينية قمة في التعبيرية تستحضر منها الباحثة علاقته بزوجته، كعلاقة قائمة تماما على المودة والرحمة، طاعة متناهية واحترام متبادل) ينذر حقيقة أن نجده اليوم بين الأزواج للأسف) كثير من المشاهد جمعتهما في العمل، بعضها مؤلم وصعب وآخر جميل بل رائع، يصور العمل بأن عمرا بأكمله قضياه سويا بحلوه ومرّه، وعبارات كثيرة تتخلل الحوارات التي جمعتهما، تدل على أنهما زوجان تقليديان في كل شيء: "بنت أصل يا أم عبدو، المال مالك والشور شورك يا أبو عبدو،، مانك على بعضك يا أبو عبدو، اللي بتشوفو يا أبو عبدو"... يقول أحد النقاد للعمل بأن علاقة "أم عبدو" و "أبو عبدو" في هذا العمل أضافت له الكثير على الصعيد الإنساني، ويستحضر منظر صلاتهما مع بعضهما ويقول بأنه لا يكاد يفارقه كلما أراد هو شخصيا أن يصلي.

للإشارة فإن هذا الثنائي سبق وشاهده الجمهور العربي في عديد من الأعمال الكبيرة، ويكيف دائما على أنه من أروع الثنائيات التي كانت حاضرة في الدراما العربية، حيث أن لهما تاريخ طويل مع بعضهما من بينه حضورهما كإخوة في مسلسل "الزير سالم أبو ليلى المهلهل" كأخوين، وفي مسلسل "تخت شرقي" كزوجين، وأيضا في "الندم" كزوجين قدوة.

كذلك قدمت قيمة الإيمان بالقدر والتسليم بأحكامه انطلاقا من شخصية "ندى" أخت"عروة" والبنت الوحيدة "لأبو عبدو الغول" تعيش "ندى" قصة حب لا تكتمل فخطيبها يعتقل، تنتظره لخمس سنوات وحينما تقرر أن ترتبط بشخص آخر وتتزوج يعود خطيبها ليظهر أمامها، غير أنها تقرر إكمال مشوارها والمضي إلى الأمام مع شريك حياتها، حيث تواجه "ندى" لوحدها انكساراتها الشخصية متصالحة مع ذاتها، متوازنة، تعالجها بمنطق التسليم بأحكام القدر والإيمان بالله.

كذلك عرج المسلسل على قيم كالائتمان، صون الأمانة في مقابل السرقة والتمرد على سلطة الأب، حيث يظهر ذلك من خلال دور وشخصية "سهيل" الابن الثاني لـ"أبو عبدو" والذي يعيش عقدة "الأخ الأوسط" والذي لطالما يشكو معاملة أبيه السيئة وقسوته عليه، رغم أنه يده اليمنى في تسيير رزقه وماله بحيث يعتمد "أبو عبدو" على ابنه "سهيل" في تجارته اعتمادا كليا، ويغار سهيل كثيرا من معاملة أبيه التفضيلية لأخاه "عروة" صغير العائلة والابن المدلل، أمام هذا يسعى "سهيل" إلى التمرد على أبيه وسلطته، وحينما يضبطه أبوه متلبسا بسرقته للخزنة يقرر هجر عائلته ومغادرة سوريا وترك كل شيء وراءه. لكنّ من بين ما يضمره العمل هو أن "سهيل" لم تكن له مطامع مادية، ولم يكن خائنا لأبيه فهو لم يخن الأمانة التي أوكلها أبوه له وإنما أراد لفت انتباهه عبر السرقة وجسّ نبضه حتى يعرف مكانته عند أبيه، وهي ذات القضية التي تعرضت لها الباحثة في مسلسل "موجة حارة" والمتمثلة في قضية التفرقة بين الأبناء وتفضيل واحد على الآخر، شخصية "سهيل كانت أحد ألغاز العمل، فـ"سهيل" قدم صورا عن الشخص الذي يعاني عوز الاهتمام والحب، كما يعيش حساسية مفرطة تجعله وتدفع به لارتكاب الحماقات، إلا أنها وعلى الأهم من هذا شخصية مرتبطة كثيرا بالقيم الاجتماعية، وبكل ما له علاقة بالدفء العائلي.

جانب مهم وقدر كبير من القيم الاجتماعية السلبية أخذتها على عاتقها شخصية "عبدو" والذي أدى دوره الفنان السوري "باسم ياخور" ، تقول الباحثة هذا آخذة بعين الاعتبار رمزية هذا الدور، الذي يقف عند حتى عند حدود سوريا كدولة، فـ"عبدو الغول" هو الغول الحقيقي في العمل على حد تعبير

عدد من المشاهدين والناقدين للعمل، حيث شكل "عبدو" امبراطورية اقتصادية لتلبي ميوله واحتياجاته الاقتصادية والسياسية، فأصّلت هذه الشخصية انطلاقا من دورها، لقيم السيطرة والتسلق والجشع على حساب أي شيء، وهي في واقع الأمر حالة واقعية تجسد ما أصاب رجالات المال والأعمال في مجتمعاتنا العربية، ومساعيهم لابتلاع كل شيء من حولهم ،دونما اعتبار لما ينجرّ عن ذلك انسانيا واجتماعيا.

هكذا قدم الندم غوصا حقيقيا في عمق الواقع السوري الراهن وساعد على تقديم نماذج قيمية هائلة من حيث الرصد أو العرض.

وللإشارة فإن تعبير العملين عن منظومتين من القيم متشابهتين أحيانا ومختلفتين أخرى، ليس عائدا براي الباحثة إلى درجة الإحساس الدرامي فيهما، وإنما منشأ ذلك هو طبيعة الواقع الذي تصدر عنه هذه المنظومات القيمية.

7- فئة أسلوب عرض القيمة

جدول رقم 17.4: يوضح تكرار ونسبة أسلوب عرض القيمة في المسلسلين عينة البحث

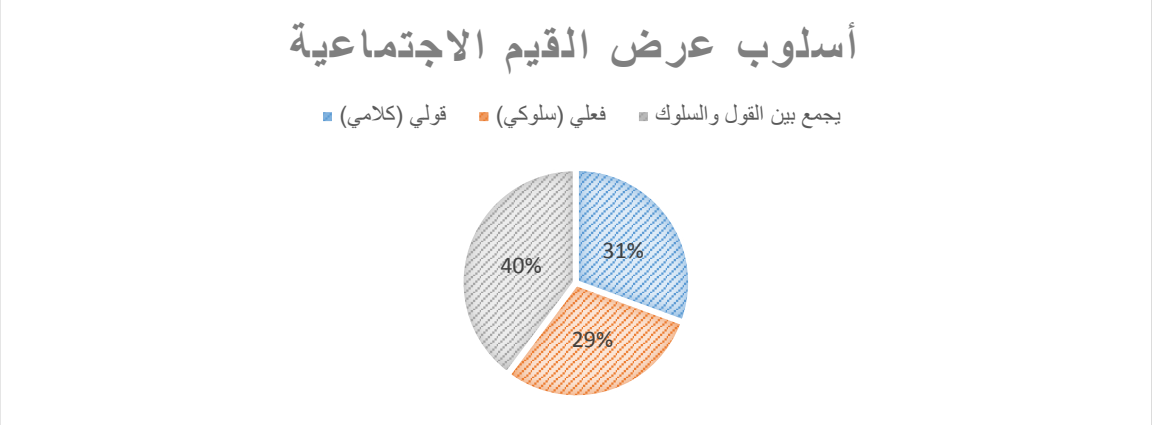
أسلوب عرض القيمة	التكرار	النسبة
قولي (كلامي)	66	30.84
فعلي(سلوكي)	64	29.90
يجمع بين القول والسلوك	84	39.25
$\sum$	214	%100

تظهر بيانات الجدول أن الاعتماد على النظام الثنائي في المشهد الدرامي اللغوي وغير اللغوي، في عينة التحليل ظهر بنسبة قدرت بـ 39.25%وهي قيمة معبرة ومنطقية جدا بالنظر إلى وضوح القيمة الاجتماعية المقدمة، بشكل جيد إذا ما تم عرضها عن طريق المزاوجة بين الحوار والأداء، كما تجدر الاشارة إلى أنه تنضوي ضمن هذه الفئة، المشاهد التي شملت لحظات صمت مع الحركة أيضا. وتعد هذه النسبة مهمة جدا ذلك أن الحوارات القيمية تناولت دروس وعي مهمة، ومواضيع اجتماعية مأخوذة من الحياة، فلم تكن المشاهد الحوارية عبارة عن ثرثرة دون داع، وإنما استطاعت أن تنقل وفوتوغرافيا أيضا ما يدور في الحياة الواقعية من قيم وأهداف، مستخدمة حوارات عامية أحيانا وأخرى بالفصحى، بعيدة عن الإسفاف والابتذال في الألفاظ، وهي السمة التي سجلتها غالبية مشاهد التحليل.

والملاحظ على الحوارات الكلامية الضمنية في كلا العملين أنها لم تكن مجرد محادثات كلامية فحسب وإنما كانت كل كلمة فيها تدل على معنى يتكشف عن قيمة معينة، فاستطاعت أن تحمل الحوارات، محتويات قيمية رصينة، وأن تركز على ثقافات اجتماعية معينة. لكن الاعتماد على الحوارات والكلام في العمل الدرامي أساسا أكثر من الفعل. وهو ما أبانته بيانات الجدول والتي ظهرت فيها القيم التي قدمت بأفعال بنسبة اجمالية قدرت بـ30.84 %. وهو ما يعد عدم تشويق في التصعيد الدرامي للأحداث عموما.

وتعدّ هذه النسبة قليلة بالنظر لخصائص المادة التلفزيونية، التي تعتمد بشكل كبير على الصوت والصورة، وأمام أهمية مثل هذه المشاهد يتضح أن مخرج العمل وكاتبه أيضا لم يفكرا في بناء الحوار فقط، بل فكرا في مدى ملاءمته للفعل والحركة، وعملا على مسايرة ما يتطلبه المشهد بالنسبة لعملية البناء الفني للقيمة الاجتماعية المقدمة.

شكل رقم 9.4 يوضح توزيع القيم الاجتماعية تبعا لأسلوب عرضها



جدول رقم 18.4: يوضح تكرار ونسبة أسلوب عرض القيمة بالنسبة لكل مسلسل من مسلسلات عينة البحث ومن ثم مجموع هذه الأساليب في كلا المسلسلين

رقم المسلسل	موجة حارة		الندم		∑	
نوع القيم	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
قولي (كلامي)	38	32.20	28	29.16	66	30.84
فعلي (سلوكي)	37	31.35	21	21.87	64	29.90
يجمع بين القولي والسلوكي	43	36.44	47	48.95	84	39.25
∑	118	%100	96	%100	214	%100

تكشف بيانات الجدول عن اعتماد مسلسل موجة حارة على إظهار القيمة الاجتماعية في المشاهد التي تجمع بين الحوار والسلوك وذلك بنسبة بلغت 36.44%. وقد كانت الأحاديث والحوارات في مشاهد التحليل القيمية عفوية وعلى توافق مع الشخصيات، وحتى مع الموقف القيمي في المشهد، ولم تأتي الأحاديث التي تعبر عن هذه الفئة منفصلة عن الحركة والفعل الدرامي، فجاءت أكثر تعبيرية حيث استطاعت الصور الدرامية المرفقة إظهار الحدث مجسدة القيمة الاجتماعية بالشكل المطلوب، فأعطت للمشاهد صورا كاملة عن فكرة المشهد الواحد، كما اعتمد "موجة حارة" على إظهار العديد من القيم الاجتماعية من خلال استخدام الحوارات غير المتزامنة، وذلك بالانتقال من مجال القول إلى مجال السلوك والفعل الدرامي لخلق حالة من التناقض والتضاد في مضمون المشهد الواحد. وهو ما خلق حالة من التنوع البصري خاصة بتدعيم الحوار عبر توجيه أداء وفعل الممثل، نحو المعاني التي يريد المخرج إيصالها.

تعتبر القيم المقدمة بالقول ذات أولوية ثانية بالنسبة لموجة حارة، وفقا لما أبانته النسبة المقدرة بـ32.20%. ويعتبر الاعتماد على القول لبنة أساسية في المشهد من العمل، كونه من الأوصاف اللصيقة بالشخصيات وتمّ الاعتماد عليه لاستنباط القيمة الاجتماعية، ورسم ملامحها وكذا استخراج الاستمالة العاطفية التي ترافقها. كما يعمل الحوار القيمي في مشاهد التحليل المختارة على تطوير الحدث فيها.

وتستحضر الباحثة كذلك في هذا السياق حوارا جاء في المشهد الاول من الحلقة 16، وهو مشهد يجمع "سيد" و"أمه "دولت" و"سعد العجاتي" وزوجته "سنية"، ويدور المشهد الذي يعتمد بشكل أساسي على القول والحوار، على تقديم جملة من القيم الاجتماعية، تمثلت في ذكر الله، قيمة النصح والارشاد، القناعة، الرضا بالقضاء والقدر، الاستفتاء، تشدد الإمام وتستره وراء الدين، قيمة الأمومة ودفاع الأم عن أبنائها، تكفير الإمام للغير وعددا من التحايا الدينية.

يمتد المشهد على زمنية بطول الدقيقتين تقريبا، في مشهد **نهاري داخلي** ويروي المشهد في بدايته رغبة "سنية" زوجة "سعد العجاتي" في الإنجاب والخضوع لعملية التلقيح الاصطناعي، حتى يتسنى لها ذلك، كونها وزوجها يعانيان من مشكل في الإنجاب. غير أن "سعد" يرفض الموضوع رفضا قاطعا فيحاول الجميع اقناعه به

يبتدئ الحوار من:

دولت: "إيه اللي مزعلك يا سعد، ذا انت حقك تفرح انها عايزة تشيل منك عيّل"

سعد: "وإذا كان ربنا نفسه مش عايز، نبقا نعافر ليه في الفاضي ويبقى اسمنا ماشكرناش"

سيد: "مين قال في الفاضي يا عم سعد مين قال؟ يا أمّا مش إنتِ قلتيلي على وحدة هنا في السيدة تعرفيها ظروفها نفس ظروف سنية عملت العملية وخلفت؟"

دولت:" نفس ظروف سنية بالملّي، وربنا جبرها مش بعيّل واحد، باثنين (يعني بولدين) في بطن."

سنية: "وأنا كل اللي عيزاه يا سعد عيّل واحد أطلع بيه من الدنيا، ولو العملية فيها خطر عليا، أنا راضية"

دولت: "يا اختي بعيد الشر عليكي ربنا عمره ما حيعمل معاكي حاجة وحشة طول ما تتبعي في الخير، وكفاية إنك بتجري وراء الأسباب وماركنتيش، وقلت بركة يا جامع زي ناس (في إشارة إلى سيد)

سعد:" كان نفسي بتبقي قنوعة وراضية بقضاء ربنا يا سنية"

سيد: "طب ما جايز يبقى ذا مش قضاء ربنا فعلا"

سعد: "يعني إيه مش قضاء ربنا وامّال قضاء مين؟؟!!!! انت كافر يا سيد والا إيه، حتفتي في قضاء ربنا كمان؟!

سيد: "ربنا فتح لكم طاقة أمل، ذا قضاءك انت."

سعد: "الله، الله، الله انت من امتى سمعت دين يا سيد، وتعرف إيه انت عن الرضا بحكم ربنا، ولا تكونش عاوز تاني تاخذ دور أخوك الصغيّر، مالكم يا أولاد راشد العجاتي مال دماغكم اتملت بالإلحاد ليه.

دولت: "اوع تكمّل يا سعد إوع (حذاري) انت بتعيب في مين؟ في أولادي؟ وعلى سمعي؟ ولاد راشد؟ وإلحاد إيه اللي انت بتتكلم عليه، هم على شان العيال فكرو شوية حتكفرهم؟ إخص على أخلاقك إخص".

سعد: "وانتِ مش عايزة تقولي حاجة انتي كمان يا سنية، مه خلاص سعد كبير العجاتية بقى ملطشة، مافيش حد في صفّه ولا حتى مراته"

سنية:" أنا اللي عندي قلته يا سعد، أنا جيت هنا وهفضل هنا"

دولت: "أمممم، فيها حاجة دي؟!"

سعد: "هو من حيث فيها؟ فيها يا حاجة أنا ما يرضنيش إن سنية تبات برا البيت، بس انتِ بالذات بيتك بيتي وماينفعش أقول لأ"

دولت: "وحكسرلك نفوخك نصين"

سعد: "لا، وعلى إيه؟ أنا اللي هشتري نفوخي وأفوتكم"

"السلام عليكم"

يرد سيد: "وعليكم السلام" –ينتهي المشهد–

يصور هذا المشهد جوانب قيمية مختلفة على لسان عدد من الأبطال في العمل وتقوم فكرة المشاهد الأساسية أولا على فكرة الانجاب عن طريق عمليات التلقيح، لكن كاتبة السيناريو فتحت المشهد على مواضيع قيمية أخرى، استطاعت الشخصيات أن تحيطها بأداء لغوي رائع، فنجد أن أكثر كلمة رددت في المشهد مثلا هي "ربنا": "مش عايزة من ربنا"، حتفتي في دين ربنا كمان، الرضا بحكم ربنا، ربنا عمره ما حيعمل معاكي حاجة وحشه، قضاء ربنا"،...و هذا طبيعي جدا كلغة بالنسبة لشخصيات متدينة في العمل كشخصية "دولت" وشخصية "سعد".

أما القيم التي قدمت بالفعل أو بالحركة فتنوعت عبر أداءات مختلفة لشخصيات جمعت بين الرئيسية والثانوية، وتناولت المشاهد الفعلية جملة من القيم تستحضر منها الباحثة تلك التي تناولت بعضا من الممارسات الثقافية والدينية، كالتضرع عند الأضرحة (ضريح السيدة زينب)، الإفطار جماعة في شهر رمضان وقيما أخرى سلبية كالتحرش الجنسي، الإغراء، القتل...الخ

صورة رقم 5.4: لقطات نموذجية تظهر عادة التضرع عند الأضرحة كممارسة دينية

من جانب آخر وقف المسلسل السوري "الندم" على ذات الصورة والأسلوب تقريبا في طريقة تقديمه للقيمة الاجتماعية وهذا وفقا لما أبانت عليه بيانات التحليل، فكانت القيم الاجتماعية المقدمة سلوكا وقولا في المرتبة الأولى من حيث الاعتماد وذلك بنسبة قدرت بـ39.25%.

ولأن الحوارات تقوم على علاقة تبادلية بين الشخصيات لها ارتباط بموضوع المشهد والذي يمثل أساسا سلوكيات وأفعال مشتركة بين الشخصيات المتحاورة لتبين الأحداث. كما أن الحوارات وحدها ليست طريقة لتوصيل الفكرة القيمية لذا كان لابدّ لها من أفعال تؤكد أن الحوار يتضمن قيمة ما. وهذا ما ينسحب على الحوارات القيمية من المشاهد المختارة من مسلسل الندم، وذلك لأنها لم تعتمد على الكلام فقط، وانما تداخلت فيها الأفعال والأداءات بما كان يقتضيه النص الدرامي المتكون من عناصر متعددة تلامس مخيلة المشاهد.

فجاءت المشاهد التي تنضوي ضمن هذه الفئة، حوارية وحركية لها أدوات متقنة، وما ساعد على هذا هو وجود ممثلين يتقنون هذا النوع من اللغة والأداء استطاعوا، بل تمكنوا من استعمالها بشكل سليم. فكان الربط بين التعبير الحركي والحوار في حدّ ذاته لغة درامية أعطت معاني واضحة للقيم الاجتماعية المتناولة وأنتجت بذلك تعبيرا دراميا كاملا.

تستحضر الباحثة مشهدا عن قيمة "بر الوالدين" (بر الأب تحديدا)، في مشهد يجمع "عبدو" بـ"أبو عبدو الغول) في مشهد **ليلي داخلي:**

يظهر المشهد "عبدو" وهو يحاول أن يضع قطرات عين (دواء) لأبيه وهو متكئ على سريره، وهي الوظيفة التي كانت تقوم بها "أم عبدو" كل ليلة قبل وفاتها.

يشكر "أبو عبدو" ابنه قائلا: "يسلموا يديك يا ابني، الله يرضى عليك"

يمسك "عبدو" يد أبيه ويقبلها ثم يغادر الغرفة تاركا أباه يتجرع ألم الفقد والأسى، وهو اللي يقضي أول ليلة له من دون "أم عبدو"

ويعود العمل ليضعنا في مشهد آخر من نفس النوع يجمع ذات البطلين لكن في هذه المرة يمتدّ المشهد في حوار على زمنية مطولة نسبيا مقارنة بالمشهد السابق، كما تتداخل فيه عناصر أخرى أولها طبعا الحركة(الفعل) إضافة إلى الإيقاع والموسيقى واللون والإضاءة، وهو ما يؤكد من جانبه على سعي

القائمين على العمل وأبرزها الرؤية الاخراجية للمخرج على اعتماد البناء المشترك في إنتاج أفعال العرض الكلامية.

مشهد نهاري داخلي يجمع "عبدو" و"أبو عبدو"

أبو عبدو: "هات لنشوف سيد عبدو، بدك تقعد معي بخصوص شو؟"

عبدو" والله بخصوص مية شغلة(100) يا ابي، بخصوص العمل، والمول، وبخصوص العمال والبضاعة والمسلخ"

أبو عبدو: "هلأ، قبل ما تحكي، فيه سؤال بدي اسالك ياه. "فيه 20مليون طايرين من الخزنة، وينن؟ (أين هم)"

عبدو: "وانت الصادق 25 مليون، أنا أخذتن"

أبو عبدو:" من شان شو؟"(لأجل ماذا؟)

عبدو: "مه هذا اللي جاي احكي معك فيه يا ابي، من شان الشغل.

أبو عبدو: "ممكن أفهم شو اللي عم تعملو؟"

عبدو: "ممكن جدا، أنا بدي ريحك، حضرتك لشو خلفتني(أنجبتني) وربيتني، مو من شان ساعدك على كبرك؟ مو من شان شيل عنك هموم الشغل لما تكبر وتعجّز؟"

أبو عبدو: (مدوّحا برأسه) يعني قصدك أنا عجّزت (صرت عجوزا)

عبدو: "أنا مو هيك قصدي أبي، بس قصدي انه خلص بقا حضرتك تعبت، حلّك ترتاح.

أبو عبدو:" لك عبدو أنا شكيتلك شي؟"

عبدو: "لا، ما شكيتلي، بس بدون ما تشكيلي خلص صار لازم بقا تتفرغ لصومك، ولصلاتك، صار لازم تنتبه لصحتك، والا معقولة هلأ لازم تنزل للسوق وتاخذ وتعطي مع الزباين، هيك ما اتفقنا يا ابو عبدو إلا إذا ما عندك ثقة فيني؟! هذا شي ثاني!!

أبو عبدو: "عبدو انا اللي بعرفك وانا اللي بعرف حبك للقرش"

عبدو: "خلص ما صار شي، إذا بدك من هلأ أترك الشغل، وشوفلك حدا تاني يمشيلك الشغل"

أبو عبدو: "هلأ حدا تاني مارح شوف"

عبدو: "إذن من بعد اذنك بدنا نحط حدّ لها الفوضى بالشغل"

أبو عبدو: "شو قصدك"

عبدو: "يعني بدي ياك تعملي وكالة عامة"

أبو عبدو ضاحكا: "أهاه؟ هيك لكان!!!

عبدو: "أبي، في راس واحد بالشغل، مو راسين يا انا يا إنت، غير هيك ما بيمشي الحال.

أبو عبدو: "وانا برأيك يعني ما عاد بقدر أمشي الأمور/ مو هيك؟

عبدو: "بصراحة مضبوط، بكرا بيبلشو يسرقوك "وكالة عامة؟ فرد مرة هيك؟!!!.

عبدو: "ايه فرد مرة"

أبو عبدو: "ايه، يعني أخلي ابني يسرقني أحسن ما يسرقني الغريب"

ينهض عبدو بعدما كان جالسا غاضبا قائلا له: "شو قصدك؟ انا حرامي؟!!!"

يليه أبو عبدو ضاربا الأرض بعصاه ليقول له: "اقعد، ثم يرفع صوته: اقعد حاجة زعرنة واقعد"

عبدو: "أبي إذا بتريد...

أبو عبدو آمرا:" ماعندك شي تهددني فيه يا سيد عبدو، واقعد (بلهجة قوية آمرة""

عبدو:" أنا ما عم هددك"

أبو عبدو: "اقعد"(ويأبى عبدو الجلوس) وكأنه يؤكد له بانه من الآن سيعصي أوامره.

أبو عبدو:" يعني ما فيك تقلي إنه انا مسافر والا انا ماشي هذا اللي قصدته بالتهديد، اللي يحب القرش ولك عبدو ما بيترك وراه بحر مصاري، اقعد، اقعد."

يجلس عبدو وكأنه بجلوسه أخيرا يقول لأبيه أجل، أنت محق يا أبي حبي للمال لن يسمح لي بالابتعاد

ثم يجلس أبو عبدو أيضا ويقول له: "اسمع يا عبدو كل تحركاتك انا بعرفها من الصغيرة للكبيرة بعرفها، بعرفها ولحد الآن مسامحك بس بعد هلا أوعك أوو ووعك عم حذرك يا عبدو، وقد أعذر من أنذر، تعرف ليش عم حذرك؟ لأنو ما بدي ياك تسرق حصة إخواتك".

عبدو: "اخواتي؟!!ليش شو صاير عليهن اخواتي؟ هاي الصندوق تحت تصرفه للأستاذ عروة"

أبو عبدو: "هذا الصندوق نقطة ببحرك يا سيد عبدو، وبعدين في أخوك سهيل، شو؟ كأنك نسيته ما؟؟!!"

عبدو: "لا ما نسيتو لسهيل، بس وينو؟؟؟"

أبو عبدو: "اللي بيكون إبنو لأبو عبدو الغول مابيقدر ما يرجع قد ما بعّد"

عبدو: "الله يسمع منك يا ابي، الله يسمع منك"

أبو عبدو: "أخوك سهيل إلو(عنده) حصة مثل ما إلك، بعدين حتى اختك، شو يعني؟ بدك اطلعها برانية يعني؟ لك يا إبني أنا بدي برّي ذمتي قدام ربّ العالمين سبحانه وتعالى، آخرتي راح انزل بهاي الجورة (القبر في إشارة عن الموت) ما راح آخذ شي معي عالقبر، لذلك بدي ذمتي تكون نظيفة".

عبدو: "حاضر.وغيرو؟؟"(ماذا أيضا) أبو عبدو:" ولا شي"

عبدو: "لا... فيه، وقبل ما قول شو فيه –ثم يستوقف عبدو حديثه ذاهبا إلى المكتب ليأخذ المصحف ويحلف عليه قائلا: "وحق هالمصحف الشريف سورة سورة، وآية آية، وكلمة كلمة، وحرف حرف أنا ما سرقت ولا قرش من مال ابي ابراهيم الغول وإذا عم اكذب بحرف واحد الله يعدّمني شبابي".

أبو عبدو: "لك شو هذا اللي عم تعملو لك مجنون؟!!!"

عبدو: "مجنون لو كنت سرقتك، بس أنا عاقل، ولأني عاقل حابب ذكرك بشي كثير مهم يمكن حضرتك نسيانو"

أبو عبدو: "وشو هو هذا الشي الكثير مهم واللي أنا نسيانو"

عبدو: "أتعابي"

أبو عبدو: "أتعابك؟؟؟"

عبدو: "ايه، أتعابي، والا بدّك ياني اشتغل ببلاش؟

أبو عبدو: "شو بدّك"

عبدو: "نسبة من صافي الربح"

أبو عبدو: "هيك لكان؟!"

عبدو: "والله هذا حقي والحق ما بيزعل"

أبو عبدو ينهض ويتقدم نحو عبدو ويقول له: "تعرف شو لك عبدو؟ والله أنا مستغرب بحالي، كيف خلّفت (أنجبت) واحد مثلك"

عبدو رافع صوته بوجه أبيه: "لو سمحت...بدون إهانات"

أبو عبدو: "عم ترفع صوتك على أبوك لك عبدو؟؟!!"

عبدو: "والله لما بدّك ما تحترمني، بدّي ارفع صوتي"

يتقدّم أبو عبدو نحو ابنه ليصفعه على وجهه، فيمسك عبدو يده مانعا اياه بقوة وينزل يد ابيه أرضا، ثم يأخذها ويقبلها، بعدها يمسكه منها ويجلسه على الكرسي في أداء فني أكثر من رائع من هذين القامتين الفنيتين صبغته جودة النص الحواري أيضا.

الصورة رقم 6.4: لقطات نموذجية توضح قيمة نهر وعقوق الوالدين كقيمة سلبية

ثم يمسح "عبدو" على كتفي أبيه ويغادر الغرفة، يجلس "أبو عبدو" باكيا متحسرا على رؤيته للوجه الحقيقي لابنه، منكسرا حزينا في لقطة تصور قمة الوجع والانكسار.

مما سبق يظهر أن هذا المشهد تربع على عدد لابأس به من القيم الاجتماعية، جمعت بين السلبية والايجابية في موقفين دراميين واضحين، الأول موقف الأب الواضح في قول الحق عندما تحدث عن

حقوق الأولاد كلهم وخوفه من "عبدو" بأن يسرق حقوق اخوته وحديثه عن براءة الذمة والموت، أما الموقف الثاني (موقف عبدو) فصعب جدا أن يتعرف عليه المشاهد بسهولة، خاصة أمام احترافية الأداء العالية التي جاد بها الفنان" باسم ياخور"، فلا يستطيع المشاهد عبر مواقفه المترنحة أن يستقر على حكم واحد على هذه الشخصية، فهل "عبدو" مثلا شخص جيد أم سيء؟ هل هو ملاك أم شيطان أم أنه يتواجد بين كليهما.

بالرجوع إلى معطيات الجدول، نجد أن العمل اهتم بنقل القيم الاجتماعية أيضا عن طريق الحوارات (قولية) وجاء ذلك بنسبة قدرت بـ30.84%ومعروف أن المشاهد الحوارية (القولية)، يمكنها أيضا أن تكون مؤثرة في المشاهد إذا ما تم تنفيذها بشكل جيد، فالمسألة في انتقاء وتفضيل هذا هي مسألة أسلوب برأ الباحثة، فمن خلال المشاهد الحوارية في الندم، يمكن للمشاهد أن يتعرف على الطريقة التي اختارها "الليث حجو" للتعريف بالشخصيات ومعها ما يتخللها من قيم اجتماعية ، وهكذا جاءت هذه المشاهد مقنعة برغم أنها لم تخلق تشويقا ولا هيكلا دراميا. ومن أمثلتها المشهد المونودرامي لبطل العمل "عروة"، والذي يتحدث فيه عن قيمة الحب كقيمة اجتماعية مهمة، أين سخر المخرج السمات الفريدة لهذه الشخصية في التعبير عن رؤياه وشعوره حيال الحياة.

تستحضر الباحثة المشهد رقم 2 من الحلقة 19

مشهد ليلي داخلي

يقول عروة: "ربما بتّ عاجزا عن إعطاء إجابة فورية مقنعة، لكن لو رجعنا إلى المعجم وبحثنا عن كلمة حب، لوجدنا الآتي، الحب هو الإقامة والثبات، والتثيّب هو امتلاء وعي العاشق بالمعشوق وحده"

تنطلق هذه التوطئة المشهدية، عن قيمة الحب من فكرة تقوم على أنه رسخ في أذهان الكثيرين أن الحب مجاله الأدب والفن، لذا فدائم حضوره فيهما، والحب قيمة من القيم الاجتماعية والانسانية، فمجتمع يسود فيه الحب يمكن اعتباره مجتمعا متسامحا، ما يبشر بقيم فاضلة فيه ترفع من قيمة الإنسان، وهي قيم اجتماعية تسود كذلك المجتمع، بتأثير عوامل كثيرة لعل أهمها الدين، وثانيها تطور الحياة الاجتماعية.

جاءت القيم الاجتماعية والتي قدمت بالأفعال في المسلسل بنسبة قدرت بـ 29.90%، وتدل هذه النسبة عن تغيير الحالة الدرامية في العمل، حيث اعتمدت المشاهد على جهد مبذول من الشخصيات

بغرض تغيير الصراع، والأفعال التي تمّ تقديمها من طرف الشخصيات في ضوء المشاهد التي حصرتها النسبة السابقة، وهي أفعال قيمية شملت قيما اجتماعية، كإكرام الميت وزيارته والتصدق والسخاء وغيرها.

مشهد تستحضره الباحثة في سياق مشهد نهاري خارجي يظهر "عروة" في زيارة إلى قبر أبيه، مع موسيقى حزينة لـ"الريماوي"، فيظهر "عروة" باكيا عند قبر أبيه، يقرأ له الفاتحة في مشهد صامت، حيث يأتيه صبي حاملا دلو ماء لسقاية القبر، فيأخذ منه "عروة" الدلو ويسقي القبر بمفرده، ثم يبادر بالتصدق على روح أبيه، ويعطي مبلغا من المال للصبي، يبتسم الصبي ثم يرفع أكفّه لقراءة الفاتحة على روح المرحوم.

الصورة رقم 7.4 . لقطات نموذجية توضح قيمة زيارة (الأب) المتوفى والدعاء له

8- فئة اتجاه عرض القيمة

جدول رقم 19.4: يوضح تكرار ونسبة اتجاه عرض القيمة في المسلسلين عينة البحث

اتجاه عرض القيمة	التكرار	النسبة
يعرض القيمة أو السلوك ويؤيده	100	46.72
يعرض السلوك السلبي ويدعو إلى رفضه	67	31.30
يعرض القيمة أو السلوك وموقفه غير واضح	47	21.96
∑	214	%100

تظهر البيانات العامة للجدول السابق والمتعلقة باتجاه عرض القيمة الاجتماعية في المسلسلين عينة البحث أن فئة عرض القيمة أو السلوك وتأييده جاءت في أعلى نسبة قدرت بـ46.72% . وتؤكد هذه النسبة على ايجابية أعمال الدراسة في طرحها للمواضيع القيمية، وقدرتها على القيام بدور فاعل في المجتمع العربي انطلاقا من مسؤوليتها الاجتماعية تجاه هذا المجتمع، وتغطي هذه النسبة كل المشاهد

القيمية التي ظهرت في عينة التحليل، والتي تتضمن محتوى قيمي هادف أكدت عليه في محاولة منها لنشر ثقافة رفيعة والارتقاء بمستوى الذوق العام.

حيث زودت حلقات العمل المختارة المشاهد بجملة من القيم والسلوكيات الايجابية المدعمّة للمسؤولية الاجتماعية للقائمين عليها، وتأتي هذه النسبة تدعيما للدور التوجيهي الذي تلعبه الدراما التلفزيونية العربية، وانطلاقا من إمكانية صياغتها للأفراد وكيفية اتخاذ المواقف المناسبة لمواجهة المشاكل التي تواجههم في الحياة، حيث استطاعت أعمال الدراسة أن تبدي مواقف ايجابية واضحة حيال الأفكار القيمية، والتصورات والأنماط السلوكية التي طرحتها، واستطاعت في ضوء هذا كله أن تقدّم نماذج كاملة عن حياة المشاهد ومشكلاته اليومية، وكل هذا الركام من شأنه أن يتحول إلى مخزون هائل يستطيع المشاهد أن يستحضره، ويستحضر مفرداته ليواجه به مواقف مشابهة، تماما كما مارسته شخصيات العمل الدرامي في سياقات ايجابية.

وبهذا فإن أعمال التحليل أبانت عن قدرتها على رفع مستوى الوعي الجماهيري بطبيعة العلاقات وكذا القيم الاجتماعية والأخلاقيات التي تكتنفها، وكذلك ما يمكن أن يتخذ كسلوكيات لمواجهة الواقع الاجتماعي العربي، كما استطاعت أن تعزز كثيرا من العادات والتقاليد والأعراف الإيجابية الموجودة فعلا في المجتمع العربي، من خلال وضعها في سياق ايجابي والتأكيد عليها، ضمن الأحداث الدرامية طبعا.

أما فئة المواقف السلبية تجاه القيم والسلوكيات السلبية كذلك، والتي طرحتها مشاهد التحليل المختارة فقد ظهرت بنسبة بلغت 31.30%وتنضوي ضمن هذه الفئة المشاهد القيمية السلبية، والتي جسدتها صراحة مشاهد التحليل مع تضخيمها، وكذلك بعض الظواهر السلبية التي اخترعتها الأعمال المختارة (إن صح التعبير) كقضية تبادل الأزواج والمثلية الجنسية في المجتمع العربي، كنوع من التحذير للمشاهد من الوقوع في مثلها وهذا برغم التأثيرات السلوكية السيئة على المشاهد، التي من الممكن أن تنجرّ عنها.

حيث اتخذت مشاهد التحليل من حياة بعض الشخصيات والتي هي شخصيات منحرفة في الأساس، مادة أساسية في مشاهد التحليل التي تدخل ضمن هذه الفئة طبعا مثل حياة القوادين، أو الفاسدين والسارقين والذين يقومون بتجارات مشبوهة مثلا، فجسدت ما يواجهونه من تحديات وما حققوه كذلك من

نجاحات بالتملص من العدالة والقانون، كما سردت على المشاهد مشاهد المتعة لديهم عبر ارتيادهم للملاهي الليلية وبيوت الدعارة، كل هذا مقابل النهاية السيئة لهؤلاء حتى لا نقول النهاية المأساوية.

فتدخل مثل هذه المعالجة في المواقف السلبية للعمل تجاهها لتصب في خانة التحذير، ولكن هذا لا يمنع طبعا من التأثيرات السلبية لهكذا معالجات على فئة معينة من المشاهدين، كالمراهقين وحتى الأطفال والذين قد يتأثرون بهذه السلوكيات. مما قد يولّد لديهم دوافعا لتجربة حياة هؤلاء المنحرفين، حتى ولو كان الأمر على نطاق ضيق.

أما فئة الاتجاه أو الموقف الدرامي غير الواضح تجاه ما طرحته الأعمال عينة التحليل، من قيم اجتماعية وسلوكيات فقد ظهرت بنسبة بلغت 21.96% وهي نسبة واقعية جدا. وتعبر فعلا عن أهداف صناع الدراما التلفزيونية والتي تنطلق من تشخيص ونقل الواقع بكل تجلياته، فما قدمته مشاهد التحليل ضمن هذه الفئة هي قيم وسلوكيات متضمنة في أحداث متسارعة دون أي تفسير وهي تقنية يعتمد عليها بعض المخرجين ظنا منهم أنها قادرة على تفسير المواقف والأحداث.

جدول رقم20.4: يوضح تكرار ونسبة اتجاه عرض القيمة الاجتماعية في كل مسلسل ومجموع اتجاهاته

المسلسل	موجة حارة		الندم		∑	
اتجاه عرض القيمة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
يعرض القيمة أو السلوك ويؤيده	50	39.37	50	57.47	100	46.72
يعرض السلوك السلبي ويدعو إلى رفضه	50	39.37	17	19.54	67	31.30
يعرض القيمة أو السلوك وموقفه غير واضح	27	21.25	20	22.98	47	21.96
∑	127	%100	87	%100	214	%100

تظهر بيانات الجدول أن فئة إظهار القيمة الاجتماعية وتأييدها وفئة إظهار السلوك والدعوة إلى رفضه، تصدرتا الترتيب حيث جاءتا بنسبة اجمالية متساوية في جانب المسلسل المصري، قدرت بـ39.37%وبهذا يظهر موجة حارة دوره التوعوي في كشف الإفرازات المجتمعية، وتسليط الضوء عليها من خلال كشف خباياها والتعرف على أبرز نتائجها خدمة للمصلحة المجتمعية للمشاهد.

فمن قضايا العدل بين الأولاد، والخيانة والدعارة وقضايا الجريمة والمخدرات التي تعرّض لها العمل، اتضح جانب غير ذلك المثالي الذي يتطلع له المشاهد، حيث سعى العمل لنشر الوعي على جملة من القضايا، انطلاقا من التعريف والتنبيه بأضرارها، فقد أسفرت مشاهد التحليل عن اعتماد العمل على تقديم جرعة قوية من القيم الاجتماعية، جمعت بين الإيجابية والسلبية منها ما هو مناسب للمجتمع المصري والعربي عموما، ومنها غير المناسب، وهو ما ينم عن إدراك واسع من جانب القائمين على

المسلسل بأن هناك فعلا مشاهدين سيستهلكون هذا المنتج الفني، وهو ما عزّز نوعا من الثقة في نفوسهم لتعبئة هذا العمل بالكثير من القيم المراد إيصالها إلى مجتمعنا، ولعل افتتاحية العمل كانت أكبر دليل على هذه الثقة . ففي الأخير كاتب العمل هو جزء من المجتمع الذي يعيش ويتواجد فيه، ويتابع الأحداث الحاصلة لحظة بلحظة. وبالتالي فإن تأثره بالظواهر المستجدّة في مجتمعه أمر وارد طبيعي، وفي هذا السياق أشار مخرج العمل، إلى كون المسلسل لا يعدو عن كونه وسيلة لنقل ما يحدث في المجتمع، مؤكدا على عدم جواز نقل القسوة الموجودة في المجتمع بعكس حقيقتها، وقد يعزى ذلك لكون العمل مقتبسا عن رواية، فمعروف عن الروايات أنها تنقل وتسرد الحياة كما هي بإيجابياتها وسلبياتها.

ولا يفوت الباحثة في هذا السياق، أن تستحضر مشهدا من المشاهد القيمية من الحلقة 28، أين يجد المشاهد تفاصيل مثيرة ومهمة للمجتمع المصري الهش في القاهرة، والتي يقف عندها عبر الحوار الذي يجمع "سيد العجاتي" مع فتاة ليل ورجل كان معها، والذان تم القبض عليهما يمارسان الدعارة في سيارة الرجل ليلا. وقبل استعراض المشهد لا بأس من إعطاء لمحة عنه.

فتاة الليل تروي أن أمها ليس عندها مشكلة أبدا في أن تبيع ابنتها جسدها مقابل الحصول على المال، حتى تتمكن من تزويج ابنتها الثانية، ولكن في نفس الوقت تحذرها من أنه يجب عليها أن تحافظ على شرفها(عذريتها). والبنت مقتنعة أنها بخير طالما أنها تمارس الجنس لكنها محافظة على عذريتها. (خفيف خفيف على حد تعبيرية العمل عن هذه الظاهرة والسلوك الانحرافي)

ويأتي المشهد ثاني المشاهد ضمن ترتيب مشاهد الحلقة 28 من العمل ويمتد على طول الـ5 دقائق

مشهد نهاري داخلي:

يظهر المشهد "سيد" وهو يفتش حقيبة يد للمتهمة التي تم القبض عليها في قضية دعارة. ليجد من بين المحجوزات مشرطا (وموس حلاقة)، فيقول لها: "ذا انت جاهزة جدا، حقيبة الاسعافات الأولية مش مجهزة جدا زيّك كذا!! كمان عملات عربية؟!!"(يجد مبلغ مالي بعملة عربية)

تجيب المتهمة: "هو أصل الجنيه رخيص، ما يفرقش على اللي شايلينه"

سيد (يبدي العمل هنا على لسانه موقفا سلبيا تجاه المتهمة وما تمتهنه):"أصل اللي زيّك همّا اللي مرخصينّا"

الفتاة: "همّا اللي زيي بقو زيّي من شوية يا باشا؟ احنا نتيجة الرخص مش السّبو (بمعنى السبي) ولو زعلك موضوع العرب ذا؟ أنا مش زبونة اللي معاه قرش!"

سيد: "وأمّال إيه؟ فتحالي جمعية خيرية؟!! والا هي وظيفة والسلام –يقول "سيد" هذا صافعا اياها على وجهها.

الفتاة: "أنا مش واطية، انتو ما جبتونيش ملفوفة بملاية، أنا جيالكوم بهدومي(بملابسي)"

سيد: "الدورية الراكبة قبضت عليكي وانت نايمة مع الراجل في عربيتو، والا بنتبلّى عليكي؟!!"

ثم يضيف: "اسمك ايه؟"

الفتاة: "بشرى"

سيد:" كنت بتعملي ايه معاه في العربية (في السيارة)

اعتبريني مش عارف، عرفيني انتي، ما انتي جيالي بهدومك وعملالي فيها خضرة الشريفة، والا قليلي الأول هي الهدوم بتستر؟

بشرى: "ربنا هو اللي بيستر يا باشا"

سيد: "وما سترهاش ليه معاكي المرة دي؟"

بشرى: "كنت عارفة إنّ ذا حيحصل، بس كنت طامعة في كرمه لحدّ ما جهّز أختي"

سيد ساخرا: تجهزي أختك؟!!لا، جديدة أوي دي!!"

بشرى: "صدقني يا باشا، أنا بعمل كذا عشان أستر أختي"

سيد: "تستريها، تقومي تعري نفسك واذليها!!"

بشرى: "مش أنا اللي ذليتها، كل حاجة حوليّا هي اللي ذلتها، مذلولة في اللقمة، وفي الهدمة، وفي الإيد اللي بتتمدّ عليها بمزاجها أو غصب عنها.

سيد: "إنتِ منين؟"

بشرى: "حارة اللواء، أنا من الحواري اللي ماتعرفلهاش عنوان يا باشا"

سيد: "ساكنة مع مين؟"

بشرى: "ساكنة أنا وأمي وأختي، أبويا مات وساب لنا معاش 90جنيه بعد ما قعد شغال في الحكومة 30سنة، وبتقولي تذلي نفسك؟؟!!!"

سيد: "بصّي يا بشرى، أنا جوّ الصعبانيات ذا مايكلش معايا، أنا راجل قلبي في ثلاجة"

بشرى: "هي الثلاجة، احنا اللي جمعنا النهاردة يا باشا هي الثلاجة، ثلاجة جهاز أختي، اليوم اللي جالها فيه عريس قعدنا نشوف حنعمل إيه أنا وأمي، وحنجهّز أختي ازاي، كنت لس سايبة محل الملابس اللي كنت شغالة فيه، وقبله سبت كذا شغلانة ثانية من طمع الناس فيّا، ما اشتغلتش عند حد إلا وكان عايز يخذني غصب، قلتلهم يلعن أبوكم وأبو القرش اللي حييجي من وراكم، أنا أمي مش عبيطة(مجنونة) ورمتلي الكلمة، حجهزها حتى لو هبيع نفسي، بس هي أمي تسوا ايه؟ خط الحكومة ما عادش منو رجعة، رمتلي الكلمة وأنا استلقيتها، صحيت تاني يوم لقيتها شارية سكينة تشقّ الحجر، قالتلي ذي أول حاجة اشترتها من جهاز أختك لو رجعتيلي يوم من غير شرفك، هقطع رقبتك بيها"

سيد: "عايزة تفهميني..."

بشرى (تقطع كلامه): "أيوا يا باشا، أنا بنت بنوت ولو مش مصدقني، اكشفوا عليا"

سيد:" وجودا نظمي؟ (اسم القواد الذي تشتغل معاه)

بشرى: "جودا كان مسرحني بس كان يحميني، في الأول كنت برتاح لوجود جودا جنبي، كان حاميني من الحكومة، ومن الزبون اللي يطمع في اللي مش عايزة اديه، كان بياخذ نص اللي باخذه"

سيد: "تسعيرتك كام؟"

بشرى:"150جنيه، وآخر الليل بـ30، أنا مش بدعة يا باشا وانت عارف كده كويس"

سيد: "احنا عارفين، بس مش ساكتين والا ماكنتيش حتوقفي الوقفة دي قدامي"

كملي..."

بشرى: "بس، ربيت زبون وبعدت عن جودا، فهددني، بس على مين؟!!اللي بتنام في عربية في شارع ظلمة نص الليل مع واحد حتخاف من مين وعلى إيه؟

سيد: "كنت بتقولي إيه لنفسك يا بشرى؟"

بشرى: "بقلها انتي بنت بنوت، وبقلها السكينة تشق الحجر"

سيد: "بس؟ بالبساطة دي؟"

بشرى: "على فكرة بق، اللي بيحصلي مع الزباين برضايا مايفرقش، ويمكن أقل من اللي بيحصل مع بنات كثير في الشوارع غصبا عنها، بس بيفرق إننا اللي يمدّ ايده عليّا غصبا عني برجعهالو ناقصة صابع"

سيد: "تقومي تبيعي نفسك بـ 30جنيه؟!"

بشرى: "ملكي وبيعه، الحكومة مالهاش عندي حاجة، ولعلمك بقا يا باشا أنا اللي بيبان مني في عربيات الزباين، ما يجيش نص في اللي يبان من القطط اللي ماسكين البلد دي، ولا من الستات اللي بتبقى في حفلاتهم"

سيد: "ماشي، بس انتي في نظر القانون بتمارسي الدعارة"

بشرى: "وهي الدعارة إيه؟ بيع جثث؟ طب ما احنا بعيشتنا، بجثتنا، بمستقبلنا، كله متباع، ومتباع برخيص، والا هي الحكومة عايزة تبيعني وبعدين تحاسبني لما أبيع نفسي، لو قبضت عليا يا باشا، أختي حتاخذ مكاني، وإذا ما كانش هي، أمي حتاخذ مكاني، وانت رميت قلبك في ثلاجة بس احنا جثتنا كلها في ثلاجة، احنا متنا من زمان. –وينتهي المشهد–

يؤصل هذا المشهد لجملة من القيم المجتمعية، لعلّ أهمها ما يصبّ في خانة الدعارة وبيع الجسد مقابل العيش، وحاول العمل أن يقدم جملة من المواقف المتضاربة تجاه هذه القيم، فنلحظ مثلا الموقف السلبي "لسيد" تجاه الدعارة والذي اتضح في قوله" اللي زيك همّ اللي رخصونا"، كذلك دفاع المتهمة المستميث عن نفسها في محاولة لشرعنة ما قامت وتقوم به واظهار أنها ضحية الظروف التي تسبب فيها الواقع الاجتماعي والأمني السائد في البلد، وأنها بالحفاظ على عذريتها إلى غاية ذلك الوقت، هو خير دليل على أنها لا ترخص نفسها، إذ تدافع المتهمة على نفسها قائلة: ملكي وأبيعه والحكومة ليس لديها عندي شيء" باختصار شرعن العمل"' على لسان المتهمة القضية، ليظهر من جديد أن الفرد والمواطن المصري يقع في الغواية المادية، وسيبقى بسبب شتى أنواع الحرمان الذي يعيشه .

وبعد هذا المشهد يعود العمل ليكمل مواقفه مما طرح فيه من سلوكيات سلبية، بعد أن أظهر العمل أن جذر مشكلة الدعارة والفساد الأخلاقي أساسا، هو السلطات أو ما أسماهم العمل بالقطط، وقد تعرض العمل لهذه القضية بالتصريح تارة وبالتلميح، أخرى في إشارة للحقوق المسلوبة للمواطن المصري والعربي على نحو أعم بخاصة منها الحقوق الاجتماعية المرتبطة بالعيش في إشارة إلى التقصير، تقصير المسؤولين في إدارة شؤون المجتمع والفساد السياسي الذي يتخبط فيه هذا الأخير.

كما أشارت الباحثة سابقا، فإن العمل يعود قبيل نهاية الحلقة ليبين موقفه تماما من قضية الدعارة على لسان "سيد" في مشهد يجمعه والفتاة "بشرى" بدءا من الدقيقة 17 ونصف من ذات الحلقة (الحلقة 28 دائما)

تظهر في المشهد الفتاة "بشرى" تدخل قاعة التحقيق مجددا في حالة من الترقب، يبدأ سيد الحوار بتسليم المتهمة حقيبتها بكل ما تم حجزه فيها قبلا، عدا المشرط الذي يرميه "سيد" أمامه على المكتب قائلا لها: "أمك حتيجي تخذك، حتجيب السكينة، حتشوفك هنا، بعد كده هي حتتصرف معاكي، ده كلامها، حتروّحي معاها وأنا عيني حتبقى عليكي، لو مسكت عليك حاجة أو حسيت إنك فكرتي في كده ثاني، والله ححجزك إنتِ وأختك وأمك، الثلاثة سوا.

بشرى: "يعني حروّح معاهم يا باشا.

سيد: "لو طلعت حية من تحت ايديها، حتمشي معاها"

بشرى مبتسمة:" شُفتِ بقا أهُ ربنا سترها معايا ووقفك في طريقي."

سيد: "بشرى، شرف الإنسان مش بين رجليه، مش يعني إنك بنت بنوت، إنك شريفة ما تصدقيش نفسك، انظفي، انظفي..." ثم يدعوها للمغادرة مبتسما وينتهي المشهد بمغادرة "بشرى" مكتب "سيد".

من جانبه دائما كذلك أظهر مسلسل الندم عبر ما أسفرت عليه مشاهد التحليل بأنه عرض القيم الاجتماعية وأيدها بنسبة بلغت 57.47%، وهنا يبرز دور هذا المسلسل في وصف الظواهر والقيم الاجتماعية الطاغية على سوريا مؤكدا على ما أصاب منظومة هذه القيم نتيجة الحرب.

ومن بين ما أكدت عليه النسبة السابقة، هو تطرف أجهزة الأمن في سوريا والمؤسسات الأمنية وما تمارسه في السجون وخارجها، خصوصا تلفيق التهم بالخيانة لكل من أرادوا التحقيق معه، وبادر

العمل بتأييد عدد من القيم الاجتماعية، التي طرحها العمل كالترحيب والتهادي والدعاء والصلاة جماعة، بر الأب وغيرها من القيم والممارسات الفاضلة والتأكيد على إيجابيتها. تستحضر الباحثة على سبيل المثال مشهدا من الحلقة 13، أين يصور المشهد قيمة تبادل الزيارات بين الأهل، ويؤكد العمل على تأييده لهذه القيمة على لسان "أبو عبدو الغول" حين تحاول زوجته الاعتذار عن الحضور رافضة دعوى الزيارة التي خصها بها حمو ابنتها، كونها مريضة قائلة: "أنا بدكن تعذروني، صحتي صايرة على قدها"، فيحاول "أبو عبدو" اقناعها قائلا: "له يا أم عبدو، ما بيرد العزيمة إلا البخيل وأنت الشهادة لله مانك بخيلة؟!"

فيحاول العمل من خلال هذه الوقفات الاجتماعية دراميا أن ينهض بها، من خلال استحضار صور عن الدفء الاجتماعي الذي كان سائدا في سوريا ما قبل الحرب، فيبين العمل إيجابيته تجاه قيم الحب والرحمة بين الناس والصدق الذي يتجلى في تصرفاتهم، وكذلك التركيز على قضية الماضي أين كان يتمسك أهله بالأخلاق، والذي انعكس في ردود أفعالهم، ولعلّ أهم مثال هنا بالإمكان الباحثة أن تستحضره وتستدلّ به عبر شخصيات العمل هو عدم تخلي "سهيل" عن فضيلة ما تربّى عليه على يدي أبيه وأمه برغم شعوره الدائم بتفضيل أخيه الأصغر "عروة" عنه، وبظلم مشاعر الأبوة تجاهه، ليظهر العمل أن ما تمّ غرسه في سهيل من فضائل، أثمر فيه وحتى اللحظة الأخيرة، فلم يجعل منه سارقا لمال أبيه برغم أنه كان بمقدوره فعل ذلك.

كذلك قد تتجلى إيجابية العمل في مثال مهم أيضا، مختزلا في صورة شخصية "عروة" الذي أظهر العمل تربعه على كتلة من الحب والانسانية التي لم تُغّيبها عبثية الحرب وسوداويتها، بل أثبت حفاظه عليها في الحاضر، بعد أن تمكن منها في الماضي ليؤكد مقولته الشهيرة في العمل:" هذه الحرب اختبار لانسانيتنا" وليقدم العمل النموذج القدوة للكثير من الناس، الذين ربما سلبتهم الحرب أدنى حد من الانسانية، انطلاقا من هذه الشخصية.

العمل أيضا دعا لرفض عدد من السلوكيات السلبية، بناء على النسبة التي رصدتها بيانات التحليل والتي قدرت بـ19.54%. وهو ما يصب دائما في الدور التوعوي لهذا العمل، فتأكيده على عدد من القيم الاجتماعية لم يجعله يحمل سمة المدينة الفاضلة، بل حمل كثيرا من الواقعية في الطرح القيمي والتوجيه كنوع من العمل على تدريب المشاهد على اختيار المواقف السلوكية السليمة، ومن بين مشاهد العمل التي تصوّر صمود الفرد أمام الاندفاعات الغريزية تستحضر الباحثة:

مشهد ليلي خارجي من الدقيقة 34 من الحلقة 16.

يقول عروة: "ضليت أمشي بالشوارع، فجأة اعترضت طريقي بنت، بنت لطيفة وحلوة، بظن إنها كانت بأوائل العشرينات من العمر"

يبدأ المشهد الحواري:

الفتاة: "مرحبا"

عروة: "أهلين"

الفتاة:" انت لحالك؟"

عروة: "إي لحالي، شو بدّك؟"

الفتاة: "وأنا كمان لحالي"

عروة: "وأنت عم أدوري عالرفقة وإلا عالمصاري؟"

الفتاة: "والله إذا الاثنين سوا، ما بزعل"

يقول عروة: "مديت ايدي لجيبتي وعطيتها ورقة من فئة الـ 1000 ليرة وقدمتلها ياها، امسكي، مسكت الورقة بإيدها واطلّعت فيها بنظرة لا مبالية وقالتلي: شو بدّي اعمل فيها هاي؟!!"

عروة: "يعني بتجيبلك وجبة معقولة"

الفتاة: "ماهيك كان قصدي"

عروة: "بعرف انه ماهيك قصدك، بس أنا هيك ظروفي.

الفتاة: "شلون يعني هيك ظروفك؟!!"

عروة: "يعني أنا ما بدفع مصاري مقابل جسد امرأة"

الفتاة: "إيه بس انت اللي قلت إنك لحالك"

عروة: "ولو"

ويهمّ عروة بالانصراف فتباغته الفتاة بالسؤال: "طيب وين رايح؟"

عروة: "رايح آكل، لساتني من الصبح بلا أكل"

الفتاة: "إي، وأنا كمان، خذني معك.

يقول عروة: تأملتها، ما كانت أكثر من طفلة نضجت قبل الأوان.

تعالج هذه الجزئية من المشهد قضية شائكة ومثيرة للجدل، حول ممارسة الجنس مقابل المال، فيقف العمل ضد هذه القضية أو هذا السلوك المنحرف، بإبداء اتجاهه السلبي ملخصا في الشعار الذي رفعه "عروة" حين قال:" أنا لا أدفع مصاري مقابل جسد امرأة بمعنى أن ليس له أي دافع قد يحركه نحو بذل المال مقابل المتعة.

ويعد هذا السلوك (شراء المتعة) من أكثر السلوكيات التي تعبّر عن الانحدار القيمي في أي مجتمع، وللإشارة فهي ظاهرة موجودة في مختلف أنحاء العالم ومن بين الأسباب الدافعة لها ربما الفقر الذي يجبر المرأة على بيع جسدها، حتى تستطيع تأمين أساسيات الحياة. وهو السبب الذي اعتمده المسلسل في تناوله أيضا لمسببات هذه الظاهرة والذي يتقاطع فيه مع المسلسل المصري "موجة حارة"

إلا أن تقديم العمل لهذه القضية جاء في سياق الأحداث إذ تم تقديمها بشكل محترم وغير مبتذل، كما أن التركيز عليها لم يكن باعتبارها موضوعا أساسيا وإنما على اعتبارها خطيئة (موقف سلبي)

وأما عن فئة عرض القيمة أو السلوك وإبقاء موقف العمل منها غير واضح، فقد جاء بنسبة بلغت 22.98%وهي نسبة جد معقولة بالنظر للمشاهد القيمية، التي اعتمدها المسلسل لتصوير سلبية المجتمع السوري ونأيه عن الحياة، والتي قابلها نأي عن التعرض للأطراف الإقليمية والدوليةن التي كان لها دور أساسي في استمرار الأزمة والانهيار في سوريا على سبيل الذكر.

ومعه يمكن استحضار هذا الجانب من المشهد الذي يبتدئ من الدقيقة 33 من الحلقة 16:

يصور المشهد دخول عروة لأحد الدكاكين المعتاد على ارتيادها قائلا: "مرأت على بياع الدخان الذي ما بيتركني انقطع قد ما كان مفقود بالسوق، صحيح كل أسبوعين، ثلاثة بيرفع السعر بس عالقليلة بيلبيني.

مشهد نهاري خارجي

عروة: "مرحبا أبو حميد:

البائع: "أهلين استاذ، يا هلا، شلونك استاذ؟"

عروة: "الحمد الله نشكر الله"

البائع: "استاذ، كيف شايفلي هالوضع؟ لوين رايحة البلد؟"

عروة: "لوين رايحة البلد؟!!(في مونودراما داخلية، يعقب عروة قائلا: خطرلي أعمل عليه معلّم لغة عربية وفهموا إنه البلد مذكّر مو مؤنث، ضحكت من حالي العمى على هالكوميديا شو صارت سوداء)"

عروة: "قلتلو، والله بدّك تسأل المحللين لوين رايحة البلد، أنا شو بيعرفني!!"

البائع: "محللين؟!!!الله يسامحك يا استاذ، أنا عم اسأل واحد فهمان، أصلا هنّن السبب بخربان البلد"

عروة: "هلأ أنا فهمان أنا؟!!!ناقص تقلي الحل بإيدي وبخلان عليكن والله"

البائع: "استاذ، قولتك روسيا بتحلها؟؟"

عروة: "بتحل شو؟ يا أبو حميد، بتحل البلد؟"

البائع: "لك يا استاذ، البلد محلولة خلقة، بس شو قصة الحرب والصواريخ اللي عم تنزل علينا، شو حلها؟"

عروة: "بدّك رأيي أبو حميد؟"

البائع: "إي والله يا ريت"

عروة: "غير الله ما بيحلها"

يظهر جليا من خلال هذا المشهد، أن العمل لم يكن مباشرا في موقفه السياسي هنا، وفي كثير من المواقف الأخرى، ربما ظنا بأن إبداء الرأي في مثل هكذا مواقف بوضوح، من شأنه أن يضعف عنصر التشويق في العمل، أو لأن المشكل السياسي والأمني المطروح في هذا المشهد أساسا يعد مشكلا

حساسا، فاعتماد العمل على نوع من السردية الجدلية في هذا المشهد، لغرض تبيان وجهة نظر المواطن البسيط في المجتمع السوري إزاء الوضع الأمني الذي يتخبط فيه، والتي صبت من خلال ما جاء في هذا الحوار، في نوع من الترويج الثقافي والسياسي الذي تطلقه السياسة الداخلية والخارجية في سوريا، كنوع من الخطابات التي يجب أن تمرر للشعب ولكل فئات المجتمع عموما على أنها الثقافة السياسية الوحيدة التي بمقدور هذا الأخير استيعابها والتي ينبغي عليه الايمان بها.

9- فئة طرق معالجة القيمة الاجتماعية

جدول رقم 21.4: يوضح تكرار ونسبة طرق معالجة القيمة الاجتماعية في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث ومجموع ظهورها

المسلسلين / طرق المعالجة		موجة حارة		الندم		∑	
		ك	%	ك	%	ك	%
الطرق الإيجابية	النقاش والحوار	20	15.74	44	50.57	64	29.90
	التكاثف المجتمعي من أجل حل المشكلات	10	7.87	19	21.83	29	13.55
	إبراز دور الدين	15	11.81	2	2.29	17	7.94
	إبراز دور القانون	24	18.89	6	6.89	30	14.01
	طرق أخرى تذكر	–	–	–	–	–	–
الطرق السلبية	العنف	20	15.74	5	5.74	25	11.68
	الدعوة لمواجهة الدين	–	–	–	–	–	–
	الدعوة لمواجهة القانون	10	7.87	6	6.89	16	7.47
	فرض الرأي	13	7.87	–	–	13	6.04
	التجاهل والهروب	15	11.81	5	5.74	20	9.34
	أخرى تذكر	–	–	–	–	–	–
∑		127	%100	87	%100	214	%100

تظهر نتائج التحليل الاجمالية تصدر النقاش والحوار قائمة الآليات الإيجابية في معالجة القيمة الاجتماعية، في المسلسلات التلفزيونية العربية عينة التحليل، وجاءت في أعلى ترتيب بنسبة قدرت بـ29.90%. تلتها في المرتبة الثانية فئة إبراز دور القانون بنسبة بلغت 14.01%ثم التكاثف المجتمعي بنسبة 13.55% أما فئة العنف فجاءت في الترتيب الرابع بنسبة قدرت بـ11.68%، تلتها فئة التجاهل

والهروب بنسبة بلغت 9.34% ومن تم توالت باقي الفئات، إبراز دور الدين، والدعوة لمواجهة القانون وأخيرا فرض الرأي بنسب بلغت 7.94%و6.04% على التوالي.

كما تكشف نتائج التحليل عن تفرد المسلسل المصري "موجة حارة" بفرض الرأي دون الندم بنسبة بلغت 7.87% في حين لم يتضمن كلا العملين اعتماد الدعوة لمواجهة الدين كأسلوب لمعالجة القيمة في أي من العملين، ويعد اعتماد العملين على جزئية النقاش والحوار واحدا من أهم الأساليب الموضوعية المعتمدة في التأثير على المشاهد كونها الأقدر على غرس قيم وسلوكيات معينة على اعتبار أن العمل الدرامي يتسم بقدرته على التفاعل والتعامل.

ويعد اعتماد العملين على جزئية النقاش والحوار، واحدا من أهم الأساليب الموضوعية المعتمدة في التأثير على المشاهد، كونها الأقدر على غرس قيم وسلوكيات معينة، على اعتبار أن العمل الدرامي يتسم بقدرته على التفاعل والتعامل بخاصة مع عواطف الجمهور من خلال العديد من العمليات النفسية، والواضح جدا من مشاهد التحليل، أن كلا العملين سعيا إلى اعتماد هذا الأسلوب كونه الأقدر على حمل الأفكار والمفاهيم القيمية، بما يخدم كاتبي العمل وما يرغبا في توصيله للمشاهد، من أفكار وقيم وعادات وسلوكيات. على اعتبار أن الحوار والنقاش يمثلا ركنا مهما من أركان العمل الدرامي التلفزيوني، حيث يفصح في الغالب عن تاريخ الشخصيات الدرامية وكذلك رؤيتها للأحداث، أو حتى خططها المستقبلية، كما يساعد الحوار المعتمد على التعبير عن مدى ثقافة الشخصية، وقدرتها الفكرية والأدبية وحتى الثقافية.

وقد جاءت الحوارات والنقاشات المعتمدة في كلا العملين، متوافقة مع المستوى الثقافي للشخصيات الدرامية الموجودة، وهو ما يجعل مُشاهدها يتلقاها بسهولة، لأنها في الغالب عبرت عن مستويات واقعية لا بأس بها في كلا العملين، انطلاقا من اختيار كتلة مفرداتية جيدة وتراكيب وصياغة فائقة ذات تأثير وقيمة .

تستحضر الباحثة في هذا السياق المشهد رقم4 من الحلقة الأولى من العمل المصري والذي يجمع "حمادة غزلان" وشريكه "محسن السواحلي" في جلسة سمر في مكتبهما:

يمتد المشهد على طول الدقيقتين تقريبا، يبتدئ "حمادة غزلان" الحوار قائلا:" كل حاجة كانت حلوة لولاش بس الفقر، كل حاجة، الشوارع، البيوت، الأغاني وإلا الستات، كانت نسوان بصحيح، رسم وكسم... ولا كاريوكا وزمانها. ما كنتش تلاقي وحدة وحشة، كل وحدة تقراها من ضحكتها اللي تبتسم وهي مكسوفة

واللي تضحك بالمدّاري، واللي تضحك وتروح حاطة ايدها على بؤها كإنها عاملة عملة، كل ذا وسيبك منهم، إنما بقا اللي تروح عالضحكة المجلجلة، أهي دي بقا قلبي بيجلجل وراها بالمشوار".

محسن: "انا بقا لما كنت أبصّ في وجه أمي كنت أكره صنف النسوان.

حمادة: "تصدق يا سواحلي إنت واد ماعندكش خيال"

محسن: "مش إنت اللي تقول علي الكلام ده"

يقول حمادة: "أنا مش عارف إيه اللي حصل للجو في البلد دي، زمان الصيف كان بالنهار بس، وأول ما الشمس تغرب والدنيا تليّل مصر ذي كانت بتبقى جنة. كنا نطلّ على النيل في رود الفرج جنب بيتنا، نلعب، نشرب قازوزة صاقعة (باردة) نخمس في السجاير، وننزل البحر نعوم.

محسن: "ما كانش فيه بنات تنزل معاكم البحر في رود الفرج؟"

حمادة: "آه، أمك (ثم يضحك مستهزءا) وعلى نص الليل كنا نحس بالبرد (ثم يضحك من جديد ويكمل) احنا وأمك، الجو كان حلو"

محسن: "أهي أيام وغارت، بس انت يا عم حمادة عيني عليك باردة بقيت من أصحاب الملايين"

حمادة: "نحمده ونشكر فضله ونبوس أيدينا وجه وظهر، حنبطّر؟ بعدين يا ولد يا وسخ انت حتنوف عليا والا إيه؟!لما انا صاحب ملايين وأمال انت صاحب إيه"

محسن: "أنا صاحب كيفي ومزاجي."

يلخص المشهد على لسان "حمادة غزلان" و"محسن السواحلي" جو الصيف في القاهرة، عبر الماضي مستحضرا عددا من القيم الاجتماعية المعروضة قولا على المشاهد، بلغة عامية أقرب للسوقية كون شخصية "حمادة غزلان"، وكما يصوره العمل رجلا من أسرة فقيرة "بروض الفرج" شمال القاهرة، ماضيه غامض، وهو عبر المشهد يروي جانبا خجولا منه، فحمادة لم يدخل أية مدرسة وتعدّ علاقته وصديقه الحميم "محسن" من أكثر العلاقات ارتباطا، وأخذت هذه العلاقة على عاتقها وضع المشاهد في صورة عدد من القيم والسلوكيات السلبية، كون الشخصيتان تمثلان محور الشر والسلوك المنحرف الذي يتسمان به في العمل نذكر منه: الإدمان على المخدرات، الدعارة، فهما يديران أعتى شبكة للرقيق الأبيض في تاريخ الجيزة، لا يستخدم أية وسيلة اتصال في عمله، لا تليفون ولا محمول بل يعتمد على أسلوب

تجار المخدرات ويستخدم البشر، فهو لا يكتفي بمهنته الدنسة، ولكنه يتعداها إلى إفساد أولاد وشباب في عمر الورد.

كذلك رجع المشهد بالمشاهد إلى جملة من الصور الاجتماعية التي كانت تمثل روح الحياة المصرية فصل الصيف بالنسبة لأمثال "حمادة غزلان"، ولعلّ أهم ما ركّز عليه حمادة هو صورة المرأة المصرية لديه، والتي حسبه كان أهم ما يميزها خجلها وحشمتها في إشارة لقيمة الاحتشام، التي أضحت بالتقريب قيمة مفقودة تماما في مجتمع اليوم، فركز "حمادة غزلان" في كلامه على المرأة شديدة الخجل وجاء ذلك في عدد من العبارات، كقوله: "كانت نسوان بصحيح، تضحك بالمداري، تضحك وحاطة إيدها على بقها كإنها عاملة عملة" وأوصل العمل عبر "حمادة غزلان" فكرة مفادها، أنه في الماضي كانت المرأة المحتشمة أحلى في عين الرجل في المجتمعات العربية عموما، إلا أن هذه القيمة تبدلت للأسف. حيث أضحى الكثيرون متوهمين بأن المغالاة في التبرج والتعري والانجرار وراء مظاهر الفساد الأخلاقي، هو التحضر بعينه، فأصبح التخلي عن الثوابت القيمية الدينية والاجتماعية نوعا من التقدم والرقي وأنه خطوة على طريق ما يُعرف بتحرّر المرأة.

كما جاءت في الترتيب الثاني فئة إبراز دور القانون بالنسبة للبيانات المتعلقة بمسلسل موجة حارة وذلك بنسبة قدرت بـ. 18.89% وهي نسبة واقعية جدا كون العمل في أساسه دراما اجتماعية ذات حبكة بوليسية فتحت ملفات قضايا شائكة متعلقة أساسا بقضايا الآداب والرقيق الأبيض وموقف القانون تجاه المتهمين والموقوفين من الجنسين.

تلتها فئة العنف كآلية معتمد عليها أيضا في تقديم القيم الاجتماعية بنسبة 15.74% وأهم مظاهر العنف التي جاءت بها مشاهد التحليل هي تلك الممارسة ضد النساء، وجمعت بين مشاهد العنف المادي واللفظي، ومن بين المشاهد القيمية التي جاءت عنفية: المشاهد التي يهدد فيها "سعد العجاتي" زوجته بالطلاق وبتحريمها عليه، وكذا المشهد الذي يظهر "حمادة غزلان" رافضا حمل زوجته "نوسة" وإرغامها عنوة على إجهاض الجنين، لأنه اشترط عليها قبل الزواج عدم الإنجاب وهي وافقت على ذلك، وحين تحاول المقاومة والإصرار على إبقاء الحمل يلسعها بسجارة في ركبتها. كذلك المشهد الذي قرّر فيه "سيد" هتك عرض "حمادة غزلان" حيث يتم هتك عرضه ويقوم "سيد" بتصوير ما يحدث في غرفة التعذيب بينما تتعالى صرخاته.

في حين بلغت فئة إبراز دور الدين نسبة قدرت بـ11.81%وتمثل هذه النسبة جملة المشاهد القيمية التي أداها كل من شخصية "دولت" وشخصية "سعد العجاتي"، ومن بين المشاهد التي تدخل ضمن ما قدمته شخصية "دولت"، والتي تعبّر عن الوجدان المصري الأكثر اعتدالا دينيا، إذ تخاطب "دولت" الشيخ "سعد" في أحد المشاهد قائلة: "إنت تخوّف الناس من ربنا بدل ما تحببهم فيه".

أما فئة الدعوة لمواجهة القانون وفرض الرأي فجاءت بنسبة متساوية قدرت بـ7.87%، أما فئة التجاهل والهروب فظهرت في العمل بنسبة 11.81%، ولعل أهم ما انضوى تحتها مشهد "سيد العجاتي" حينما تخلى عن مهماته بعد تعامله برحمة مع ضحايا الظلم المجتمعي، والذي يصوّر نظرة كاتب العمل لمطلب التغير الاجتماعي في مصر (تم استعراض المشهد في تحليل الجدول السابق والمتعلق بموقف العمل من القيم الاجتماعية التي تناولها).

أما بخصوص العمل السوري فتظهر نتائج التحليل عن اعتماده كذلك لأسلوب النقاش والحوار في معالجة القيمة الاجتماعية، كأكثر أسلوب معتمد وذلك بنسبة بلغت 50.57%، ويتجلى ذلك من خلال سرد الحكاية بما يتناسب وبساطة المشهد من جهة، وكذا الحوارات الداخلية التي يسردها "عروة" في كشف حكاية العمل منذ العام (2003)

لقد أظهر العمل من خلال حوارات "عروة" السردية مثلا هروبا من المشهد المعاصر والقاسي للحياة اليومية السورية الموجعة زمن الحرب إلى الذاكرة التي يروي ويسرد فيها عروة تفاصيل حكايته و"هناء، حكايتهما المليئة بالحب والحلم، إضافة إلى اعتماد حوار داخلي ولغة عالية في السرد وكشف التفاصيل.

وتحاول الباحثة في هذا السياق أن ترد مشهدا من المشاهد عينة التحليل، والذي يتناول قيمة الزواج في قالب حواري يبرز العلاقة التلقائية بين "عروة" الراوي و"هناء"، والذي يعكس فيه العمل فلسفة من الأمل والحلم بكثير من الألفة.

مشهد ليلي خارجي من الحلقة 13

عروة: "هناء إحنا لازم نحكي"

هناء: "عن شو؟"

عروة: "عني، عنك، عن مستقبلنا، شو؟"

هناء: "ليك عروة، أنا ماني راح حقلك إني حبيتك مثل ما حدا حب، لأن الكل قادر يقول هذا الكلام، ولا راح قارن حبّي إلك بحب أي بنت لأي شاب، أنا بس بد يقلك إنو أنا بحبّك"

عروة: "بس انتي هيك ما جاوبتيني"

هناء: "ليش، إنت سألت؟"

عروة: "أنا سألت، سألت عن مستقبلنا، قصدي عن الزواج"

هناء: "أنا ما عم بقدر أتخيل إنو نحنا اثنين متزوجين"

عروة: "طيب ليش؟"

هناء: "لأني بحبّك، وهذا الحب عم بيوجعني عروة، وليك إذا بدّك الصراحة أنا مبسوطة مع هذا الوجع، بس إذا تزوجنا شو؟

"عروة: "بفهم من كلامك أنه انتِ عندك مشكلة إنك تكوني زوجتي؟

هناء: "إيه"

عروة: "بس انا بعرف إنه اللي عندو مشكلة بيواجهها، مو يهرب منها؟!"

عروة: "ما بعرف كيف، بس اللي بعرفو إنه الحياة أفضل وسيلة لمواجهة أي مشكلة"

هناء: "ما عم بقدر أوصل لأي قرار"

عروة: "ليكي هناء، لحتى تكوني رابح أو خاسر بأي لعبة، لازم بالأول تكوني طرف فيها، بالنهاية انا وأنت أو أي طرف ثاني لازم ندخل بلعبة الحياة، أول عن آخر لازم نفوت بلعبة الحياة، ويمكن نتوسخ ويمكن نتبهدل، ويمكن نفوت بهاي اللعبة وما يطلع علينا ولا حتى غبرة وحدة"

تنفجر هناء بالبكاء

عروة:" ليش عم تبكي، من شان الله لا تبكي هناء"

الملاحظ من خلال هذا المشهد أن العمل وجه رسالته للمشاهد بشأن الزواج بشكل بناء وليس هدام وركز العمل على فكرة قبول الآخر والاندماج معه في ما يتعلق بالزواج .

كما جاءت فئة التكاثف المجتمعي، في المرتبة الثانية بالنسبة للاعتماد عليها من طرف المسلسل، حيث عمل العمل على تقديم العديد من المشكلات الاجتماعية القيمية حيث تعرض لمسبباتها وأعطى حلولا وعلاجات لها، حيث قدّم العمل إسقاطات واضحة على الظلم والفقر والتسوّل والفساد والترهيب، وغيرها من القضايا والقيم المجتمعية التي باتت تحكم المجتمع في رسائل قيمية يلتقطها المشاهد.

كما جاءت فئة إبراز القانون والدعوة لمواجهته بنسبة متساوية قدرت بـ 6.89% وتعد هذه النسبة معبرة جدا عن جرأة العمل على تعرية تفاصيل وتداعيات الحرب على سلم القيم الاجتماعية في المجتمع السوري، فقدم العمل انطلاقا من بعض الشخصيات التي امتهنت النصب والاحتيال والخطف مقابل فدية. كذلك صور العمل عمليات نهب وقود النظام وبيعه للمسلحين الذين يحاصرون المدن السورية في محاولة منه لفضح الأفراد الذين يحسبون على الهيئات الأمنية للبلد، وكذا الانتهازات والتجاوزات التي يقدمون عليها، كما أشار العمل إلى أهمية وأولوية تشريع القوانين لتدارك الإنسياق وراء هذه التجاوزات، من خلال الحديث عن عقوبة الإعدام لكل خاطف، في سعي العمل لتثبيت الأدوار التشريعية والتنفيذية للدولة السورية. كذلك انضوت تحت هذه الفئة صورة أجهزة الأمن السورية التي تفتك بالمواطنين حيث تقوم بالاعتقالات من دون تهم واضحة، فتخفي وتبعد السجين عن أهله، ما يجعلهم يدفعون الرشاوي الطائلة فقط لمعرفة خبر صغير عن مصيره، وأما عن التهمة فجاهزة: إنه جاسوس لا هو معتقل ولا سجين معترف به ومصرح في دوائر الاعتقال النظامية، ولا له الحق في المثول أمام المحاكم في إشارة واضحة من العمل إلى التجاوزات القانونية بحجة أمن البلد.

أما فئة العنف والتجاهل والهروب فقد ظهرتا بنسبة متساوية كذلك بلغت 5.74%، ويعد الاعتماد على هذه الفئة من جانب العمل إلى سعيه لتقديم تداعيات الحرب كلها على النسيج المجتمعي السوري، بما فيه التغير الحاصل في منظومة القيم، فقدم العمل صورا عن العنف الاجتماعي والسياسي والأمني، الذي أدى إلى تسول الأطفال وتشرد العائلات وإلى الاعتقال التعسفي وهروب الناس والتجائهم إلى بلدان أخرى، خوفا من المجهول وإلى ملازمة البيوت واللجوء إلى الفايسبوك، كمنبر للتعبير عن الرأي وكفضاء للتواصل الاجتماعي.

أما فئة إبراز دور الدين فجاءت بنسبة بلغت 2.29%، وتتموقع النسبة عن مشاهد التدين الذي قدمها بخاصة بطل العمل "أبو عبدو الغول"، كونها الشخصية الأكثر تدينا في العمل في إشارة إلى أن

صورة رب الأسرة التي تنضوي على التمسك بأخلاق الدين والصدق في التصرفات، وكل هذا من منطلق الإيمان بالله والتسليم بأحكامه.

10- فئة الشخصية

- **الخصائص الديموغرافية للشخصية**
- **فئة نوع الشخصية**

جدول رقم 22.4: يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لنوعها في المسلسلين عينة الدراسة

نوع الشخصية	التكرار	النسبة
ذكر	35	27.77
انثى	34	26.98
الإثنين معا	57	45.23
$\sum$	126	%100

يتضح من خلال بيانات الجدول السابقة، والتي توضح نوع الشخصية مقدمة القيمة في المسلسلين عينة الدراسة، أن القيم الاجتماعية المقدمة من طرف كلا الجنسين جاءت في أعلى الترتيب بنسبة اجمالية بلغت 45.23%، وكان كلا الجنسين حاضرين في تقديم القيم الاجتماعية، تبعا للأدوار التي أدوها واتسموا بها سواء رئيسية أم ثانوية أو حتى هامشية، ويعد اختيار كلا الجنسين كاعتماد لتقديم القيم الاجتماعية في العملين عينة التحليل، خطوة أولى تمت بوعي كامل من قبل كاتبي العملين تبعا لمدى تأثيرها على العمل، فالشخصية في العمل الدرامي تعبر عن فكرة ما، وتقوم بفعل ما. فاختلاف جنس الشخصية خاضع بطبيعة الحال للتناول الفني للعمل الدرامي، وكذلك للدور التأثيري على الجمهور من المشاهدين، وكله يصب في نهاية المطاف عند ما هو أفضل للقصة الدرامية.

وتشير بيانات التحليل إلى ارتفاع عدد الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية من الذكور، حيث بلغ عددهم 35 شخصية وذلك بنسبة بلغت 27.77% وهي نسبة غير بعيدة عن سابقتها، ويعد ظهور الشخصيات مقدمة القيمة وفق هذه الأنواع، واقعيا حيث أن عالم الدراما غالبا يعتمد على الذكور على حساب الشخصيات النسائية والذي ظهر الاعتماد عليها في الأعمال عينة التحليل بنسبة بلغت 26.98%، وتؤكد هذه القيمة على النظرة الذكورية السائدة في الدراما التلفزيونية والتي تصور المرأة على أنها غير

صالحة للمهمات الجدية والمصيرية، في حين يتم الاعتماد عليها بشكل أكبر في إمتاع الغير وإلهائه ودفعه للقيام بالمهام الصعبة مع السعي لإبقائها على هامش القصة الدرامية.

وتعزى في الأخير هذه الاختيارات الدرامية برأي الباحثة، للنص المكتوب الذي في الغالب يصور البطل الذكر قويا وواثقا من نفسه، ومخوّلا لتقديم النموذج القيمي والقدوة، على حساب تشاركية المرأة لبطولته، والتي يقتصر دورها على الدعم الدرامي وتقديم المساندة.

- **فئة المرحلة العمرية**

جدول رقم 23.4: يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لمرحلتها العمرية في المسلسلين عينة الدراسة

المرحلة العمرية	التكرار	النسبة
الطفولة	1	1.01
المراهقة	1	1.01
الشباب	54	54.54
الرشد	13	13.13
الشيخوخة	30	30.30
$\sum$	99	%100

تظهر بيانات الجدول والمتعلقة بالمرحلة العمرية للشخصيات مقدمة القيمة والسلوك الاجتماعي في الأعمال الدرامية عينة التحليل، هيمنة الحضور الشبابي في مشاهد التحليل عبر كلا العملين. إذ بلغت نسبة الشباب من الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية 54.54%، تليها فئة الشيخوخة بنسبة اجمالية بلغت 39.30% ومن ثم فئة الرشد بنسبة بلغت 13.13%. وتعتبر هذه النسب واقعية جدا بالنظر لكونها تتناسب والنموذج الموجود في الواقع الاجتماعي. كون عملية ترشيد السلوك تأتي في الغالب من قبل أشخاص كبار السن، لهم من الرشد والخبرة والتعاليم ما يخولهم لإعطاء الأسوة والقدوة لغيرهم من الفئات في المجتمع.

فعلى المستوى الانساني وفي شتى ميادين الحياة، تنهض القدوة بدور محوري في تحديد الأسوة. والتي تعدّ بمثابة النور الذي يجلي الرؤية لتوجهات الفرد، ففي الأسرة نجد نموذج الأب وفي التاريخ نجد نموذج الانتصارات وفي العقيدة نجد نموذج الدين...إلخ. وعلى اعتبار أن الدراما التلفزيونية انعكاس لواقع المجتمع، فإنها لم تبتعد عن طرح مواضيع القيم الاجتماعية، التي تتعلق بالشباب بل أفردت مساحة

واسعة لقضاياهم ومشاكلهم المعاصرة، حيث ظهر من خلال عينة التحليل، أن كلا العملين المصري والسوري طرحا العديد من القضايا الشبابية ذات الصلة بالقيم الاجتماعية، من بينها ما كان محرما دراميا في زمن مضى.

فأظهر كلا العملين قضايا جريئة في الشكل والمضمون، كقضايا الانحراف الجنسي والمثلية الجنسية والإدمان والدعارة وحتى القضايا ذات الاتجاهات السياسية، ناهيك عن القضايا الشبابية العتيدة دراميا كالزواج والتأخر عنه، والحب والعمل وغيرها من القضايا الاجتماعية الأخرى.

وعن ظهور فئة الرشد والشيخوخة في المرتبة الثانية كما أوضحته بيانات الجدول، فهو مقبول كذلك بالنظر للصور الدرامية التي قدمها كلا العملين عن القيم الاجتماعية التابعة من نموذج القدوة، الذي يحتذى به سواء للاب الأسوة، أو للام الفاضلة حيث جاء ظهور نموذج الأب والام في العملين في مشاهد عديدة، ليركز على أهم الأدوار الاجتماعية للأبوين وليقدم قيما أصيلة من المهم أن ينشأ عليها الأبناء.

وأوضحت مفصلية كلا العملين أن هنالك اهتمام من القائمين على صناعتهما بضخّ كم هائل من القيم الاجتماعية والمؤهلات الفنية، التي امتلأت بها شخصيات العملين إضافة إلى الترابط العضوي في شكلها ومضمونها. وقد يُعزى الاختلاف العددي في الاعتماد على الفئات الشبابية في تقديم المشاهد القيمية، وفي الظهور بشكل عام عبر مشاهد العملين على حساب الشخصيات من باقي الفئات العمرية الأخرى المتمثلة في فئة الرشد والشيخوخة، إلى ضرورات تسويق الأعمال الدرامية حيث أن ظهور النجوم من الصغار والكبار أو ابتعادهم عن شاشات التلفزيون، أضحى قرارا في يد شركات الإعلانات التي تعتمد على الأعمال الدرامية لتحقيق إيرادات، فتختار هذه الأخيرة بطبيعة الحال النجوم الشباب ، وهو ما يجعل الكثير من الممثلين الذين تقدموا في السن، مُصرين على أن يبقوا شبابا رغم تقدّم أعمارهم وهو الأمر الذي يؤثر بشكل أو بآخر على تسويق أعمال درامية من بطولاتهم.

أما فئة الأطفال والمراهقين، فقد تذيلت الترتيب من حيث الظهور في مشاهد كلا العملين القيمية وفقا لما توضحه معطيات الجدول دائما، حيث جاءتا في نسبة إجمالية قدرت بـ1.01% وتمثل هذه النسبة مجتمعة ظهور شخصية طفلة واحدة ومراهقة واحدة في المسلسل السوري "الندم"، في مقابل عدم الاعتماد على الأطفال في تقديم القيم الاجتماعية في جانب المسلسل المصري "موجة حارة"، والذي شاركت فيه

كذلك طفلة واحدة في دور ابنة الضابط "كمال" و"ليلى". ولم تظهر في مشاهد التحليل إلا مرة واحدة كونها لم ترتبط بتقديم قيم اجتماعية عدى تلك وفقا لما أفضت إليه نتائج التحليل دائما.

وتعد هذه النتائج منطقية وقريبة جدا من الواقع الدرامي العربي، والذي لم يتخلص بحسب المهتمين من النظرة السطحية في التعامل مع الأطفال والمراهقين في المسلسلات العربية، كلون تزييني يضاف إلى باقة أخرى من الألوان المؤثرة والفاعلة في المسلسل الدرامي العربي إجمالا، حيث لازالت الدراما العربية لا تقدم الطفل والمراهق كحدث فاعل في السياق الدرامي، إلا في ما ندر على الرغم من أن العمل الدرامي في حقيقة الأمر، يستحيل عليه أن يرصد الحياة الاجتماعية من دون طفل أو حتى مراهق على اعتبارهما جزءا لا يتجزأ من كينونة هذا المجتمع.

وفي هذا السياق، تشير الباحثة إلى ضرورة إيلاء الأطفال وفئة المراهقين، أهمية في الأعمال الدرامية، فلا يجب أن ينسى كتاب الأعمال الدرامية بأن الشخصيات الدرامية في أي مسلسل سواء الرئيسية أو حتى الثانوية، خيرة كانت أم شريرة، كانت في الأصل أطفالا ومراهقين، وهي التي تؤسس في الأصل كذلك للمواصفات النفسية والأخلاقية للشخصية الأساسية، وعليه لابد من مراعاة هذا الأمر عند الخوض في الشخصيات المركبة، لأنه ببساطة لا تبدأ الشخصية ببداية المسلسل، وإنما لكل شخصية زمنية تمتد من قبل بدايته وهو ما يجب أن يظهره العمل.

- **فئة المستوى الثقافي**

جدول رقم 24.4: يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لمستواها الثقافي في المسلسلين عينة الدراسة

المستوى الثقافي	التكرار	النسبة
مثقف جدا	36	25.89
متوسط الثقافة	60	43.16
غير مثقف	24	17.26
غير واضح	19	13.66
$\sum$	139	%100

تكشف بيانات الجدول عن المستوى الثقافي للشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية والسلوك، في المشاهد المختارة من العملين عينة التحليل، وجاءت النسب المرصودة لتؤكد، أن غالبية الشخصيات مقدمة القيمة والسلوك كانت متوسطة الثقافة وذلك بنسبة بلغت 43.16%، لتليها الشخصيات المثقفة

جدا في المرتبة الثانية بنسبة بلغت25.89%، وتمثلت الشخصيات المثقفة في العملين عينة التحليل في شخصية الروائي والكاتب وشخصية الصحفي وشخصية الإمام، وكذا شخصية الطبيب والمثقف الجامعي، في حين صورت شخصية متوسط الثقافة في صورة التجار وأصحاب رؤوس الأموال، وكذا الآباء متوسطي التعليم وعددا من الشخصيات الشابة التي لم تستكمل مسارها التعليمي.

وتؤكد هذه القيم السابقة، على غياب شخصية المثقف وظهوره الخجول في الأعمال الدرامية، وهو ما ينمّ عن إهمال أدواره في المجتمع على اختلاف طبيعته، سواء كان ناقدا أو روائيا أو حتى مثقفا شاعرا، وقد يعزى ذلك للغياب الحقيقي لهذه الفئة في الحياة الواقعية، أو إلى كون تقديم شخصية المثقف في العمل الفني الدرامي، يوقع القائمين عليه في إشكالات سياسية واجتماعية عديدة وهو الأمر الذي يدفع من جانبه أيضا إلى ابتعاد الفضائيات عن شراء تلك الأعمال.

والدراما العربية كغيرها من الصناعات، تحتكم في نهاية الأمر لعقلية المنتج ومنطق السوق، فالمنتج في الوطن العربي رهينة لمنطق الربح والخسارة، كما يخضع لشروط وقوانين الممول والفضائيات، وتؤكد ذلك نسب ظهور الفئتين المتبقيتين في المرتبة الثالثة والرابعة، حيث حضيت فئة الشخصيات مقدمة القيمة أو السلوك من صنف غير المثقفة بـ17.26% كقيمة إجمالية في كلا العملين عينة التحليل، ثم فئة المستوى الثقافي غير الواضح بنسبة قدرت بـ13.66%.

ولا تنفصل هذه المعطيات عن حالة الوعي العام في الحياة الواقعية حقيقة، فالمنطق يقول أنه من الطبيعي أن نجد الدراما العربية تزخر بشخصيات مثقفة، عندما يتقدم الوعي المجتمعي ويرتقي، فالمثقف الحقيقي غائب في الواقع عن الحياة العامة، وبالتالي فمقبول منطقيا غيابه دراميا، كما أن تواجده الشاحب كذلك في أعمال التحليل، يجعلنا نستطيع أن نعمم الظاهرة على باقي الأعمال التلفزيونية العربية إجمالا. كون صورة المثقف اليوم لا تخرج للأسف عن دائرة العزلة التي فُرضت عليه، أو ربما يكون قد فرضها هو عن نفسه، فلم يعد له بالتالي دور يلعبه في الدراما التلفزيونية.

وهو ما يجعل كتاب السيناريو في العالم العربي، يجدون بل ويكيفون المثقف على أنه كالآخرين من العامة في الطبقة الشعبية، وأن آراءه تتشابه والكثير من الأفكار التي أضحت بفعل المعلوماتية متداولة في الشارع والمجتمع. وإجمالا يمكن القول: أن غياب الشخصية المثقفة في الأعمال الدرامية عموما، تتحكم فيه رغبة الفضائيات والمحطات العربية، وهو ما يعرف خصوصا عن المحطات الخليجية، والتي تطلب نوعية الأعمال التسلوية التي تقدم القليل والقليل من الفكر، ولا تناقش في العمق القضايا

المجتمعية. كما أن الأمر يُعزى من جانب آخر، إلى مشكلة ذات صلة بالشركات المنتجة حيث هنالك منتجين عرب لا يتمتعون للأسف بالحدود الدنيا من الثقافة. وبالتالي فإنهم يجدون في الأعمال الدرامية التي تحمل قيمة فكرية جيدة، أعمالا جافة غير قابلة للتسويق وبالتالي لا يُقْدِمون على إنتاجها.

كل هذه العوامل أدت بشكل أو بآخر إلى تراجع قيمة العمل الدرامي كمنتج ثقافي وفكري، ويضاف إلى ما سبق أيضا عامل آخر يتعلق بضعف المستوى المعرفي والثقافي لدى نسبة لا بأس بها من المخرجين العرب للدراما التلفزيونية، والأمر لا ينطبق طبعا عن بعض الأعمال ذات القيمة الجيدة والتي يدخل في إطارها المسلسلين الذين بين أيدينا، والتي لحسن الحظ، وجدت إنتاجا وتحولت إلى أعمال درامية ضخمة، إلا أنها تبقى قليلة طبعا ولا تلبي احتياجات ولا ذائقة المشاهد العربي كميّا.

- **فئة الحالة الاجتماعية**

جدول رقم 25.4: يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لحالتها الاجتماعية في المسلسلين عينة الدراسة

الحالة الاجتماعية	التكرار	النسبة
أعزب	21	19.26
متزوج	55	50.45
مطلق	2	1.83
أرمل	17	15.59
غير واضح	14	12.84
$\sum$	109	%100

يوضح الجدول الحالة الاجتماعية للشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية أو السلوك في المسلسلين عينة الدراسة، وتوضح نتائج التحليل أن الشخصيات المتزوجة كانت أكثر ظهورا في مشاهد التحليل بنسبة قدرت بـ50.45% تليها فئة العزاب بنسبة بلغت 19.26%. ومن ثم فئة الأرامل من النساء والرجال بنسبة قدرت بـ15.59%، في حين حصدت فئة عدم وضوح الحالة الاجتماعية نسبة قدرت بـ12.84%أما المرتبة الأخيرة فكانت من نصيب فئة الشخصيات المطلقة وذلك بنسبة إجمالية بلغت 1.83%.

وتعد هذه النسب معقولة جدا، بالنظر للصور القيمية والأخلاقية التي يتطبع بها الأزواج في الواقع الاجتماعي، كونها تشتمل على فئة المتزوجين من الشخصيات تلك التي جسدت دور الأب والأم خاصة، ومعروف عن هذه الفئات تحملها للمسؤولية وتحليها بالفضائل عامة، كالوفاء والإخلاص والصدق.

والكرامة وعزة النفس وغيرها من القيم الاجتماعية الفاضلة الأخرى ، فلذا يحرص الزوجين على تزويد أبنائهم بها، وكلها سمات يجب أن تتوفر في كلا الزوجين، فالزوج رب الأسرة ويعتمد عليه باقي الأفراد في الكثير من الأمور الحياتية، مما يساعدهم على تخطي مشاكل الحياة ومصاعبها، في حين من المهم أن تتوافر هذه الفضائل في الزوجة الأم أيضا كونها المربية والشريكة في الحياة الأسرية والعملية. وهو ما أظهرته مشاهد التحليل من خلال صور الأزواج التي وقفت عندها، فظهرت الزوجة الوفية والمخلصة في مشاهد التحليل، كما ظهرت الزوجة المتعاونة والمتحملة لمسؤولياتها. كما أظهر العملين قيما أخرى متعلقة بالقناعة والصبر والرضا، وهي السمات التي من الواجب والهام جدا التركيز عليها في الدراما العربية، نظرا للظروف الاقتصادية الصعبة التي تواجه الأسر العربية. وعلى النقيض من هذا شملت أيضا هذه الفئة نماذج الشخصيات المنحرفة كالزوجة الخائنة والزوجة الشاذة جنسيا، وكذلك الأم التي تضطر لبيع جسدها لأجل الحصول على لقمة العيش، وهي الصور المشوهة للقيم والأخلاق المجتمعية التي قدمتها الأعمال أيضا عن مربيات الأجيال في حالات شاذه، والتي وإن وُجدت في أي عمل فإنها أكيد تعبر عن واقع ما.

أما عن نسبة ظهور غير المتزوجين وكذا المطلقين في مشاهد التحليل وحصدها للنسب المذكورة سابقا فيعدّ واقعيا جدا بخاصة أمام ارتفاع نسب هذه الفئات في الحياة الواقعية بين الشباب العربي وهو ما يعبر فعليا عن خطورة الظاهرة، والتي تنجر عنها الكثير من الانحرافات القيمية والسلوكيات السلبية في المجتمع كالزواج العرفي والزنا، وارتفاع أعداد المواليد غير الشرعيين، وشتى أنواع الانحلال الخلقي وهي السلوكيات والانحرافات التي وقفت الباحثة عند نماذج عديدة لها في مفصلية مشاهد التحليل، والتي تمت الإشارة إليها سابقا في البعض من المشاهد المحللة، والتي أصلّت من جانبها لعدد من الأسباب المؤدية للعزوف عن الزواج نذكر منها غلاء المعيشة، وعدم تفهم الأسر للتحولات الاقتصادية وما صاحبها من أزمات وتغيرات اجتماعية، ومن ثمّ تحولت مشكلة عدم الزواج إلى مشكلة ذات بعد مادي بالدرجة الأولى.

كذلك ورود فئة الأرامل من الشخصيات في المشاهد المختارة من أعمال التحليل، يعد منطقيا جدا بالنظر لاعتماد مؤلف العمل الدرامي بشكل عام على عدد من المكونات، أهمها الواقع مضاف إليه خياله وتجاربه السابقة.

وهنا وجب التوضيح إلى أن دراسة هذه الظواهر الاجتماعية في الأعمال الدرامية أو التعرض لها، ليس تعرضا متعمقا كون أنها – أي الدراما–ليست معنية بتقديم حلول. بقدر ما أنها أعمال فنية لها أركانها، وعلى المشاهد أن يعي هذا حتى لا ينظر للواقع عبر نافذة الدراما.

- فئة المستوى الاقتصادي

جدول 26.4.يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لمستواها الاقتصادي في المسلسلين عينة الدراسة

المستوى الاقتصادي	التكرار	النسبة
ثري	36	26.86
فقير	9	6.71
متوسط	85	63.43
لم يظهر	4	2.98
$\sum$	134	%100

تظهر بيانات الجدول المستوى الاقتصادي للشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية والسلوك في مشاهد التحليل، وتكشف البيانات أن الشخصيات ذات الوضع الاقتصادي المتوسط، كانت أكثر ظهورا في المشاهد القيمية وذلك بنسبة 63.43%، تليها الشخصيات الثرية بنسبة بلغت 26.86%في حين بلغت نسبة ظهور الشخصيات من الفئة الفقيرة6.71%.

وقد سجلت مشاهد التحليل كثيرا من المواقف الإيجابية للشخصيات من الطبقة المتوسطة، بتقدير فاق نصف القيم الاجتماعية التي سجلتها مادة التحليل، ويأتي هذا الطرح برأي الباحثة متناسبا وحقيقة الواقع الذي نعيشه، كون هذه الفئة تشكل السواد الأعظم في المجتمعات العربية فبالتالي طبيعي جدا ظهورها بهذا القدر والشكل في الأعمال الدرامية، واستطاعت هذه الأعمال من خلال الغوص في العديد من تفاصيل الحياة المتعلقة بهذه الفئة، أن تعكس صورة الواقع الاجتماعي المصري والسوري والعربي عموما، وأن تطرح مشاكله وتعطيها قدرا من التحليل أيضا، عبر حكاية وسرد قصص هذه الشخصيات. مما جعلها تقف عند دور كبير وهام في توجيه سلوك المشاهد، حيث وضعت هذه الأعمال يدها على هموم المواطن العربي من ذووا الفئة المتوسطة من الشعب، وكذا كشفت ما يتخبط فيه من فساد (في حدود المتاح والمسموح به طبعا). وهو الوضع الذي يجعل المشاهد بشكل أكيد، يتفاعل معه وقد يطالب بإصلاحه.

كما وجبت الإشارة هنا، إلى أنه وبرغم سعي هذه الأعمال إلى نقل الواقع الاجتماعي والاقتصادي للمواطن أو الفرد في المجتمع وتقديم مختلف وجهات النظر حول ما يهمه اجتماعيا، إلا أنها تبقى أعمالا موجهة لصالح فئات معينة من الجمهور، وأن كل ما تقدمه مؤطر تحت سقف الوطن وأمنه.

كما قدمت أعمال التحليل نماذج خجولة جدا من الأغنياء، عكست بدورها جملة من القيم الاجتماعية جمعت بين الإيجابية والسلبية، فأظهرت الأعمال وأخص بالذكر في هذا السياق المسلسل السوري "الندم"، نموذجا جيدا من الأغنياء كقدوة للجيل الجديد(شخصية "أبو عبدو الغول"). كما كرست النموذج السيء للغني (من خلال شخصية "عبدو")، والذي شكل إمبراطورية اقتصادية تخدم طموحاته السياسية، حيث جسدت هذه الشخصية حالة الشره والتوسع والسيطرة. وهي الحالة التي أضحت علامة فارقة تصيب أصحاب رؤوس الأموال في مجتمعنا العربي، ودفعتهم لابتلاع كل شيء من حولهم دون إعارة أدنى اهتمام لما ينجرّ عن ذلك إنسانيا واجتماعيا وحتى سياسيا.

كذلك لم تغفل الأعمال الدرامية عينة التحليل عن إظهار الشخصيات الفقيرة من جملة الشخصيات مقدمة القيمة، حيث عالجت من خلالها هي الأخرى جملة من القضايا والقيم الاجتماعية الخاصة بالفقر والحرمان والمشاكل الصحية وهموم المواطن الفقير بكافة تجلياتها، وسعيه لتأمين مستلزمات العيش بالحد الأدنى، وما انجر عن هذه المؤشرات من انحرافات عن المعايير القيمية في المجتمع العربي. ويعد تقديم هذه الفئات عبر هذه المعالجات تأكيد على وظيفة المحتوى الاجتماعي للأعمال عينة التحليل، وسعيها لتقديم صورة لا بأس بها عن ملامح الحضور الطبقي في المجتمعات العربية، كونها تعد من الأدوات الأكثر فاعلية في التحكم والضبط الاجتماعي.

- **فئة المهنة**

جدول رقم 27.4: يوضح توزيع الشخصيات مقدمة القيمة تبعا لمهنتها في المسلسلين عينة الدراسة

المهنة	التكرار	النسبة
أعمال حرة	24	24.24
وظيفة متوسطة	12	12.12
وظيفة حكومية راقية	2	2.02
وظيفة أمنية	22	22.22
وظيفة إدارية	2	2.02
لا يعمل	37	37.37
$\sum$	99	%100

تكشف بيانات الجدول عن وظيفة الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية والسلوك في مشاهد التحليل، ويتضح من هذه البيانات التي أسفرت عنها مادة التحليل أن الشخصيات التي ظهرت من دون مهنة، كانت أكثر الشخصيات التي قدمت قيمة أو سلوكا في العملين عينة الدراسة وذلك بنسبة إجمالية قدرت بـ37.37%. وتنضوي ضمن هذه الفئة الشخصيات النسائية والرجالية خصوصا منها فئة الأب والأم، والتي قدمت نموذج القدوة في تربية الأبناء، حيث قدمت صورة الأب والأم في المسلسل المصري وكذلك السوري، النموذج الواقعي والعملي للتصرف الأخلاقي الأفضل، تستحضر الباحثة في سياق هذا الحديث نموذج "دولت" في المسلسل المصري "موجة حارة"، وكذلك العلاقة القوية بين "حمادة غزلان" وأمه "خضرة الشناوية" والتي تحمل في طياتها جوانبا من القدوة السيئة، ناهيك عن نموذج "أبو عبدو الغول" في العمل السوري والذي قدّم صورة جيدة عن الالتزام الديني وعدم المساومة على القيم.

أما عن المرتبة الثانية في الظهور فكانت من نصيب فئة الأعمال الحرة، وشملت هذه الفئة الشخصيات التي تعمل لصالحها، فظهرت بنسبة إجمالية بلغت 24.24%. وشملت هذه الفئة الشخصيات التي امتهنت التجارة (تجارة اللحوم) والاستثمار الاقتصادي، وشركات تصنيع الدواء وسياقة السيارات، رجال الأعمال، الكتاب والروائيين، رجال الدين، وقدمت الشخصيات التي امتهنت هاته المهن قيما اجتماعية وسلوكيات تراوحت بين الإيجاب والسلب.

كما جاءت في المرتبة الثالثة الوظيفة الأمنية، وذلك بنسبة قدرت بـ22.22% وتعد هذه النسبة واقعية بالنظر لعدد المشاهد القيمية التي وقعتها الشخصية الأمنية في كلا العملين، ولعلّ ما ساهم به

المسلسل المصري "موجة حارة" كان له نصيب الأسد في صياغة هذه الفئة. انطلاقا من المشاهد التي أظهرت شخصية البطل "سيد العجاتي" خاصة، حيث قدمت هذه الشخصية دور ضابط مباحث الآداب المصري الذي يرى في المجتمع ما لا يراه الكثيرون من الانحرافات. فمن خلال هذه الفئة تمّ الكشف عن العديد من قضايا الفساد التي تضرب المجتمع المصري كالدعارة، القوادة، المخدرات، المثلية، العنف اللفظي والجسدي، فساد الأجهزة الأمنية وغيرها من القضايا المرتبطة بالقيم الاجتماعية والتي تمّ التعرض لها

سابقا. أما فئة الوظيفة المتوسطة فظهرت بنسبة بلغت 12.12%، وشملت هذه الفئة الوظائف التي تتوسط الوظائف الراقية ودون المتوسطة والتي امتهنتها شخصيات قدمت قيما اجتماعية، أو سلوكيات خلال مشاهد التحليل، نذكر منها موظفي المبيعات والعاملين في المستشفيات الحكومية والصحفيين في مؤسسات خاصة، وكذا وظيفة الرعاية الصحية المنزلية، وكذا الوظائف المكتبية لمكاتب المحاماة ومكاتب المنتجين الفنيين.

وأما عن فئة الوظائف الحكومية الراقية فجاءت في المرتبة الخامسة بنسبة إجمالية قدرت بـ2.02%، وهي ذات النسبة التي حصدتها فئة الوظيفة الإدارية، ومن بين الوظائف التي تحيط بها هاتين الفئتين نذكر وزير الداخلية، وعضوية مجلس الشعب وأعلى منصب مسؤول في الجهاز الأمني لواحدة من المحافظات، هذا عن فئة الوظائف الحكومية الراقية، أما عن الوظائف الإدارية فشملت مشاهد التحليل صورا عنها تمثلت في مهنة موظف العلاقات العامة في القطاع الخاص، فئة المحاسب والمكلف بالحسابات ومدير البنك.

عموما تم توظيف هذه المهن في أعمال التحليل بصورة أقرب للواقع، كما أن طابع بعض الشخصيات السلبية في بعض المهن، لا يعني أنها عاكسة للمجتمع، بل يرتبط بالشخصية الدرامية في الأغلب والتي لها ما يشبهها في المجتمع على وجه التخصيص لا التعميم.

كما وجب التأكيد على أن عملية الإبداع الدرامي في حقيقة الأمر تكتسي دائما شكلا وطابعا رمزيا مهما بلغت من واقعية ولا تبدو عناصر الإساءة إلى المهنة الدرامية واضحة إلا إذا تمّ إقحامها في مشاهد العمل الدرامي دون سياق واضح، أو تمّ بطريقة مباشرة دون قصة أو حدث أو حتى موقف درامي، أو إذا كان لها هدف تحريضي مباشر وواضح وهو الأمر الذي لم يحصل ولم يُشر إليه في أي من مشاهد الأعمال عينة التحليل.

- **فئة الخصائص الديموغرافية**

جدول رقم 28.4: يوضح تكرار ونسبة الخصائص الديموغرافية للشخصيات الظاهرة في المشاهد القيمية في كل مسلسل من مسلسلات عينة الدراسة وإجمالي ظهورها

رقم المسلسل		موجة حارة		الندم		∑	
الخصائص الديموغرافية		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
النوع	ذكر	20	3.70	15	9.03	35	2.37
	أنثى	25	4.62	9	5.42	34	2.31
	الاثنان معا	45	8.33	12	7.22	57	3.87
المرحلة العمرية	الطفولة	-	-	1	0.60	1	0.06
	المراهقة	-	-	1	0.60	1	0.06
	الشباب	40	7.40	14	8.43	54	3.67
	الرشد	10	1.85	3	1.80	13	0.88
	الشيخوخة	25	4.62	5	3.01	30	2.03
المستوى الثقافي	مثقف جدا	20	3.70	16	9.63	36	2.44
	متوسط الثقافة	50	9.25	10	6.02	60	4.07
	غير مثقف	20	3.70	4	2.40	24	1.63
	غير واضح	15	2.77	4	2.40	19	1.29
الحالة الاجتماعية	أعزب	15	2.77	6	3.61	21	1.42
	متزوج	50	9.25	5	3.01	55	3.73
	مطلق	-	-	2	1.20	2	0.13
	أرمل	15	2.77	2	1.20	17	1.15

	غير واضح	5	0.92	9	5.42	14	0.95
المستوى الاقتصادي	ثري	30	5.55	6	3.61	36	2.44
	فقير	5	0.92	4	2.40	9	0.61
	متوسط	75	13.88	10	6.02	85	5.77
	لم يظهر	-	-	4	2.40	4	0.27
المهنة	أعمال حرة	15	2.77	9	5.42	24	1.63
	وظيفة متوسطة	5	0.92	7	4.21	12	0.81
	وظيفة حكومية راقية	-	-	2	1.20	2	0.13
	وظيفة أمنية	20	3.70	2	1.20	22	1.49
	وظيفة إدارية	-	-	2	1.20	2	0.13
	لا يعمل	35	6.48	2	1.20	37	2.51
∑		540	%100	166	%100	1471	%100

توضح بيانات الجدول السابق الخصائص الديموغرافية للشخصيات مقدمة القيمة أو السلوك الاجتماعيين في المسلسلين عينة التحليل، ويظهر من خلال بيانات الجدول أن المسلسل المصري اهتم بتقديم القيم الاجتماعية عبر النوعين ذكر وأنثى في مشاهد التحليل بالدرجة الأولى وذلك بنسبة بلغت 8.33%، تلتها فئة الإناث ثم فئة الشخصيات من جنس ذكر بنسبة بلغت 4.62%و3.70% على التوالي، أما من جانب المسلسل السوري فقد أظهرت بيانات التحليل سيطرت العنصر الرجالي على مستوى الظهور في المشاهد القيمية بنسبة بلغت 9.03%تلتها فئة الجنسين في المرتبة الثانية بنسبة بلغت 7.22%وأخيرا فئة النساء بنسبة قدرت بـ5.42%لتتسع الهوة بين ظهور الجنسين عند احتساب العدد الإجمالي للممثلين، الذين شاركوا في كلا العملين كما ستوضحه فئات لاحقة في التحليل.

واستطاعت هذه المعطيات أن تعرف الباحثة على القوالب المعتمدة من طرف القائمين على العمل الواحد، والقائمة بدورها على نوع الجنس الذي تمّ إقحامه في عملية تقديم القيم الاجتماعية من جانب القائمين على العمل الدرامي "موجة حارة". وأكدت هذه النتائج على اعتمادهم على كلا الجنسين بالدرجة الأولى ومن ثمّ النساء فالرجال مع اختلاف في الترتيب بين الرتبة الثانية والثالثة من جانب العمل السوري "الندم"، واستطاعت هذه النسب كذلك أن تضبط برأي الباحثة الملمح العام لصورة النساء والرجال في العمل المصري والسوري، وتحديد الصور النمطية واللانمطية لهم عبر هذه الأرقام والمعطيات. لتكون منطلقا ومرجعا لأي طرح متعلق بهم في هذين العملين، مع الإشارة إلى أن مفصلية كل منهما أبانت عن تفاوت في الحضور بين الجنسين حسب المرحلة العمرية للشخصيات الرئيسية والثانوية المتواترة في هذين العملين العربيين، حيث أبانت نتائج التحليل دائما عن ظهور فئة الشباب في أعلى ترتيب بنسبة بلغت 7.40%بالنسبة للعمل المصري، في مقابل 8.43%في العمل السوري، وقد يعزى هذا الأمر بشكل مطلق لضرورات التسويق الدرامي.

فكما كاد لا يمر مشهد ما في كلا العملين، يخلو من الحضور الشبابي للشخصيات، وقد يكون هذا النسق مهما لكلا النوعين من الدراما العربية، كونه خطوة جيدة من وجهة نظر الباحثة من شأنها أن تدفع عجلة الدراما العربية دائما إلى الأمام، كون حضور الشباب من شأنه أيضا أن يخلق توليفة متكاملة على الشاشة، هدفها دعم الدراما التلفزيونية عبر إمدادها وضخها بدماء شابة.

كما أن الاعتماد الخجول على الفنانين الكبار في الدراما العربية (ممثلة هنا طبعا في العملين عينة التحليل)، أضحى ظاهرة درامية، فكثير من الممثلين العرب الكبار اشتكوا من كونهم أصبحوا عاطلين عن العمل وأعلنوا استعدادهم للقيام بأي دور، في إشارة إلى سياسة استبعادهم عن الدراما التلفزيونية، بعد أن ارتبطت أسماء كبيرة بالدراما العربية على مدار الأعوام الماضية، بخاصة أمام سعي مؤسسات الإنتاج الدرامي والفني لاستقطابهم والاستثمار في حضورهم، كونه الدجاجة التي تبيض ذهبا. فمجرد حضورهم على الشاشة يجذب جمهورا عريضا من المشاهدين، حتى بصرف النظر عن جودة النص ونوع القصة الدرامية، بينما تغيرت المعادلة في دراما الحاضر، حيث أضحت تشهد غيابا جماعيا لنجوم الدراما التلفزيونية الكبار، وقد يعزى الأمر إلى أسباب مالية وتسويقية أيضا، أو ربما إلى مستوى القصص الدرامية المقدمة لهم، خاصة أمام تركيز القائمين على الإنتاج الدرامي على جوانب شبابية محضة تجعل أدوار كبار السن من الممثلين هامشية تتناسب والصف الثاني والثالث من الممثلين.

وفي هذا السياق يشير العديد من النقاد إلى كون الأجواء العربية الحالية تجعل الولوج إلى دهاليز السياسة وتناول الظلم الاجتماعي غير مستحبة دراميا، ما يدفع بكتاب السيناريو إلى الوصفات التي لا تسبب مشكلات ولا سوءا في التأويل. فوجدوا بذلك ضالتهم عند عوالم الأبطال الشبابية الخارقين وقصص الحب التقليدية بين الشباب والشابات. أما فئة الأطفال والمراهقين الثالثة والرابعة من جانب العمل السوري كونها لم تسجل ولا حضورا واحدا في العمل المصري، وذلك بنسبة بلغت 0.60%. وتؤكد هذه النسبة الضئيلة جدا على أن الطفل والمراهق، لم يعودا محورا في الأعمال الدرامية التلفزيونية العربية، كما كان عليه الوضع في الماضي، حيث شهدت الخارطة الإنتاجية إهمالا واضحا للطفل، بإخفائه بالكامل من المشهد وبالتالي تجاهل قضاياه.

أما عن فئة المستوى الثقافي فأظهرت النتائج أن العمل المصري اعتمد على إظهار الشخصية متوسطة الثقافة في أولى الترتيب بنسبة بلغت 9.25% تلتها فئة المثقف جدا وغير المثقف لا في ذات الكفة بنسبة بلغت 3.70%. وتشير هذه النسب إلى أن غالبية الشخصيات مقدمة القيمة، تعد متوسطة الثقافة، وهو طرح واقعي للغاية حيث سعى مسلسل "موجة حارة" وكذلك "الندم"، والذي ظهرت من جانبه هذه الفئة بنسبة قدرت بـ4.07%وهي أعلى فئات النوع الثقافي ظهورا، سعيا إلى تقديم القيمة الاجتماعية من مصدر العموميات وهي العناصر الموجودة في الشخصية الدرامية، والتي يشترك فيها أفراد المجتمع بشكل عام كونها أساس الثقافة، وتمثل الملامح العامة التي تتسم بها الشخصيات العامة والتي قدمت من جانبها صورا عن اللباس والعادات والعرف والتقاليد والدين والقيم، وكلها تفصيلات تساهم في ربط أفراد المجتمع وتعطي صورا جيدة عن القيم الاجتماعية والتماسك الاجتماعي الذي يربطهم.

فكانت شخصيات كـ "دولت" الأم في العمل المصري و"سيد" و "شهندة" و "سنية" وأخرى في العمل السوري كـ "أبو عبدو" و"أم عبدو" و"عبدو" و"سهيل " وغيرها من الشخصيات، شخصيات حاملة لكتلة هائلة من القيم الاجتماعية، وحاملة قبلها لرمزية ثقافية رائعة تعبر عن روح الفرد العربي، حيث قدمت للمشاهد جملة من الأنماط السلوكية، وأمدته بقوانين وأنظمة حياتية تتيح عددا من القيم الاجتماعية.

أما الشخصية المثقفة جدا فأظهرها العمل المصري بنسبة بلغت 3.70%. وتؤكد النسبة على الظهور الحذر للشخصية المثقفة في الأعمال المصرية، وقد يعزى ذلك إلى كون إقحامها في الدراما قد يوقع القائمين عليها في محاذير وإشكالات سياسية واجتماعية عديدة، ما يدفع الفضائيات للإحجام عن شرائها. ولعل أهم دور للمثقف ظهر بالمسلسل هو دور "نبيل العجاتي"، والذي قام بتأديته الممثل المصري

الشاب "رمزي لينر" وتجسدت هذه الشخصية، في دور الصحفي الثوري والمناضل اليساري الذي يحاول محاربة قمع الدولة، من خلال النضال ضمن حركة اليسار المصري. من جانبه العمل السوري وصف الشخصية المثقفة جدا بشكل أساسي، عبر دور "عروة" الروائي المثقف الذي يعايش الواقع السوري المرير، أثناء الحرب والذي يسترسل بقلمه ليهرب من مأساة الواقع السوري.

أما فئة غير المثقف فظهرت بنسبة قدرت بـ 3.70% في موجة حارة وقابلتها 2.40%في مسلسل "الندم" أما فئة المستوى الثقافي غير الواضح فظهرت بنسبة قدرت بـ2.77%بالمسلسل المصري و2.40% في المسلسل السوري. ويعد تراوح المستوى الثقافي للشخصيات في كلا العملين وظهورهم بهذه الطريقة، دلالة على أن هذه الشخصيات واقعية وليست مثالية، كما أن إقحام شخصية المثقف جدا في العمل الدرامي ليس أمرا سهلا، كونها شخصية مركبة ومعقدة وتحتاج لمعالجتها ورسمها دراميا، قدرا كبيرا من النضج الفكري والإنساني العالي، وهذا ما يحاول أن يتجنبه غالبية الكتاب، الذين يبحثون عن شخصيات سهلة التكوين وواضحة الصفات والمعالم.

فئة الحالة الاجتماعية أيضا، تنوعت فئاتها الفرعية وفقا لما تظهره بيانات الجدول دائما، حيث ظهرت فئة المتزوجين في أعلى ترتيب في المسلسل المصري موجة حارة بنسبة اجمالية قدرت بـ9.25% تلتها فئة العزاب والأرامل في الترتيب الثاني بنسبة 2.77%ثم فئة الشخصيات التي يظهر العمل حالتها الاجتماعية في آخر الترتيب بنسبة بلغت 0.92 %أما بالنسبة لمسلسل "الندم" فقد ظهرت فئة عدم وضوح الحالة الاجتماعية بنسبة بلغت 5.42.% وبهذا جاءت في المرتبة الأولى من حيث الظهور، تليها فئة العزاب بنسبة بلغت 3.61%، ومن ثم فئة المتزوجين بنسبة بلغت 3.01%أما فئة العزاب والمطلقين فجاءت بنسبة متساوية تذيلت بها ترتيب هذه الفئات بحيث بلغت 1.20%.

وللإشارة فبحسب مشاهد التحليل دائما، فقد سجلت الباحثة تفوق حضور النساء على الرجال حسب الحالة الاجتماعية، في ظهورها في شكل المرأة المطلقة والأرملة، مقارنة بالرجل في هذه الوضعيات بالنسبة للمسلسل السوري. ولم تسجل هاتين الفئتين أي ظهور لهما في العمل المصري، في حين تنقلب المعادلة في وضعيات المتزوج والأعزب لصالح الرجل.

أما عن فئة المستوى الاقتصادي فأظهر العمل المصري تفوقا للشخصيات متوسطة المستوى الاقتصادي، من حيث الظهور وذلك بنسبة بلغت 13.88%. تلتها الشخصيات الثرية فالفقيرة بنسبة قدرت بـ5.55%و0.92%على التوالي وتعد هذه النسب واقعية جدا بالنظر لتقسيم الطبقات في المجتمع المصري.

وهو ما ركّز عليه "موجة حارة" في تصويره لقيم وسلوكيات الشخصيات، فأوجد الطبقة المتوسطة تدخل في حسابات للحاضر والمستقبل، وتحيط مستقبل أبنائها بسياج أخلاقي يمنعهما من الكسب الحرام والسريع غير المأمون أخلاقيا واقتصاديا. كما أظهرها العمل على أنها ترتبط بمرجعية قيمية، فنجد تركيزها على قيم ايجابية جيدة كقيم الثقافة والوفاء واحترام القانون وحرية الآخرين، والابتعاد عن السلوكيات الشائنة كالتحرش والزنا وكذا البعد عن الإقصاء والتهميش، وهو ما يجعل هذه الفئة أو الطبقة تظهر نائية بنفسها عن المفاسد. وبالتالي تكون أقرب للمجتمع المدني وتطبيق فضائل الدين بشكل سليم.

وشملت هذه الطبقة فئات عدة كضباط الأمن والصحفيين والأئمة ونسبة من الموظفين، أما الطبقة المترفة والغنية فصورها العمل غير عابئه بمشاكل الحياة وعُقَد المستقبل، وأن موطنها حيث يكون المال وترتبط أخلاقياتها به وتدور من حوله.

أما الطبقة الدنيا والفقيرة فبغض النظر عن وضعها المادي، صورها كلا العملين على أنها لا تقيم وزنا للمشاعر الإنسانية، كما تغيب عنها المرجعيات القيمية والأخلاقية، وعلى أنها تحاول القفز بل التغوّل على النظام والقانون إن سمحت لها الفرصة. وغالبا ما تفخر بسلوكياتها غير المقبولة وتخلق لنفسها الأعذار، كما أن حديثها عن المال وطموحها دوما الحصول عليه.

أما فئة المهنة فترتبط ارتباطا وثيقا بالفئة السابقة، ويتضح من بيانات الجدول دائما أن فئة الشخصيات غير المهنية، جاءت في المرتبة الأولى بنسبة بلغت 6.48%، تلتها الشخصيات التي تمتهن وظائفا أمنية في المرتبة الثالثة وذلك بنسبة قدرت بـ3.70%ثم فئة الأعمال الحرة بنسبة بلغت 2.77%، فالشخصيات التي تمتهن وظائفا متوسطة بنسبة قدرت بـ0.92%، في حين لم يسجل العمل ظهور أية وظيفة إدارية.

وتأتي هذه النسب مقبولة منطقيا، كون العمل في الأساس مقتبس عن رواية بوليسية وكونه عملا اجتماعيا بوليسيا. أما ظهور هذه الفئات عبر المسلسل السوري الندم فجاء كالتالي: فئة الشخصيات العاملة في وظيفة متوسطة في أعلى الترتيب بنسبة قدرت بـ2.51% تلتها باقي الفئات بنسبة متساوية بلغت 1.20%لكل فئة، وجاءت المهن التي ظهرت في كلا العملين عينة التحليل، على تنوعها معبرة بشكل واقعي عن نسيج متناسق من الشخصيات، كونها منحت لها قيما اجتماعية مختلفة.

2.10.فئة الخصائص الخلقية للشخصية

- **علاقة المرأة بالرجل**

جدول رقم 29.4: يوضح تكرار ونسبة المشاهد التي تظهر فيها النساء مع الرجال في المسلسلين عينة البحث

المشاهد	التكرار		النسبة	
	موجة حارة	الندم	موجة حارة	الندم
عدد المشاهد التي توجد بالمسلسل	160	46	75.47	66.66
عدد المشاهد التي تشارك فيها النساء مع الرجال	52	23	24.52	33.33
$\sum$	212	69	%100	%100

تظهر بيانات الجدول السابق، عدد المشاهد التي تشارك فيها الشخصية المرأة مع الشخصية الرجل، من إجمالي المشاهد القيمية عينة التحليل في كلا المسلسلين، فأسفرت نتائج التحليل عن إيلاء أهمية لإقحام المشاهد التي تجمع كلا الجنسين، في كلا العملين حيث ظهرت المشاهد التي تشارك فيها النساء مع الرجال في المسلسل المصري بنسبة بلغت 24.52%، في حين قدرت نسبتها في المسلسل السوري بـ33.33%من إجمالي المشاهد التي جمعت في كلا المسلسلين.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المشاهد، رصدت علاقات الرجل والمرأة في أكثر من قالب، فأخذت هذه المشاهد صور علاقة الأم بالابن والأخ بالأخت، الزوج والزوجة والثنائيات التي تجمعهم علاقة غير رسمية في مرحلة الشباب أو غيرها من المراحل، والمشاكل العاطفية والأزمات المادية، كذلك رصدت هذه المشاهد علاقات العمل وأيضا الاهتمام بطابع الحياة الزوجية وتفاصيلها.

ويشير الاهتمام بعرض العلاقات بين المرأة والرجل دراميا، إلى وجود قدر كبير من النضج الفني لدى كاتبي العملين، غير أن هذا الأمر، يبقى خاضعا لشكل وطريقة الاعتماد على المرأة في المشاهد الدرامية، فمعروف عن الدراما العربية أن الرجال هم أصحاب السيطرة والقوة دائما في جل أعمالها، في حين تبقى النساء في الظل. وتبرز غالبية أدوارهن في كونهن ضمن المطامع الذكورية، وهذه الأعمال من جانبها، عززت صورة الرجل الذي يسعى إلى حل المشكلة ومواجهة الفساد والظلم، كما تلونت النساء اللاتي ظهرن عبر مشاهد التحليل، بين المحترمات وغير المحترمات. وعموما فإن النسب السابقة، تؤكد على أن المشاهد التي تظهر فيها نساء مع رجال، تعدّ أقل من المشاهد الرجالية فقط، ولا يعدو الأمر

عن كونه في الغالب معادلة ذكورية مكرسة في الدراما العربية بشكل عام، حيث يبدو ظهور النساء عبرها شاحبا وخجولا، سواء على مستوى نوع الأدوار الفاعلة والأساسية، أو على مستوى أدوار البطولة.

جدول رقم30.4: يوضح تكرار ونسبة المشاهد التي تظهر فيها علاقة المرأة بالرجل من حيث مباشرة أو غير مباشرة في المسلسلين عينة البحث

علاقة المرأة بالرجل	التكرار	النسبة
علاقة مباشرة	53	70.66
علاقة غير مباشرة	22	29.33
$\sum$	75	%100

يمثل الجدول نسبة المشاهد التي تظهر فيها علاقة المرأة بالرجل، من حيث كونها مباشرة أو غير مباشرة، ويظهر من خلال بيانات التحليل أن فئة العلاقة المباشرة جاءت بنسبة بلغت 70.66% في مقابل العلاقات غير المباشرة، التي ظهرت عبر مشاهد التحليل بنسبة قدرت بـ29.33% وتشير الباحثة إلى أن العلاقة المباشرة، تعني اختلاطا مباشرا بين الرجل والمرأة أي من دون أي وسيط اتصالي يجمعهما، في حين تعتمد العلاقة غير المباشرة عليه (الوسيط الاتصالي).

وتشير هذه النسبة إلى مساعي القائمين على العملين(المسلسلين)عينة التحليل، لإظهار ثنائي الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية أو السلوك، في صورة تحمل كل طاقات الرؤية البصرية، على النحو الذي يمكنها من تبيان المميزات الجسمية والعقلية والحركية والاجتماعية والمزاجية التي تعبّر عنها. وهي التفاصيل التي قد تغيب كاملة، أو يغيب جزء منها، إذا ما اعتمد المشهد في عرضه لعلاقة المرأة بالرجل على التقنيات الاتصالية، كما يجب أن لا ننسى أن المشاهد التي ترصدها جداول التحليل، هي فقط المشاهد القيمية من العمل، وأن الشخصيات المحصورة هنا في علاقات مباشرة أو غير مباشرة، هي ذاتها التي قدمت قيما اجتماعية وسلوكيات عبر مشاهد التحليل، وبالتالي فإنه من الطبيعي إقحامها في مشاهد مباشرة أكثر من الأخرى، وهو كذلك تأكيد على أهمية القيم الاجتماعية في حياة الشخصية الدرامية، بل إنها العامل الجوهري الذي تبنى على أساسه، من خلال ما تفصح عنه من قيم اجتماعية بالأفعال والأقوال.

وبالتالي فإن العلاقات المباشرة عبر المشاهد القيمية، كانت خيارا من كاتبي العملين، والذي يشير إلى حالة مهمة في الوظيفة المشهدية للمشهد الدرامي القيمي، كونها لها علاقة وطيدة الصلة مع المُشاهد

المتلقي، والذي يجب على الكاتب أن يدرك مدى أهميته في فهم ما يقدمه، من طرق وأشكال معينة في البناء المشهدي العام للسيناريو، أما اعتماد مشاهد العلاقات غير المباشرة، فجاء في الترتيب الثاني، وفقا لما أظهرته نتائج التحليل ، وكان الاعتماد فيها على الهاتف الخلوي وتطبيقات الانترنت كتقنيتين، لتعزيز العلاقات غير المباشرة بين النساء والرجال. ويعدّ الاعتماد عليها كذلك دلالة درامية محملة بمعطيات تتعلق بالشكل والمضمون الدرامي، وبعنصر الحركة الذي يطغى على الأحداث، ومن خلال ذلك يتمّ بثّ الكثير من عناصر التوقع، الذي يبقى حضور الانترنت فيها فعالا، وجاءت المشاهد التي جمعت المرأة والرجل عبر الانترنت في كلا العملين، مجسدة الاستخدام اللحظي للأداة والتقنية الاتصالية، بحيث كانت المشاهد تصور جملة من الإحالات التي دعمت المسار السردي للمشهد الواحد.

جدول رقم31.4: يوضح توزيع المشاهد التي يظهر فيها الرجال والنساء تبعا لنوعها بشكل مباشر أو غير مباشر

رقم المسلسل / نوع العلاقة		موجة حارة		الندم		∑	
		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
العلاقة المباشرة	مشاهد الخلوة	12	23.07	6	26.08	18	24
	مشاهد الاختلاط	30	57.69	5	21.73	35	46.66
العلاقة غير المباشرة	مشاهد علاقة المرّأة عبر الهاتف	10	19.23	5	21.73	15	20
	مشاهد علاقة المرأة عبر الانترنت	-	-	7	30.43	7	9.33
∑		52	%100	23	%100	75	%100

يقدم الجدول تفصيلية المشاهد القيمية التي ظهرت في عينة التحليل، بحسب نوع العلاقة التي ربطت بين الشخصيات من النساء والرجال، وأظهرت نتائج التحليل، أن مشاهد الاختلاط جاءت في المرتبة الأولى من جانب المسلسل المصري "موجة حارة" وذلك بنسبة بلغت 23.07% وتعد هذه النسب معبرة عن جرأة العمل، من خلال سلوك المرأة وارتباطه بمفهوم الشرف. حيث عبّرت كثير من المشاهد من ذوات هذه الفئة عن جملة من الانحرافات الخطيرة، التي صُورت عليها المرأة وعن غوصها في

الخطايا، حيث جمعت هذه المشاهد صورا عن خيانة المرأة بالرغم من أنها الأم الحنون لأطفالها، وكيف ولماذا تصبح المرأة عاهرة وتبيع نفسها مقابل المال والعيش الكريم...

ومن بين أكثر الصراعات التي كشف عنها العمل في هذا المضمار ولربّما أخطرها، الصراع الذي سجلته الحلقة 19 من العمل، والذي سلط الضوء على رذيلة لم يُسلط عليها الضوء في الدراما العربية قبل هذا العمل، على اعتبار أنها من الطابوهات الكبيرة في المجتمعات العربية. وهي تبادل الأزواج، حيث صور المشهد "سيد" وزميله "كمال" من خلال كمين نصباه لإحدى الزوجين الشاذين، وهما يغريان زوجين آخرين لممارسة رذيلة تبادل الأزواج، والمشهد يبدأ بتسجيل فيديو تظهر فيه إحدى الزوجات من الثنائي الأول بجوار زوجها وهما يتفقان على صفقة التبادل مع أحد الضباط، الذي يجسد المشهد والذي تمّ اعتماده كطعم للإيقاع بهذه الشبكة.

أما مشاهد العلاقات غير المباشرة، فتجسدت من خلال مشاهد علاقة المرأة عبر الهاتف وذلك بنسبة بلغت 19.23%، في حين لم يسجل العمل ولا مشهدا للعلاقات غير المباشرة عبر الانترنت، بالرغم من كون هذه العلاقات أصبحت ثقافة مستجدّة في المجتمعات العربية.

أما عن المسلسل السوري "الندم" فأظهرت بيانات التحليل، أن مشاهد علاقة المرأة عبر الانترنت احتلت أعلى ترتيب بنسبة بلغت 30.43%. تلتها مشاهد الخلوة في العلاقة المباشرة والتي بلغت نسبة قدرت بـ26.08%، أما مشاهد الاختلاط ومشاهد علاقة المرأة عبر الهاتف، فجاءتا بنفس النسبة والتي بلغت 21.73%. ولعلّ أهم المشاهد التي انعكست فيها هذه العلاقات، هي تلك المشاهد التي كانت تجمع "عروة" بـ "هناء" قبل الحرب. والتي كانت تعبر عن نوع خاص من العلاقات العاطفية الراقية، والتي يظهر فيها الاحترام المتبادل بين الرجل والمرأة، وهي العلاقة التي انتهت وكللت بالزواج ومن ثم بخيانة موجعة. كذلك المشاهد التي جمعت "ندى" بخطبيها "هشام" قبل اعتقاله تعسفيا وحتى من دون تهمة واضحة، فقط لأنه كان يكتب ويدوّن بعض الإحاءات والإسقاطات عبر حسابه على الفايسبوك.

جدول رقم 32.4: يوضح توزيع المشاهد التي يظهر فيها الرجال والنساء تبعا لنوع مظاهر الخلوة أو الاختلاط

رقم المسلسل		موجة حارة		الندم		∑	
مظاهر علاقة المرأة بالرجل		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
أنواع المظاهر في الخلوة والاختلاط	خلوة واختلاط فقط	-	-	2	4.76	2	2.06
	خلوة واختلاط مع أحاديث عاطفية أو غرامية	5	11.11	6	14.28	11	11.34
	خلوة واختلاط وملامسة وأحاديث خاصة عاطفية	10	22.22	3	7.14	13	13.40
	خلوة واختلاط وملامسة وأحاديث عامة	10	22.22	2	4.76	12	12.37
	النساء في مشاهد الاختلاط النساء في مشاهد الخلوة	10	22.22	12	28.57	22	22.68
عدد النساء اللواتي ظهرن في علاقات غير مباشرة	النساء في مشاهد العلاقة من خلال الهاتف	10	22.22	7	16.66	27	27.83
	النساء في مشاهد العلاقة من خلال الانترنت	-		10	-	10	10.30
∑		45	%100	42	%100	97	%100

يتضح من خلال بيانات الجدول، توزيع المشاهد عينة التحليل التي تظهر من خلالها ثنائية المرأة والرجل، من خلال نوع مظاهر الخلوة والاختلاط بينهما في المسلسلين عينة التحليل. وأظهرت مشاهد التحليل دائما جملة من الصور التي سعى كلا العملين إلى تكريسها، فيما يتعلق بطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة. ولعل أهمها مشاهد الاختلاط، والتي اتخذت عدة صور من جانبها. أهمها الخلوة والاختلاط والملامسة وكذلك الأحاديث العاطفية، وكثير من الإيحاءات الجنسية، حيث طرحت المشاهد القيمية في كلا العملين على حد سواء، كثيرا من القضايا المتعلقة بالتحرش والاغتصاب وتعاطي المخدرات والخيانات الزوجية كما شملت في كثير من الأحيان إيحاءات جنسية والتي جعلت كلا العملين –ولعل أكثرهما العمل المصري– يتجهان إلى نوع من الجرأة المبالغ فيها، والتي ظهرت عبر عدد من المشاهد أهمها تلك التي جمعت "سيد" وزوجته، كذلك "حمادة غزلان" وزوجته "نوسة"، وبعض المشاهد لمتهمين في قضايا آداب، وكذلك المشهد الذي جمع "نوسة" وسيد العجاتي"

أما في "الندم" فكانت أكثر المشاهد جرأة المشهد الذي جمع "رشى" و "عروة" و "عروة وزوجته" هناء"، والذي تدور فكرته الأساسية حول مرض هناء الذي فرض عليها شحوبا وحسرة، الأمر الذي جعل "عروة" يجد نفسه في صدام مع مرضها والاعتناء بها، من ثم يصور العمل تأثير هذا المرض على علاقتهما الزوجية الحميمة والمشحونة بالحب نظرا، لضعف قلب "هناء" وعدم تحمله. وصور المشهد هذه التفاصيل بشكل دقيق تراه الباحثة، حتى أكثر من المطلوب، ومن ثم أدت هذه المعطيات بحسب ما طرحه العمل إلى خيانة "عروة" لها، وهو الرجل الذي كان شعار أنه لا يدفع المال مقابل جسد امرأة من بين أهم شعاراته في الحياة، ثم يعود العمل إلى سرد تفصيلية الخيانة، وأين وكيف قد يجد الرجل المتزوج في ظروف خاصة ربما، ضالته الجنسية مقابل المال.

إيحاءات كهذه وأخرى أكثر تفصيلية قدمها كلا العملين، في إشارة أن الدراما العربية تعكس واقعا اجتماعيا عربيا يحوي الكثير من الحالات الخطرة والمهمة، والبعض من صناع الدراما يشفعون لأنفسهم فيما يعرضونه من مشاهد درامية جريئة، إلى كون عرض مثل هذه المظاهر عبر تصوير جميع جوانبها وتقديم تفاصيل أكبر عنها، يتم اقحامه لأجل أن تكون تلك الظواهر واضحة أمام المشاهد قبل تقديم النتائج والحلول لها.

وعموما قد يكون في هذا الرأي جانب من الصواب، لكن الأصوب برأي الباحثة، هو أن المبالغة في تصوير المشاهد الخادشة يعد تجاوزا صارخا للقيم الاجتماعية، يتوجب على الهيئات المختصة عربيا الوقوف في وجهها، والتصدي لها حماية للمشاهد الذي تختلف أعماره وحماية للذوق العام.

جدول رقم 33.4: ***يوضح توزيع المشاهد التي يظهر النساء تبعا لمرحلتهن العمرية في المسلسلين عينة الدراسة***

المرحلة العمرية للمرأة التي تظهر في المشاهد	التكرار	النسبة
مراهقة	12	11.11
شابة	51	47.22
راشدة	23	21.29
في مرحلة الشيخوخة	22	20.37
$\sum$	108	%100

يوضح الجدول الفئة العمرية للشخصيات النسائية مقدمة القيمة أو السلوك، أو تلك التي ظهرت في المشاهد القيمية لكلا العملين عينة التحليل، وبناء على بيانات الجدول، فإن النساء الشابات كن في أول الترتيب، كونهن الأكثر ظهورا وحضورا وذلك بنسبة إجمالية لكلا العملين بلغت 47.22%من إجمالي المشاهد، تلتها النساء في مرحلة الرشد بنسبة بلغت 21.99%ثم في مرحلة الشيخوخة بنسبة بلغت 20.37%ثم النساء أو الفتيات المراهقات في آخر الترتيب، وذلك بنسبة إجمالية قدرت بـ20.37%. وتؤكد هذه النتائج، عن إيلاء كلا العملين أهمية كبيرة لتناول القيم الاجتماعية والسلوكيات المتعلقة بفئة الشباب، في مقابل الفئات العمرية الأخرى للشخصية المرأة. وتعد قيمة الحب مدخلا لطرح العديد من القيم والسلوكيات الاجتماعية الأخرى، التي عرضتها أعمال التحليل عبر هذه المشاهد على تنوعها، والتي استطاعت أن تناقشها نقاشا عميقا بخاصة منها القضايا التي كانت ربما سابقا خطوطا حمراء.

وتعد القضايا الاجتماعية القيمية التي عالجتها الشخصيات النسائية الشابة في كلا العملين واحدة من المسائل الأكثر حساسية، وللإشارة فإن كلا العملين عرضا نوعين من الصور للمرأة، نموذج المرأة الشابة القوية المستقلة القادرة على الوقوف وحدها والعيش بمفردها، ونموذج يسيء للمرأة الشابة ويرسخ لفكرة الذكورية المتأصلة في المجتمع العربي، والتي قدمت نموذج المرأة المُعنّفة، بحيث ينحصر دورها في خدمة الرجل سواء عبر الأعمال الخدمية أو بالترفيه عنه، ناهيك عن نموذج المرأة قليلة الحيلة أو

سيئة السمعة، في محاولة لسعي كلا العملين إلى رسم صورة متوازنة وموسعة للمرأة العربية الشابة دون انتقاص لما قد تكون عليه من أحوال في المجتمع العربي.

أما فئة المرأة الراشدة، فتجسدت في كلا العملين عبر نموذج المرأة الأم، الأم الحنون المتحصنة بالقيم والمثل العليا بالإضافة إلى قوانينها الصارمة، التي يجد الكل نفسه أمامها مطالبا بإتباعها، وأهم نموذج لها طرحه العمل المصري "موجة حارة" عبر شخصية "دولت"، والتي قدمت بدورها النموذج الأصيل المتدين الذي له قوانينه الخاصة، في الحفاظ على البيت والأبناء، فظهرت "دولت" متحصنة بالقيم الاجتماعية الفاضلة والمثل الرفيعة، وهو ذات النموذج الذي قدمته شخصية "أم عبدو" في المسلسل السوري "الندم" مع اختلاف طفيف في الجانب النفسي للشخصية وفي قوة حضورها.

ومن النماذج عن الفئة الثالثة من حيث الترتيب، يأتي دور "خضرة الشناوية" في المسلسل المصري "موجة حارة"، والذي قدمته الممثلة المصرية القديرة "عايدة عبد العزيز"، والتي جسدت واحدة من أجمل وأحسن العلاقات التي قد تجسّد بين الأم والإبن، حيث تصور كل المشاهد التي جمعتها به قدرا من الحب والتفاهم غير الطبيعي بينهما، من دون أي حضور للأب، برغم أن "حمادة غزلان" و"الشناوية" في أعين القانون والمجتمع، مجرمين كونهما قوادين وتجار بشر ومدمنين، لكنهما استطاعا أن يمثلا خطا دراميا مميزا وعميقا بخاصة ما تعلق بمنظور القيم الخاص بهما، في ما يخص الفضيلة والرذيلة والحلال والحرام.

تستحضر الباحثة في هذا السياق جانبا عن هذه العلاقة، والمتمثل في خوف الأم على ابنها عبر المشهد رقم 25 من الحلقة الأولى، والذي شمل قيما اجتماعية جمعت بين الإيجاب والسلب وبين القول والفعل أهمها: إلقاء التحية، تدخين الأم للحشيش، الحلفان بحياة الأم، خوف الأم على ابنها، التنصت خلسة على الغير، وغيرها...

يبدأ المشهد بدخول "حمادة غزلان" منزله، وهو يتمايل من كثرة الشرب، تخاطبه "الشناوية" من غرفة الصالون، وهي جالسة تلف سيجارة حشيش قائلة: "صباح الخير يا حمادة"

حمادة: "صباح الخير يا خضرة، إيه اللي مصحيكي بدري كده؟"

الشناوية: "هو أنا نمت؟!"

حمادة: "هو أنا اللي عارف؟! ما أنا لسه داخل دلوقت."

الشناوية: "تعا(تعال) يا حمادة".

حمادة: "استني لما تاكلي لقمة الأول"(ينصحها بعدم تدخين الحشيش إلى حين تناولها الفطور).

الشناوية: "تعال نصطبح الأول تعال" (الأم تدعو ابنها للتعاطي سويا)

حمادة: "خايف عليكي يا خضرة"

خضرة: "خايف عليا من إيه يا روح أمك، ضاحكة، خاف على نفسك أنا صحتي زي البومب، الدور والباقي عليك إنت، يا اللي ليلك نهار ونهارك ليل، ولما تيجي، تستلمك المنيّلة دي(في إشارة إلى "نوسة" زوجته الثانية)

حمادة: "دي بنت غلبانة وخدماك(تخدمك) في دفاع عن زوجته.

خضرة:"(ضاحكة):"غلبانة؟!انت الغلبان، بكره تشوف الغلبانة دي، إما لعّبتك عالشناكل ماكنش أنا خضرة الشناوية"

ثم في لقطة مقربة تنتبه "خضرة" لوجود جروح وكدمات على وجه "حمادة" فتصرخ فجأة: "ويه!!! إيه اللي في وشك (في وجهك) دي؟!!"

حمادة(متلعثما):"دي يماااا..."

خضرة: "عركة شوارع دي، وإلا إيه؟ (يحاول العمل من خلال هذه الجملة إظهار خوف الأم على ابنها من خلال تمرير رسالة مفادها أن الابن يبقى دائما في نظر أمه صغيرا مهما بلغ من العمر)

حمادة: "عركة شوارع؟ شايفاني يا أما ولد صغير قدامك؟!!"

خضرة:" لا يا حبيبي، بس وريني كده؟ ده انت مدعوك دعكة منيّلة، مين اللي عمل فيك كده، لازم تكون إجلال؟ (زوجته الأولى وأم أولاده) اللي عاملة فيك كده، مه مش معقول تكون المفكوكة التانية كمان؟!"

حمادة: "وبعدهالك يا أما، إنت شايفاني ملطشة لنسواني وإلا إيه؟"

خضرة: "لا يا عين أمك، ده انت ذكر عليهم وعلى نسوان البلد كلها، إيدك (تطلب أن يمد لها يده لمساعدتها على النهوض)

حمادة: "على فين؟"

خضرة: "لازم نشوف علاج لوجهك، لأنك لو نمت كده حيصبح وجهك منفوخ زي القربة المقطوعة؟"

حمادة: "هو فيه إيه بس يا أما؟"

خضرة: "إنت عايز وجهك الحلو ده يتعلم عليه يا حمادة؟!أنا مش عارفة إيه اللي بيحصل ده كل حاجة لازم أعملها بنفسي؟" –ينتهي المشهد–

تدور فكرة المشهد على خوف "خضرة الشناوية" على ابنها كما سبقت الإشارة، وعموما بالنسبة لأدوار الأم في مسلسل موجة حارة، فقد شمل العمل على ثلاث صور لثنائية الأم والإبن :"دولت وسيد"، "دولت ونبيل"، "خضرة الشناوية وحمادة غزلان"، وبالنسبة للثنائيتين الأولتين، فإنهما يمثلان الأمهات الطيبات، اللاتي تكون علاقتهن بأولادهن فاسدة نوعا ما، أما العلاقة التي تجمع الثنائية الأخيرة والتي تمثل محور الفساد الأخلاقي، كما سبقت الإشارة في العمل، فهي علاقة طيبة ومثيرة بين الأم والإبن والتي من المفروض أن لا يحبها المشاهد كونها تجسد محور الشر في العمل. غير أن إدراج هذه العلاقات بهاته الصورة يعدّ طرحا ذكيا جدا من كاتب العمل.

أما الفئة الرابعة من حيث الظهور بحسب ما جاءت به بيانات الجدول، فكان ظهورها شاحبا للغاية في كلا العملين، على الرغم من الإضافات التي كان من الممكن للعملين، وفي إطار دورهما الاجتماعي التوعوي دائما، تضمين مشاهد للمراهقات أكثر واستخدامهن لطرح الموضوعات المتعلقة بهن، وبالتالي فإن النسبة المتعلقة بهذه الفئة، تؤكد على أن قضايا المراهقات والمراهقين عموما بعيدة عن الطرح الدرامي العربي، بالرغم من أن ما يتعلق بهذه الفئة يستحق المتابعة والرصد.

جدول رقم 34.4: يوضح توزيع المشاهد التي تظهر فيها النساء تبعا لنوع الملابس التي ترتديها المرأة في المسلسلين عينة الدراسة

نوع الملابس التي ترتديها المرأة	التكرار	النسبة
حجاب شرعي	50	30.86
حجاب عصري	22	13.58
ملابس ذات قطعة واحدة	60	37.03
ملابس ذات قطعتين	30	18.51
$\sum$	162	%100

يرصد الجدول نوع الملابس التي ظهرت بها النساء في مشاهد التحليل القيمية في كلا العملين، وأكدت النتائج أن النساء التي ارتدت قطعة واحدة، كن الأكثر ظهورا عبر مشاهد التحليل وذلك بنسبة بلغت 37.03%.ويتمثل هذا النوع من الملابس في فساتين قصيرة تصل حدّ الركبة في غالب الأحيان فظهرت بها الممثلات في كلا العملين في أدوار بطولة كـ"هناء" و "رشا" في مسلسل الندم و"نوسة" في مسلسل موجة حارة، وساعد ارتداء هذا الزي، على الكشف عن أجزاء معينة من جسم المرأة في صورة غير محتشمة، خصوصا وأن المجتمعات العربية، تجعل من الاحتشام في لباس المرأة، قيمة هامة فيها ترتبط مباشرة بقيمة الحياء .

كما انضوى ضمن هذه الفئة أيضا ظهور الممثلات بلباس الحمام، والذي يتكون كذلك من قطعة واحدة، باعتباره زيا كاشفي، وجاءت هذه الصور عن الأزياء التي ظهرت بها الممثلات في كلا العملين غير لائقة، بحيث عرضت أجسادهن بشكل يخالف معايير الحياء المجتمعية.

في حين ظهرت في المرتبة الثانية، وكما تشير بيانات التحليل دائما، فئة الحجاب الشرعي بنسبة بلغت 30,86%، وتقصد الباحثة بالحجاب الشرعي، أن يكون لباس المرأة التي تظهر عبر مشاهد التحليل، لباسا واسعا يغطي سائر جسدها عدا الكفين والوجه. وأفرزت هذه النسبة عن ظهور العديد من الشخصيات في كلا العملين مرتدية الحجاب الشرعي، وهنّ حصرا الشخصيات المتدينات في كلا العملين واللاتي تمثلن في "دولت" أم "سيد"، وجارتها "أم بثينة" وكذا "إجلال" زوجة "حمادة غزلان" و "سنية" زوجة الإمام "سعد العجاتي"، وكلها شخصيات ظهرت عبر العمل من خلال التزامهن الديني والاجتماعي، وقدم كلا العملين جهودا واضحة لإسقاط فكرة الحجاب الشرعي بالالتزام الأخلاقي، فعلى سبيل المثال قدمت الممثلة "جيهان فاضل" شخصية "سنية" زوجة الإمام، وهي زوجة تخطت الثلاثين من العمر، ملتزمة بارتداء حجابها ومتدينة تنتمي إلى أسرة متوسطة، وتظهر بشكل ضعيف أمام زوجها الذي لديه أفكار متطرفة، كذلك نموذج "دولت" أم مصرية أصيلة، تنتمي أيضا إلى طبقة متوسطة ولها شخصية قوية، مكنتها من لعب دور الأب والأم لأبنائها، تعيش همومهم وتتابع شؤونهم، وهي شخصية تتسم بالوعي، رغم تعليمها البسيط. وبالتالي قدم المسلسل عبر هاتين الشخصيتين، صورتين مختلفتين للمرأة المتحجبة حجابا شرعيا جمعتا بين القوة والخنوع، مع التشاركية في الحشمة والالتزام الديني.

الحجاب العصري أو كما تحلو تسميته للبعض بالحجاب (المودرن) أو الشعبي، سجل حضوره كذلك في المشاهد القيمية لكلا العملين، وتقصد الباحثة بالحجاب العصري، حجاب الموضة والذي يعتمد

على السروال الضيق والقميص الملتصق بالجسم، إضافة إلى قطعة قماش تلف الشعر مع استخدام مبالغ فيه للماكياج والإكسسوارات، وظهرت هذه الفئة عبر بيانات الجدول، بنسبة اجمالية شملت المشاهد التحليلية في كلا العملين المصري والسوري بلغت 13.58%. وتعد هذه النسبة معقولة جدا بالنظر لانتشار ظاهرة الحجاب العصري في المجتمعات العربية والإسلامية. وسعى كلا العملان لنقل الواقع كما يراه المشاهد في الشارع، ولم تقدم أعمال التحليل عموما، الحجاب العصري كرمز للتسلط الذكوري في المجتمع العربي الإسلامي أو في صورة العائق الذي يمنع المرأة من لعب دور فاعل في المجتمع وإنما سعت لتقديمه كعادة اجتماعية بعيدة عن العبادات للشخصيات النسائية الشابة.

وبالرجوع للحديث عن الحجاب العصري دائما تقدم الباحثة جزئية من المشهد رقم 2 من الحلقة الرابعة من المسلسل المصري "موجة حارة":

يظهر المشهد في بدايته، "شيرين" التي تتأهب للخروج من المنزل وهي ترتدي ملابسها: أول ما تظهره اللقطة هو محاولة شيرين لبس سروالها (والذي يأتي على شكل فيزون) ضيق جدا، بالكاد تستطيع لبسه، كذلك قميصا ضيقا وقصيرا، بالإضافة إلى الانتقال إلى الخمار لتشكيله ولفه بطريقة عصرية تكشف رقبتها، تهمّ "شيرين" بالخروج من الغرفة مخاطبة أمها: "إيه مالها الشملولة يا ستّ الكل؟"

أم شيرين(إجلال): (بعدما رأت ما ارتدته ابنتها) ..."يا لهوي!!! إيه يا بنت اللي انت لبساه ده؟!!! إيه المحزّق والملزّق ده؟!!! طيب يا اختي حتّى اعملي حساب الطرحة (الخمار) اللي على دماغك؟؟!!!"

شيرين: "هو أنا يعني اللي عملاه على إيدي؟ ما السوق كله كده"

أم شيرين: "إيدك والا رجلك، امشي غوري غيّري القرف ذا"

يدخل "سمير" المشهد (أخ شيرين الأصغر) قائلا: "فيه إيه؟"

أم شيرين:" فيه إيه؟!، ما نتاش شايف الهدوم اللي حتتفنزر من على أختك دي؟!"

سمير: "ماهي عادي أهي يا ماما"

أم شيرين: "عادي يا ماما؟؟! ولا كإنه فيه حاجة!! "

شيرين–فرحة برد أخيها الذي استحسن لباسها ورآه عاديا–قائلة: "أيوا بقا يا سيمو يا جامد".

أم شيرين لسمير: "ذا اللي ربّنا قدرك عليه، عادي يا ماما! غور جاتك خيبة"

صورة رقم 8.4: لقطات نموذجية تظهر نموذج الحجاب العصري

أما الملابس ذات قطعتين فجاءت في المرتبة الثالثة من حيث الظهور وذلك بنسبة إجمالية بلغت 18.51% وتتمثل هذه الفئة في المشاهد التي ظهرت فيها النساء مرتدية سراويل جينز، وقمصان قصيرة أو تنورات قصيرة مع قمصان ضيقة، ويعد هذا النوع من اللباس شائعا كذلك في المجتمعات العربية.

وعلى العموم، نجحت أعمال التحليل برأي الباحثة في محاكاة الواقع العربي، فيما يخص الملابس التي كانت ترتديها الشخصيات في كلا العملين بالاعتماد على حبكة فنية وتصاميم متقنة دون مغالاة.

جدول رقم 35.4: يوضح توزيع المشاهد التي تظهر فيها النساء تبعا لنوع الملابس التي ترتديها المرأة تبعا لغرض استخدامها في المسلسلين عينة الدراسة

نوع الملابس من حيث غرض الاستخدام	التكرار	النسبة
ملابس العمل اليومي	24	20.68
ملابس التدبير المنزلي	72	62.06
ملابس النوم	16	13.79
ملابس السهرات والأفراح	4	3.44
∑	116	%100

تكشف بيانات الجدول عن نوع الملابس التي ارتدتها الشخصيات النسائية في مشاهد التحليل، تبعا لغرض استخدامها في المسلسلات عينة الدراسة، وتوضح بيانات الجدول أن ملابس التدبير المنزلي، جاءت في الترتيب الأول من حيث الحضور والاستخدام وذلك بنسبة بلغت 62.06%وذلك لأن غالبية

الشخصيات مقدمة القيمة من النساء هي الشخصيات التي قدّمت أدوار الأم والزوجة بحيث قدمت المشاهد الداخلية، واستطاعت ملابس التدبير المنزلي على بساطتها الحاضرة في كلا العملين، أن تساهم إلى حد كبير في صناعة شخصيات الأم ربة البيت التي تقوم بكامل الأعمال المنزلية، فقدمت مستوى رائعا في بحث وتشكيل هذه الصور في ذهن المشاهد، كما جاءت ملابس العمل اليومي في المرتبة الثانية من حيث ظهورها واستخدامها من قبل الشخصيات، وذلك بنسبة بلغت 20.68% وأظهر هذا النوع من الملابس بعدا من الالتزام والجديّة، فلم تكن ملابس العمل مبالغا في درجة رسميتها، وإنما استطاعت أن تعبّر عن حال مكان عمل الشخصيات دونما تكلف وهذا ما لمسته الباحثة في كل المشاهد على طول حلقات العملين عينة الدراسة.

في المرتبة الثالثة ظهرت فئة ملابس النوم بنسبة قدرت بـ13.79% وتغطي هذه النسبة إطلالات العديد من الشخصيات في حلقات متفرقة، من كلا العملين بقمصان نوم داخل غرف النوم، فأعطت انطباعا عن ظهور المرأة بشكل مكشوف، وهو الأمر غير المقبول دينيا ولا اجتماعيا، حيث لم تراعي هذه المشاهد أصول اللياقة والاحتشام في عرض هذه التفاصيل.

أما ملابس السهرات والأفراح، فجاءت في أدنى الترتيب بنسبة اجمالية قدرت بـ 3.44%وتعد هذه النسبة واقعية ومنطقية، كون العملين لم يظهرا مشاهد كبيرة للسهرات والأفراح ضمن أحداثهما، على اعتبار أنهما ينتميان للدراما الاجتماعية البوليسية والتراجيدية، وعلى العموم جاءت ملابس الأفراح والسهرات، في صورة أقرب للتصاميم المحتشمة مع اختلافهما سواء ما تعلق بفساتين الزفاف أو الأزياء أو السهرات.

وعلى العموم تعبر هذه التراتبية في استخدام أزياء المرأة في الأعمال عينة التحليل عن توثيق جميل وواقعية واضحة في وصف الحياة الاجتماعية للمرأة العربية، وهو ما ينمّ عن قرارات أزياء مدروسة من قبل المختصين بالأزياء في كلا المسلسلين أيضا، خصوصا وأن الأزياء على العموم جاءت واقعية في متطلباتها الفنية والقيمية وكذا الجمالية وقد يُعزى ذلك إلى إبداع ومهنية مصممي الأزياء لكلا العملين.

- **فئة التدخين (تعاطي المسكرات والمخدرات)**

جدول رقم36.4: يوضح توزيع الشخصية التي تدخن أو تتعاطى تبعا لجنسها في المسلسلين عينة الدراسة

جنس المدخنين أو المتعاطين	التكرار	النسبة
ذكور/رجال	47	46.07
إناث/نساء	55	53.92
$\sum$	102	%100

توضح بيانات الجدول فئة جنس الشخصيات المدخنة التي ظهرت في المشاهد القيمية في كلا المسلسلين عينة التحليل، ويأتي اعتماد هذا الجدول بغية الحديث عن دور الدراما التلفزيونية العربية في نشر العادات السلوكية السيئة في أوساط المشاهدين العرب، كون الدراما تعدّ حجر الأساس في تشكيل شخصية الفرد المشاهد ورؤيته المستقبلية، وحتى إقباله على المواقف الاجتماعية، كونها أداة مهمة في تدريب النفس وبناء الشخصية، كما أن ما تعرضه الدراما التلفزيونية العربية من مشاهد التدخين وتعاطي المخدرات والمسكرات، يعدّ غير ضروري ومُعيق لأهداف الدول العربية ومخططاتها الهامة، في تحقيق التنمية المستدامة والحفاظ على الأجيال القادمة.

وكشفت بيانات التحليل، أن المدخنين من جنس إناث كانوا أكثر ظهورا عبر مشاهد التحليل القيمية، بنسبة إجمالية شملت كلا المسلسلين بلغت 53,92%تلتها فئة المدخنين من الذكور/الرجال بنسبة بلغت 46.07%من إجمالي الشخصيات المدخنة، وتؤكد بهذا هذه النتائج على سلبية عدد من الرسائل التي أصدرها كلا العملين عينة التحليل، كما تؤكد كذلك على إمكانية استخدام الدراما التلفزيونية كسلاح، في يد شركات التبغ والكحوليات ومنتجي المخدرات، وجعلها أسلوبا لنشر ثقافة التدخين والتعاطي المدمّرة.

وللإشارة فإن مسلسلات التحليل وأثناء عرضها لمشاهد التدخين والتعاطي، لم تقدم تحذيرات واضحة لحجم الضرر الذي يسببانه على الصحة، ولم تحاول التشويش على المنتجات المخدرة والكحولية التي ظهرت عبر مشاهد التحليل، وهو الأسلوب الذي أضحى متبعا في بعض الدول أين يتم تغطية المنتج والتشويش عليه، مما يدفع صانعي العمل لحذف المشهد.

وبالرجوع لمشاهد العملين عينة التحليل، تشير الباحثة إلى أن كلا العملين، حاولا أن يقدما صورا مغرية عن النساء اللواتي يدخنّ أو يتعاطين مرتبطة بقيم إنسانية وجسمانية كالنحافة مثلا والنشاط

والحيوية وكذا التحرر والحداثة، وهي الصور المغلوطة التي تقدمها الدراما التلفزيونية عموما، التي تركز على عرض هذه المشاهد، والتي تدفع للأسف الكثيرات من المشاهدات العربيات للانصياع وراءها، تبعا للاعتقاد الخاطئ بأنها أكثر أمانا. وهي ذات الرسالة السلبية التي تصدر عند إظهار فئة الرجال ممسكين بالسيجارة أو بكأس الخمر بطريقة مغرية، وكأن المشهد يربط هذه الممارسة بالقوة والرجولة والبطولة، وهو ما يدعّم أكيد الإقبال عليها، خصوصا وأن أغلب المشاهد في العملين عرضت أشكالا مختلفة من هذه المنتجات بشكل جذّاب.

جدول رقم37.4: يوضح توزيع مشاهد التدخين أو التعاطي تبعا لشكله في المسلسلين عينة الدراسة

شكل التعاطي	التكرار	النسبة
التدخين /التعاطي في جماعة	17	22.97
التدخين/التعاطي بشكل فردي	21	28.37
التدخين /التعاطي في المنزل	22	29.72
التدخين/التعاطي خارج المنزل	14	18.91
$\sum$	74	%100

يوضح هذا الجدول شكل تعاطي الشخصيات في مشاهد التدخين والتعاطي في المسلسلين عينة التحليل، وتفيد بيانات الجدول بأن التعاطي بشكل فردي، جاء في أعلى نسبة والتي قدرت بـ28.37%تلتها فئة التعاطي في جماعة والتي جاءت بنسبة بلغت 22.97%. وشملت مشاهد التدخين والتعاطي تدخين السجائر العادية وتعاطي الكحوليات في كلا المسلسلين، مضاف إليها مشاهد تدخين "الكيف" أو ما يعرف بالحشيش والتي اهتمّ بنقلها المسلسل المصري.

وبالرغم من النتائج المتحصل عليها، إلا أنه وجبت الإشارة إلى أن أعمال التحليل لم تنزلق وراء عرض مشاهد كثيرة للتدخين وتعاطي المخدرات من دون مبرّر مقنع دراميا، وإنما عمد كلا العملين إلى إظهار نوع من التوازن الرشيد إن صح التعبير، لمشكلة التدخين على وجه الخصوص، واتسم طرحها لهذه المشاهد بالمواءمة مع طبيعة الشخصية وخطها الدرامي، حيث ربطت مشاهد التعاطي مثلا بالفئات من الشخصيات التي تمثل خط الانحراف الأخلاقي، لا الفئات السوية أخلاقيا في العمل، كشخصيات القوادين ومن يمتهنون الدعارة والشخصيات الأخرى التي ترتبط بهم اجتماعيا، كالقواد وزوجته مثلا والأشخاص الذين يقودون شبكات الدعارة والمومسات،...وهكذا، بالإضافة إلى تفصيليات أخرى سيتم التطرق لها في فئات التحليل اللاحقة.

كما أشارت نتائج التحليل من جانب آخر إلى أن الشخصيات التي ظهرت في مشاهد التدخين والتعاطي، كانت تدخن وتتعاطى داخل المنازل بنسبة قدرت بـ 29.72%. في مقابل القيام بذلك خارجه، وهي الفئة التي حصدت نسبة بلغت18.91%. وينضوي ضمن فئة التدخين والتعاطي داخل المنزل أشكال التدخين العادية، والتي تعد الفئة الأكثر تشكيلا لهذه النسبة، يليها شرب الكحوليات، أما فئة التعاطي خارج المنزل، فتشمل شرب الكحوليات في أمكنة مخصصة لها كالحانات التي سجلت حضورها في المسلسل السوري "الندم"، كذلك تدخين ما يعرف بالشيشة في المقاهي والزوايا المخصصة لها.

وعلى العموم فقد جاءت مشاهد التحليل فيما يخص شكل التدخين والتعاطي إيجابية في كلا المسلسلين، وبمعنى أدقّ أنها عُرضت بصورة درامية واضحة ظهر من خلالها الوجه الحقيقي المنحرف والسلبي لسلوك التدخين والتعاطي، وهو المؤشر الإيجابي طبعا، الذي سجله كلا العملين والذي يحسب بدوره أكيد، لإيجابية وصحوة وجدان كاتبي العملين.

جدول رقم 38.4: يوضح توزيع مشاهد التدخين أو التعاطي تبعا لنوع المخدر أو المسكر في المسلسلين عينة الدراسة

نوع المخدر/ المسكر	التكرار	النسبة
دخان السجائر	26	56.52
النارجيلة (الارجيلة،الشيشة،المعسل)	8	17.39
الكحول	2	4.34
حشيش(مخدرات)	10	21.73
∑	46	%100

تظهر بيانات الجدول نوع المخدر أو المسكر الذي تتعاطاه الشخصية في مشاهد التحليل، وتكشف بيانات التحليل، أن استعمال دخان السجائر كان أكثر الأنواع استخداما بنسبة إجمالية قدرت بـ56.52%تلاها الحشيش(المخدرات) بنسبة بلغت 21.73%.وأتت النارجيلة في المرتبة الثالثة بنسبة إجمالية بلغت 17.39%ثم الكحول بنسبة بلغت 4.34%.

ولا شك أن التدخين والمخدرات والكحول وكذلك النارجيلة، انتشرت في العالم العربي على نطاق واسع وبين جميع الفئات رجالا ونساء، كبارا وصغارا، مراهقين وشباب، ومن الطبيعي أن يتمّ إظهار هذا في الأعمال الدرامية الاجتماعية.

وللإشارة فإن أعمال التحليل، لم تفرط في إظهار هذه الاختيارات في التعاطي، كما أنها لم تظهر هذه الممارسات بشكل عشوائي، إنما ومن خلال ما لاحظته الباحثة، فقد جاء تأكيد الأعمال على حالتين شاذتين فقط، صوّر من خلالهما تعاطي السجائر بشكل مبالغ فيه عبر البطل "عروة" في المسلسل السوري "الندم"، وكذلك تعاطي الحشيش من قبل شخصية "خضرة الشناوية" في المسلسل المصري "موجة حارة". واللدان أظهرتهما المشاهد يستهلكانها بصفة مبالغ فيها جدّا، ولعلّ ما يميز كلا هاتين الشخصيتين هو أن كليهما قُدِّم بشكل جميل ومُحبب، يجعل المشاهد أكيد يتعاطف معهما ويميل دونما شعور منه إليهما.

كذلك عمد كلا العملين، إلى التركيز على إظهار طقوس معينة للتدخين والتعاطي في نوع من اللقطات التي تهم المشاهد، حيث رافقت كثير من المشاهد طقوس التدخين، بما فيها تدخين الشيشة واحتساء الخمور كجزء من الحياة اليومية، أو كتتويج لنهاية يوم شاق، أو على أنها بروتوكول أو عادة شخصية، لا ينبغي أن تكون محلا للنقد، وفق السياق الدرامي الذي يفرضه المشهد الواحد.

ومن هنا يكمن خطر هذه الممارسات والإيحاءات على القيم الاجتماعية للفرد، وبالحديث عن أنماط التدخين والتعاطي في كلا العملين، فقد صورت معظم مشاهدهما على أنها عادات اعتيادية، لها صلة بالحالات النفسية والمزاجية للشخصيات، ولعل أهمها تقديمها كوسيلة لنسيان الهموم والمشاكل وحتى الأزمات.

وعلى العموم فإن عرض هذه الفئة، يخدم إشكالية البحث القائمة على السعي لتحقيق العرض الواقعي للسلوكيات الاجتماعية وطرح القيم الاجتماعية في المجتمع العربي، دون الغوص المطوّل في الحديث عن التعاطي وأنماطه، لأنه ليس من اختصاص هذه الدراسة، كما أنه من بين أهدافها التوصية بمراقبة مخرجات الدراما التلفزيونية العربية وتصحيح مسارها حينما يستدعي الأمر ذلك، لغرض الوصول إلى تناول درامي رشيد للممارسات الاجتماعية والثقافية في المجتمع العربي. وبث وتبني تنويهات درامية موجهة ضد التعاطي بشتى أشكاله وتفاصيله. خاصة أمام قدرة الدراما التلفزيونية على تحقيق قدر لابأس به من التغير الثقافي والاجتماعي للمشاهد، عبر التأكيد على ثراء المجتمع العربي بالعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية المهمة.

جدول رقم39.4: يوضح توزيع تكرار ونسبة الخصائص الخلقية للشخصية في كل مسلسل من المسلسلين عينة الدراسة

رقم المسلسل / الخصائص الخلقية		موجة حارة		الندم		المجموع	
		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
المرحلة العمرية للمرأة التي تظهر في المشاهد	مراهقة	10	2.15	2	1.39	12	1.97
	شابة	30	6.45	21	14.68	51	8.38
	راشدة	20	4.30	3	2.09	23	3.78
	في مرحلة الشيخوخة	20	4.30	2	1.39	22	3.61
نوع الملابس التي ترتديها المرأة	حجاب شرعي	45	9.67	5	3.49	50	8.22
	حجاب عصري	15	3.22	7	4.89	22	3.61
	ملابس ذات قطعة واحدة	50	10.75	10	6.99	60	9.86
	ملابس ذات قطعتين	20	4.30	10	6.99	30	4.93
نوع الملابس من حيث غرض الاستخدام	ملابس العمل اليومي	20	4.30	4	2.79	24	3.94
	ملابس التدبير المنزلي	60	12.90	12	8.39	72	11.84
	ملابس النوم	10	2.15	6	4.19	16	2.63

	ملابس السهرات والأفراح	–	–	4	2.79	4	0.65
جنس المتعاطين	ذكور /رجال	40	8.60	7	4.89	47	7.73
	إناث/نساء	50	10.75	5	3.49	55	9.04
شكل التعاطي	التدخين/ التعاطي في جماعة	15	3.22	2	1.39	17	2.79
	التدخين/ التعاطي بشكل فردي	10	2.15	11	7.69	21	3.45
	التدخين/ التعاطي في المنزل	15	3.22	7	4.89	22	3.61
	التدخين/ التعاطي خارج المنزل	10	2.15	4	2.79	14	2.30
نوع المخدر/ المسكّر	دخان السجائر	10	2.15	16	11.18	26	4.27
	النارجيلة (الأرجيلة، الشيشة، المعسل)	5	1.07	3	2.09	8	1.31
	الكحول	–	–	2	1.39	2	0.32
	الحشيش (مخدرات)	10	2.15	–	–	10	1.64
∑		465	%100	143	%100	608	%100

يفصل هذا الجدول في البيانات المتعلقة بفئة الخصائص الخلقية للشخصية مقدمة القيمة أو السلوك الاجتماعي في المسلسلين عينة التحليل. وتقدم هذه المعطيات تفصيلات إضافية للبيانات التي تم رصدها في الجداول السابقة لهذه الفئة، بناء على الطرح والصورة التي جاءت بها في كل مسلسل.

وتظهر بيانات هذا الجدول، أن الشخصيات النسائية الشابة كانت أكثر ظهورا في العمل المصري "موجة حارة" وذلك بنسبة بلغت 6.45%. وشملت هذه الشخصيات أدوارا رئيسية وأخرى ثانوية كما قدمت قيما تراوحت بين الإيجابي والسلبي، حيث طرح العمل صورة الشابة العاملة، والشابة الزوجة الخائنة، والشابة المنحرفة الشاذة جنسيا، والشابة الملتزمة، وغيرها من الصور الأخرى التي أوضحت بشكل أو بآخر اهتمام العمل، بالتركيز على ظهور الشخصيات الشابة أكثر من الفئات العمرية الأخرى للمرأة.

أما المرتبة الثانية في الظهور فكانت للشخصيات النسائية الراشدة والأخرى في مرحلة الشيخوخة، واللتان نالتا نفس النسبة والتي قدرت بـ4.30%. وشملت هذه الفئة الشخصيات التي قدمت دور الأم والتي شملت أربع ثنائيات في العمل من الفئة الراشدة "دولت وأبناءها" "أم بثينة وابنتها بثينة" اجلال و ولداها"، و ثنائية واحدة للشخصية الأم في مرحلة الشيخوخة، والتي تمثلت في شخصية "خضرة الشناوية" وابنها "حمادة غزلان". ولعلّ أهم هذه الشخصيات هي شخصية الأم "دولت" التي قدمت عبر العمل صورة رائعة لقيمة الحنان، فكانت الأم الحنون صاحبة الدم الخفيف، والتي لم تتخلى طوال مشاهد وحلقات العمل عن الزي الأسود، زي الحداد وهي الحزينة عن وفاة ابنها "ممدوح"، وتصور هذه الشخصية جانبا صوفيا كبيرا من تدينها، والذي يتمثل بخاصة في ارتباطها بمقام السيدة زينب، والحرص على زيارتها والتبرك عند ضريحها. كذلك من جانب آخر، أظهر العمل وأبان بمزيد من التركيز شخصية الأم عبر ثنائية "خضرة الشناوية وحمادة غزلان"، واللذان يجسدان خط الانحراف الأخلاقي في العمل، فكان التركيز على هذه الشخصية، من منطلق تصوير هذه العلاقة على أنها من بين أجمل العلاقات التي قد تجمع أما بابنها.

ولعلّ أهم وصف يمكن أن تستحضره الباحثة في هذا المقام، هو التوصيف الذي خطه "إحسان عبد القدوس" في روايته منخفض الهند الموسمي" لهذه الشخصية، حيث قال عنها «أنها امرأة عجوز تعشق الحشيش، تنام على أنفاسه في الفجر وتصحو في الظهر على اصطباحته، وبينهما تأكله وتشربه حتى فجر اليوم التالي، وأورثت كما يقول "احسان عبد القدوس" دائما حبه في دم ابنها، فنشأ يعشق الاثنين أمه والحشيش».

أما الشخصيات النسائية المراهقة، فجاءت في ذيل الظهور وذلك بنسبة إجمالية بلغت 2.15% وتجسدت في عدد قليل من المشاهد التي أظهرت كلا من أخت "شهندة" وابنة "حمادة غزلان" "شيرين".

ذات التراتبية اعتمدها العمل السوري في إظهار الشخصيات النسائية، مع تسجيل فروقات طفيفة على مستوى النسب، وعموما فإن حصة الأسد في الظهور كانت دائما من نصيب الشخصيات الشابة والتي قدرت بـ14.68%. وهي نسبة واقعية جدا كون العمل شبابي بالدرجة الأولى، ولعل أهم الشخصيات التي تحيط بهذه الفئة هي شخصية "هناء" و "رشا"، وقدمت كل هذه الشخصيات صورا عن الحب والتضحية والطموح.

كما جاءت الشخصيات النسائية الراشدة، في المنزلة الثانية من حيث الظهور بنسبة بلغت 3.78%تلتها الشخصيات الكبيرة في السن بنسبة بلغت 3.61%وأهم هذه الشخصيات كانت شخصية "أم وداد " الراشدة، وشخصية "أم عبدو" والأولى قدمت صورة عن الأم المكافحة التي تكافح الحياة حتى تعيش هي وأمها وابنتها، شخصية تراجيدية تمتهن الدعارة وتقاوم الواقع الاجتماعي القاسي بحثا عن العيش، والثانية شخصية الأم الطيبة الفاضلة، التي لا تملك في الحياة سوى عائلتها، زوجها وأولادها، تكافح لتبقي عائلتها متماسكة، أما آخر الترتيب فظهرت عبره فئة المرأة المراهقة، وذلك بنسبة بلغت 1.97%وتتمثل حصرا في شخصية "وداد" بالعمل.

وعلى العموم، فإن ظهور هذه الشخصيات جاء في "الندم" كرمز عن المكان وظهور كل واحدة منهن مثل مرحلة من مراحله(المكان).

وعن الأزياء التي ظهرت بها هذه الشخصيات، فأبانت نتائج التحليل أن أكثر زي تمّ اعتماده في العمل المصري، هو الحجاب الشرعي وذلك بنسبة قدرت بـ9.67%وقابلته الملابس المتكونة من قطعة واحدة في العمل السوري بنسبة قدرت بـ6.99%، والمتمثلة في الغالب في الفساتين القصيرة أو الطويلة التي ارتدتها الشخصيات الشبابية، والتي في العادة جاءت مناسبة للقوام الممشوق التي ظهرت عليه هذه الشخصيات كلّ بحسب دورها.

كما اعتمد كلا العملين على الحجاب العصري بنسبة بلغت 3.22%في المسلسل المصري، في مقابل 4.89%في المسلسل السوري، ولعل جوهر الفرق كان في طريقة عرض هذا النوع من الحجاب في كلا المسلسلين، ففي حين صوّر موجة حارة قضية الحجاب العصري في موقف رافض كما سبق

الإشارة إليه في الجدول الخاص بنوع ملابس الشخصيات النسائية، صور الندم إيجابية اعتماده خصوصا وأنه رُبِط حصرا بشخصية "ندى" الفتاة الطيبة الرقيقة والطبيبة الخلوقة، حيث جاءت طريقة وضعها للحجاب أقرب للحجاب التركي، مع التركيز على ملابسها البسيطة والعصرية المناسبة تماما لوضعها الاجتماعي في العمل.

أما الملابس ذات قطعتين فظهرت بنسبة بلغت 4.30%و6.99% في المسلسل المصري والسوري على التوالي، وتمثلت بشكل حصري في ارتداء سروال وقميص قصير، وهو اللباس الذي يُظهر بشكل واضح التفاصيل الجسمانية للشخصية، كونه لباس جد ضيق، ويعد هذا النوع من اللباس مستهلكا جدا في الوطن العربي، حيث أصبحت جل الفتيات مشدودة إليه وبالتالي فإن نسبة ظهوره في كلا العملين تعد واقعية جدا.

كما تراوح نوع الملابس التي ارتدتها الشخصيات بحسب الغرض منها إلى 4 أنواع ، جاءت ملابس التدبير المنزلي منها أكثر حضورا وذلك بنسبة بلغت 12.90 %في المسلسل المصري و8.39 % من جانب المسلسل السوري، كون غالبية المشاهد التي شملتها هذه النسب كانت داخلية، صورت في الشقق والعشوائيات، تلتها ملابس العمل اليومي في المسلسل المصري بنسبة بلغت4.30%وملابس النوم في المسلسل السوري، والتي بلغت نسبة قدرت بـ4.19%شملت بشكل أساسي قمصان نوم قصيرة، و ظهرت عبر المشاهد الليلية التي كانت تجمع الزوجين "عروة وهناء" في غرفة النوم، كما ظهرت هذه الفئة بنسبة بلغت 2.15%من جانب المسلسل المصري، ولعل أهم مشهد مصور أو ينضوي ضمن هذه الفئة، هو مشهد قميص النوم المضيء الذي ارتدته شخصية "نوسة" زوجة "حمادة غزلان" وهو مشهد يعدّ من بين أكثر المشاهد جرأة في موجة حارة.

ويقدم المشهد رقم 10 من الحلقة رقم 13 "نوسة" وهي ترتدي قميص نوم مضيء، في مشهد إثارة وإغراء جنسي، مع الإشارة إلى سلبية هذه الشخصية في العمل، والتي قدمتها الممثلة المصرية "هنا شيحة" أين جسدت دور الشخصية المتلونة غير السوية.

أما ملابس الأفراح، فلم تسجل أي حضور لها عبر العمل المصري في حين ظهرت بنسبة بلغت 2.79% في جانب العمل السوري، وعموما فإن الالتزام بهذا النوع من التنويع في الملابس والأزياء التي تمّ الاعتماد عليها، قدّم للعملين عناصر جمالية واضحة، واستطاع أن ينقل المشاهد بين الزمن الآني لسرد القصة الدرامية وبين أزمان مرجعية أخرى.

وفي الحديث عن بعض الأنماط السلوكية السلبية التي ظهرت عليها الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية في المسلسلين عينة التحليل، تستحضر الباحثة عبر الجدول دائما أنماطا من عادات التدخين والتعاطي، والتي ظهرت عليها هذه الشخصيات، وتوضح بيانات الجدول المتعلقة بفئة جنس المدخنين والمتعاطين أن فئة الإناث جاءت في أعلى ترتيب من جانب العمل المصري، في مقابل فئة الذكور في المسلسل السوري وذلك بنسبتين بلغتا 10.75% و4.89%على التوالي ومن ثم فئة الذكور في المسلسل المصري والتي قدرت بـ8.60% وفئة الإناث في العمل السوري بنسبة 3.49%. وبرغم ترنح سلوك التدخين والتعاطي بين كلا الجنسين في كلا العملين، إلا أن المسلسلين على العموم تناولا مظاهر التدخين والتعاطي بشتى أنواعه كجزء من العادات الشخصية التي تطبعت عليها الشخصيات.

مع ذلك فإن من ينظر إلى إجمالي الشخصيات المدخنة وكذلك التي تتعاطى يجد أن الشخصيات النسائية فاق ظهورها الرجالية، وهو ما يؤكد على أن كلا العملين لم يتستّرا على ظاهرة التدخين والتعاطي في أوساط النساء في المجتمع العربي، وهي الظاهرة التي يتم التستر عليها في غالب الأحيان، خصوصا في المجتمعات التقليدية المحافظة، وهي أيضا الظاهرة الآخذة في التفشي في المجتمعات العربية وقد يعزيها البعض للوحدة أو الملل أو لعلل مرضية ونفسية أخرى.

كما قدم كلا العملين ذات الطريقة في معالجة أشكال التعاطي، حيث أظهرت بيانات التحليل أن التدخين والتعاطي في جماعة كانت السمة السائدة لدى المدخنين والمتعاطين في مسلسل "موجة حارة" حيث ظهروا بنسبة بلغت 3.22.% كما أنهم يمارسون هذا السلوك خارج المنزل وهي الفئة التي حصدت ذات النسبة السابقة، في مقابل التدخين والتعاطي الفردي الذي جاء بنسبة قدرت بـ2.15 % ، أما من جانب العمل السوري فظهرت فئة التعاطي بشكل فردي بنسبة بلغت 7.69%، وشملت هذه الفئة مشاهد التدخين الفردية التي أداها بالأساس بطل العمل وشخصيته المحورية "عروة" داخل وخارج المنزل خلال توثيقه ليومياته ولشكل الحياة في دمشق قبل الحرب وبعدها.

أما فئة التعاطي أو التدخين في جماعة، فظهرت في نسبة ضئيلة بلغت 1.39% كون العمل في الأساس، اعتمد على تقنية الرمزية، فلم يحمل العمل في طياته ولا مشهدا واحدا خادشا للحياء، وجاء سيره في إطار أخلاقي واستطاع أن يقدم كل رسائله القيمية، بعيدا عن الترويج اللاأخلاقي، فكان المسلسل يمرر المشاهد الرمزية للسلوكيات المنحرفة وغير المرغوبة بطريقة جد ذكية، وعمل على إبعاد كل ما هو سلوك سلبي (بخاصة منه مشاهد الإيحاءات الجنسية) خلف رمزية الصورة التي لا يلتقطها

إلا فئة الكبار من المشاهدين، كما نالت مشاهد التدخين والتعاطي داخل المنزل حصة الأسد، في مقابل مشاهد التدخين والتعاطي خارج المنزل بنسبتين بلغتا 4.89%و2.79%على التوالي وشملت هذه النسب مشاهد التدخين والتعاطي التي أدتها الشخصيات في الشوارع والملاهي الليلية.

أما فئة نوع المخدر أو المسكر التي ظهرت في مشاهد التدخين والتعاطي، فظهرت عبر بيانات التحليل كالتالي: الحشيش، ودخان السجائر في المرتبة الأولى من جانب العمل المصري، وذلك بنسبة بلغت 2.15% لكل نوع، تلتها الشيشة بنسبة 1.07% هذه الأخيرة التي يقتصر ظهورها فيما يعرف بمجالس المزاج، والتي يتولى فيها صبي المجلس أو القعدة تجهيز كل مستلزمات التعاطي(الكيف)، كما ظهر دخان السجائر في المرتبة الثانية من حيث الاستخدام بنسبة بلغت 2.15% في مقابل ظهوره بنسبة بلغت 11.18%. وتعد هذه النسبة معبّرة عن رواج التدخين العادي في المجتمع السوري، برغم ارتفاع سعره الرهيب في سوريا أثناء الحرب بحجة عدم توفره وصعوبة الحصول عليه وهو التفصيل الذي تناوله المسلسل على لسان "عروة" دائما في إحدى المشاهد من الحلقة 16 والذي قال فيه: "مررت على بياع الدخان الذي ما بيتركني أنقطع قد ما كان مفقود بالسوق، صحيح كل أسبوعين ثلاثة بيرفع السعر، بس عالقليلة بيلبيني" في إشارة إلى انقطاع وندرة هذه المادة في السوق، و إلى عدم استغنائه عليها، كما جاءت النارجيلة أو الشيشة في المرتبة الثانية من حيث الاستخدام وذلك بنسبة بلغت 2.09%. ويعد هذا الظهور متناسبا والثقافة السورية التي تأتي السجائر والنارجيلة فيها كجزء لا يتجزأ من الثقافة السورية.

أما في المرتبة الأخيرة، فظهرت فئة تعاطي الكحول بنسبة بلغت 1.39% وشملت هذه النسبة المشاهد التي صورت في المقاهي الليلية، أين ظهرت جلسات السمر والتي كان المشروب الكحولي سيدها بامتياز.

- **فئة سمات الشخصية**

جدول رقم40.4: يوضح تكرار ونسبة طبيعة دور الشخصية التي تقدم القيمة في المسلسلين عينة البحث

طبيعة دور الشخصية	التكرار	النسبة
رئيسية	43	37.06
ثانوية	55	47.41
هامشية (كومبارس مكملة للعمل الدرامي)	18	15.51
$\sum$	116	%100

يُعنى هذا الجدول بتوضيح طبيعة دور الشخصيات مقدمة القيمة أو السلوك في المشاهد القيمية الاجمالية عينة التحليل، وتظهر نتائج التحليل أن الشخصيات الثانوية جاءت في أعلى ترتيب من حيث الظهور في المشاهد القيمية، وذلك بنسبة اجمالية بلغت 47.41%، وهو ما يؤكد على أن القائمين على العمل (المخرجين) لم يقللا من أهمية الدور الذي قدمته هذه الشخصيات في كلا العملين، والملاحظ على هذه الشخصيات، أنها استطاعت أن تسهم بشكل فاعل في بناء الشخصيات الأساسية ومؤازرتها دراميا، على الرغم من محدودية الدور الذي أدته، وقد جاءت هذه الشخصيات كأجزاء مهمة في المشاهد الحوارية والمكانية، وحتى السردية لكلا العملين، وتجدر الإشارة إلى أن الباحثة لاحظت اهتماما واضحا بهذه الشخصيات سواء على مستوى ملامحها الجسدية أو سماتها النفسية كونها تتصل وتدور بشكل مباشر مع الشخصيات الرئيسية، مما خلق نوعا من التوازن مع أدوار الشخصيات الأخرى في كلا العملين.

وعلى العموم فقد أوضح كلا العملين اهتماما واضحا بالشخصيات الثانوية، وبخاصة دورها في تحديد صورة الشخصية الرئيسية، والذي تمخض عنه نوع من التفاعل أبان عن توازن واضح بين الشخصيات الثانوية والرئيسية.

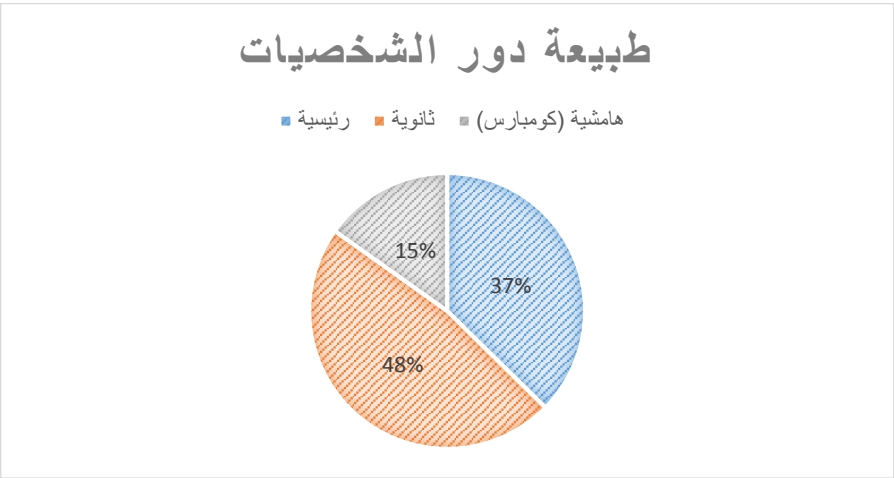
أما الشخصيات الرئيسية فظهرت بنسبة بلغت 37.06%، وتمثل هذه الشخصيات الأبطال الأوائل في كلا العملين، والذين خلقوا الصراع الدرامي ودفعوا العمل إلى الأمام، وتجدر الإشارة في هذا السياق، أن ما لاحظته الباحثة بخصوص هذين العملين، هو أن كلاهما لم يسعى إلى التركيز على شخصياته الرئيسية لإبرازها في صورة بطولية، وإنما كان التركيز عليها من منطلق تجسيدها للفكرة الدرامية التي تمحورت حول جملة من الأزمات العقلية(النفسية) والذاتية على مستوى هذه الشخصيات، وكذا في إلقاء الضوء على جوانبها الدرامية، حتى استطاعت أن تقدم نوعا من السلوك بما يخدم أهداف العمل، كما

أكد كلا العملين، بأنهما لم يختصا بعناية واحدة لوصف مفهوم البطل، وإنما عمدا إلى إيلاء جميع الشخصيات الرئيسية ذات العناية، وتفاوتوا ربما فيما بينهم بعض التفاوت القليل، أين ظهرت شخصية رئيسية واحدة عبر كليهما، فاقت سواها من الشخصيات، إلا أنهم تقاربوا جميعا من حيث العناية، فأبان هذا التبني عن غاية معينة في الكشف عن المواقف التي تبنتها الشخصيات، وعن أصدائها العميقة في جو القصة الدرامية، كونهم جميعا يجسدون طبقات وصور مختلفة لأفراد المجتمع ويقدمون صورا واضحة وقريبة من الواقع عن الحالات الإنسانية، التي يظهرون عليها تجاه مواقف اجتماعية معينة.

أما الشخصيات الهامشية في كلا العملين، فقد ظهرت بنسبة اجمالية قدرت ب15.51% وهي نسبة مقبولة جدا بالنظر لتعداد الكومبارس الطبيعي، في أي مشهد سينمائي أو درامي، وأبانت مشاهد التحليل عن وجود جهود معتبرة من طرف القائمين على العمل، للتعاطي مع الشخصيات الهامشية في كلا العملين، والتي كان لها حضور أساسي في مشاهد العملين ساعد على تحقيق وحدة تكاملية فيها.

ويدل ظهور الكومبارس في كلا العملين، على اهتمام المخرجين بهم برغم حضورهم البسيط، كون غالبية مشاهد العملين جاءت داخلية بالمنازل والأستوديوهات، حيث أبانت المشاهد دائما، عن رؤيتهم في هذه الشخصيات الهامشية، أدوارا درامية لا تقلّ أهمية عن غيرها من الشخصيات، لذا حرص كلا العملين على تبيان ردود أفعالهم والتقاط المفيد والأهم منها أمام الكاميرا، فلم يكن حضورهم تزيينيا فقط وإنما صُوِّرُوا كفاعلين في المشهد الدرامي.

شكل رقم 10.4 يوضح توزيع المشاهد القيمية تبعا لطبيعة دور الشخصيات فيها



جدول رقم 41.4: يوضح تكرار ونسبة طبيعة صورة الشخصية التي تقدم القيمة في المسلسلين عينة البحث

صورة الشخصية	التكرار	النسبة
طيبة	59	50.86
شريرة	30	25.86
تجمع بين الطيبة والشر	27	23.27
$\sum$	116	%100

تظهر بيانات التحليل أن الشخصيات الطيبة كانت أكثر ظهورا في مشاهد التحليل القيمية، وذلك بنسبة اجمالية بلغت 50.86% في مقابل الشخصيات الشريرة والتي ظهرت بنسبة قدرت بـ25.21%. وتعبر هذه النسب عن اعتماد كلا العملين على حبكة جيدة ومعقدة، انطلاقا من تقديم شخصيات متباينة بين الطيبة والشر، واعتمد كلا العملين على بنية درامية مختلفة عن الأعمال النمطية حيث يكون هناك حد يفصل بين الخير والشر، وكسر كلا العملين نمطية الشر الذي يصارع الخير، فاخترقا رؤية واضحة في فهم جوهر الصراع الإنساني، وانحصرت الشخصيات الطيبة والشريرة في كلا العملين بالأفعال والسلوكيات التي قامت بها، تبعا للدور الذي أدته والهدف الذي صُبِغَت ورُسِمَت لأجله هذه الشخصيات.

كما أن أداء دور الشخصية الطيبة والشريرة في كلا العملين، جاء مرتبطا ضمنيا بمحاكاة الأفعال وربط هذه الشخصيات بالواقع الثقافي والاجتماعي للمجتمع، حيث استطاعت شخصيات كلا المسلسلين أن تحاكي بوسائلها الصوتية والجسمانية (القول، والفعل). وتركز الانتباه على ما تقصه وتعايشه فكريا وعاطفيا بكل تلقائية لإيصال معنى وجوهر القيمة الاجتماعية.

كما وجبت الإشارة إلى أن كلا العملين، عمدا إلى الاعتماد على مبدأ توازن الشخصيات، حيث تنوعت الشخصيات بين الخيرة والشريرة، وتوازنت في مواجهة بعضها البعض ولم تطبع بصورة واحدة، بمعنى أن الشخصيات الطيبة والخيرة لم تظهر كذلك، على طول الخط الدرامي وإنما عرفت تحولا بحسب ما يقتضيه كل مشهد، وهو ذات الأمر بالنسبة للشخصيات الشريرة، ونتج عن هذا التحول والتوازن، ظهورها كشخصيات تجمع بين الخير والشر، والتي جاءت في الترتيب الثالث من حيث ظهورها في المشاهد القيمية بنسبة اجمالية قدرت بـ23.47% والتي قدمت نوعا من الاختلاف على مستوى الشخصيات، أكسبت المشهد الدرامي شكلا من التنوع.

وهو ما ينمّ على بناء درامي سليم لكلا العملين، فالعملين برغم كل الصور الأدائية التي قدماها، لم يتركا بحسب الباحثة ثغرات للتأويل المنحاز بين الخير والشر، وانما اشتغلا على فكرة واضحة منذ البداية تقوم على أن الفعل(القيمة) السلبي، يعد سلبيا مهما كانت دوافعه ومبرراته، والفعل الفاضل فاضلٌ ما دام يحمل صفة الفضيلة والخير، وكلّه يصب في طبيعة المجتمعات كونها ليست خالية، من الفضيلة ولا من الرذيلة، والدراما التلفزيونية مطالبة بنقل هذه الثنائية، توثيقا لمهمتها في عكس الواقع أمام المشاهد بكل أشكاله.

جدول رقم42.4: يوضح تكرار ونسبة شكل الشخصية التي تقدم القيمة في المسلسلين عينة البحث

شكل الشخصية	التكرار	النسبة
ملتزمة	33	28.44
منحرفة	38	32.75
متغيرة من الانحراف إلى الالتزام	14	12.06
متغيرة من الالتزام إلى الانحراف	17	14.65
أخرى تذكر	14	12.06
$\sum$	116	%100

يتضح من خلال بيانات الجدول أن الشخصيات المنحرفة، كانت أكثر أشكال الشخصيات ظهورا عبر مشاهد التحليل القيمية وذلك بنسبة بلغت 32.73%، تلتها الشخصيات الملتزمة بنسبة بلغت 28.44%. وتعبر هذه النسب بشكل غير مباشر عن الطريقة التي تعاملت بها أعمال التحليل مع العادات والتقاليد المجتمعية.

فتوضح الفئة الأولى من حيث الترتيب، اعتماد كلا المسلسلين على إظهار الشخصيات ذات السلوك المنحرف بشكل وقدر يفوق إظهار الشخصيات الملتزمة، وقد يكون مرد ذلك إلى كون الدراما في الأساس مرآة المجتمع، ووسيلة لإظهار ما به من انحرافات، كما تجدر الإشارة إلى أن المشاهد التي أظهرت الشخصيات المنحرفة، جاءت في شكل منبهات لسلوك خاطئ أو قيمة منحرفة، وقد يكون الهدف كذلك من ورائها العلاج، كون الدراما التلفزيونية بإمكانها أن تكون دعامة لبثّ المُثُل والقيم الاجتماعية، وهو الخط الذي اتجهت فيه أعمال التحليل أيضا من خلال إظهار الشخصيات الملتزمة، فالمسلسلات التلفزيونية، بإمكانها أن تكون فضاء مناسبا لبحث الأفراد من المشاهدين عن التوعية وعن النماذج السلوكية السليمة انطلاقا من دورها الأساسي في محاكاة ونقل الواقع الاجتماعي لهؤلاء الأفراد.

مع هذا فإن اعتماد الأعمال الدرامية على تقديم صورة الملتزم والمنحرف، لا يقصد به أن تقوم الدراما بدور الإصلاح المجتمعي، بقدر ما يؤكد على نقلها للواقع الاجتماعي بما يحتويه من فضائل ورذائل.

وقد يبالغ صناع الدراما التلفزيونية عموما، في بعض الأحيان عند عرضهم الشخصيات المنحرفة بهدف جذب المشاهدين، لكن يبقى ما ينقل عبر الكاميرا موجودا وبكثرة في المجتمع، وبالرجوع إلى المسلسلين عينة التحليل، فإن مشاهد الانحراف التي تم عرضها، لم تكن على حساب الموضوع، ولا على حساب ذائقة المشاهد برأي الباحثة، لأنها من الممكن أن تؤثر في فئات حساسة من الجمهور بالأخص فئة المراهقين كونها أكثر الفئات التي من الممكن أن تنساق وراء ما تقدمه المواد التلفزيونية، وبالأخص الدراما من أفكار وسلوكيات وقيم دون أن تكون مسلحة بالمعرفة والفهم الصحيح لقيم مجتمعها وتراثه الحضاري. وعموما تمثلت أهم مظاهر الانحراف لدى الشخصيات المنحرفة في التدخين والتعاطي، الانحراف الجنسي، التحرش، العنف، الخيانة...وغيرها.

كما جاءت الشخصيات المتغيرة من الالتزام إلى الانحراف، في المرتبة الثالثة من حيث الظهور بنسبة اجمالية بلغت 14.65%تلتها الشخصيات المتغيرة من الانحراف إلى الالتزام بنسبة بلغت 12.06%. وتشير الباحثة في هذا الصدد إلى أن الشخصيات التي دخلت ضمن هذا التصنيف عرفت تغيرا خلال المشهد الواحد، بمعنى أن تغيرها لم يكن على طول الخط الدرامي، وإنما وفقا لما يستدعيه السياق الدرامي للمشهد الواحد في عدد من المشاهد فقط، وأضحت مع هذا هذه الشخصيات، نماذجا درامية إن صح التعبير لا شخصيات، بحيث وصلت في صفاتها لنوع من الشمول والعمومية، ما يؤكد على أن كلا العملين تعاملا معها معاملة النموذج.

واهتم كلا العملين عموما بالشخصيات نقيض البطل بامتياز، اذا ما تحدثنا عن الشخصيات الرئيسية بمعية الشخصيات الثانوية والتي قدمت جميعها نماذج عن الحب ونماذج عن الأب والأم المسيطرين(دولت في موجة حارة و أبو عبدو الغول في الندم)، النموذج الفاسد والمنحرف(شخصية حمادة غزلان ومحسن السواحلي في موجة حارة) و(البلطجي والأمني الفاسد في مسلسل الندم)، وكذلك نموذج المرأة الفاسدة، الساقطة والمنحرفة بدافع العوز والفقر، والذي تناولاه كلا العملين عبر تحليل المحيط الذي يتواجد فيه هذا النموذج وعلاقاته بالقوى الاقتصادية والاجتماعية الدائرة به، بالتركيز على الدوافع النفسية التي أدت به إلى الغواية والانحراف، ومن ثمّ السقوط، ومن أهم الشخصيات التي برزت في ضوء نموذج

المرأة هاته، شخصية "ليلى: و"بشرى" في مسلسل موجة حارة، وشخصية "أم وداد" و "براء" في مسلسل الندم.

أما فئة أخرى تذكر، فظهرت بحسب بيانات الجدول بنسبة بلغت 12.06% وتشمل هذه الفئة نوع الشخصيات التي لم تستطع الباحثة معرفة شكلها من حيث الانحراف والالتزام الذي ظهرت عليه، برغم تعدد المشاهد التي ظهرت عبرها، كونها شخصيات صعبة جدا ومعقدة، لا تتيح للمشاهد حتى أن يدرك ما إن كانت شخصيات جيدة أم سيئة، وللإشارة لم يعتمد العمل المصري على اقحام هذا النوع من الشخصيات في مشاهده القيمية، في حين اعتمد المسلسل السوري على تقديمها واظهارها بشكل كبير في جوانب فنية متقنة الصنع والحضور (مثال شخصية عبدو الغول).

جدول رقم 43.4: يوضح تكرار ونسبة نوع الدور الذي تقوم به الشخصية التي تقدم القيمة في المسلسلين

نوع الدور	التكرار	النسبة
قائم بعمل معين	14	12.06
صديق تربطه بغيره علاقة	14	12.06
زوج أو زوجة	27	23.27
أب أو أم	11	9.48
ابن أو ابنة	22	18.96
أخ أو أخت	5	4.31
قريب مباشر أو غير مباشر	23	19.82
$\sum$	116	%100

يظهر هذا الجدول الشخصيات مقدمة القيمة في المسلسل عينة التحليل، تبعا للأدوار التي أسندت إليها، ويتضح من بيانات الجدول أن شخصيات الزوج والزوجة جاءت في أعلى الترتيب من حيث الظهور في المشاهد القيمية، في كلا المسلسلين بنسبة اجمالية بلغت 23.27% تلتها فئة الأقارب المباشرين وغير المباشرين التي جاءت في الترتيب الثاني بنسبة اجمالية بلغت 19.82%

وتؤكد هذه النتائج أن كلا العملين، اهتما بتقديم القيم والسلوكيات المتعلقة بالأزواج بدرجة أولى، بحيث قدما جوانب مختلفة من العلاقات الزوجية، وتراوحت الصور المعبرة عنها بين الإيجابية والسلبية، فقدمت نموذج الزوجين القدوة الذين صورا قدسية الحياة الزوجية، بما يسودها من مودة ورحمة (شخصية أبو عبدو وأم عبدو)، وكذا الشخصية التي تعيش علاقة متوترة مع الشريك والتي يكون الطلاق

نهايتها(شخصية سيد وشهندة في موجة حارة)، وكذلك ثنائية (سعد العجاتي وسنية) والتي تجسد نموذج الزوجين غير المستقرين واللذان يعانيان من مشكلة الإنجاب، ونموذج (عروة وهناء وعبدو وبثينة) في مسلسل "الندم"، وكلها نماذج للعلاقة الزوجية، والتي ترنحت بين العديد من القضايا والمشاكل لعلّ أبرزها ما تعلق بالمشاكل العاطفية، وبالخيانة والطلاق، العمل والانشغال عن الزوجة، عدم الانجاب، انحراف الأبناء، افتقار الحوار بين الزوجين،...وغيرها، الوفاء والإخلاص، طاعة الزوج، تغليب المصلحة الشخصية للزوج على مصلحتهما معا، واستخدام ألفاظ غير لائقة في الحوار، الإهمال، الخداع والغش وسوء الظن وغيرها.

كما جاءت فئة الأبناء (ابن وابنة) في المرتبة الثالثة من حيث الأدوار الموكلة للشخصيات مقدمة القيمة، والتي حازت على نسبة اجمالية قدرت بـ18.96%، وامتدت هذه الأدوار على مساحات كبيرة في كلا العملين، كونهما عملين اجتماعيين بالدرجة الأولى، كما قدمت جملة من القيم الاجتماعية من التي تتوسط العلاقة بين الأب أو الأم والابن أوبين الأبناء كإخوة، وهي الفئة التي حصدت نسبة بلغت 4.31% تذكر منها الباحثة قيمة تقديس الأخوة والحب بينهم، وعلى النقيض من ذلك قيمة الغيرة بين الإخوة وغيرها أيضا من المشاكل التي تدور بين الأب والأبناء(الصراع بين جيل الأب وجيل الابن في مسلسل الندم)، وبين الأم والأبناء(نموذج دولت وأبناءها، ونموذج إجلال وأبناءها). وكلها تعبر عن نموذج العلاقات الفاسدة بين الآباء والأبناء عبر جوانب كثيرة من الشخصيات والتي قُدِّمت كشخصيات غير مثالية في الغالب بحيث لها عيوب بشكل ما، ولها جوانب جيدة، وبالمقابل يضل بداخلها جانب سيء يتعرف عليه المُشاهد من خلال المَشاهد.

كما تناولت فئة القائمين بعمل أو بأدوار معينة وفئات الأصدقاء الذين تربطهم بغيرهم علاقات من حيث الظهور، بنسبة بلغت 12.06% لكل فئة، وتعبر هذه الفئة عموما على جملة المشاهد القيمية التي ظهرت فيها الشخصيات الهامشية بشكل عام في كلا العملين، والتي قدمت قيما اجتماعية وسلوكيات ساعدت في تصاعد أحداثهما، وتؤكد هذه النسبة على أن ظهور هذه الشخصيات على العموم، جاء ضئيلا في كلا العملين ويرجع ذلك بالأساس إلى طبيعة الأدوار المسندة لهذه الشخصيات، والتي قدمت أدوارا جيدة وضعتها في صورة الشخصيات الطيبة التي يتعاطف معها الجمهور، وأدوارا سيئة وضعتها في صورة الشخصيات الشريرة أو المنحرفة والتي عبرت عن الطعن في قدسية المثل العليا والقيم التي يقوم عليها المجتمع ويمررها لأفراده .

جدول رقم 44.4: يوضح تكرار ونسبة فئة سمات الشخصية في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث ومجموع ظهورها

المسلسلين / سمات الشخصية		موجة حارة		الندم		∑	
		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
طبيعة دور الشخصية	رئيسية	36	10.49	7	5.73	43	9.26
	ثانوية	45	13.15	10	8.19	55	11.85
	هامشية (كومبارس مكملة للعمل الدرامي)	10	2.92	8	6.55	18	3.87
صورة الشخصية	طيبة	46	13.45	13	10.65	59	12.71
	شريرة	26	7.60	4	3.27	30	6.46
	تجمع بين الطيبة والشر	14	4.09	13	10.65	27	5.81
شكل الشخصية	ملتزمة	28	8.18	5	4.09	33	7.12
	منحرفة	33	9.64	5	4.09	38	8.18
	متغيرة من الانحراف إلى الالتزام	12	3.50	2	1.63	14	3.01
	متغيرة من الالتزام إلى الانحراف	12	3.50	5	4.09	17	3.66
	أخرى تذكر	-	-	14	11.47	14	3.01
	قائم بعمل معين	11	3.21	3	2.45	14	3.01

نوع الدور الذي تقوم به الشخصية	صديق تربطه بغيره علاقة	9	2.63	5	4.09	14	3.01
	زوج أو زوجة	21	6.14	6	4.91	27	5.81
	أب أو أم	9	2.63	2	1.63	11	2.37
	ابن أو ابنة	17	4.97	5	4.09	22	4.74
	أخ أو أخت	-	-	5	4.09	5	1.07
	قريب مباشر أو غير مباشر	13	3.80	10	8.19	23	4.95
∑		342	%100	122	%100	464	%100

يوضح الجدول السابق سمات الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية في العملين عينة التحليل، استنادا للفئات الفرعية لها والمتعلقة بطبيعة الدور الذي أدته عبر مفاصل العملين، وصورتها من حيث كونها طيبة أو شريرة، وكذا شكلها من حيث الالتزام والانحراف الذي ظهرت عليه، وأيضا نوع الدور الذي أدته. وبناء على بيانات الجدول، فقد جاءت الشخصيات الثانوية في المسلسل المصري والمسلسل السوري على حد سواء في الترتيب الأول من حيث الظهور بنسبة قدرت بـ13.15% من جانب المسلسل المصري و8.19% من جانب المسلسل السوري، تلتها في الترتيب الثاني الشخصيات الرئيسية بنسبة 10.49%في المسلسل المصري و 5.73% في المسلسل السوري، في حين جاء ظهور الشخصيات الهامشية في آخر الترتيب بنسبة قدرت بـ2.92%من جانب المسلسل المصري و6.96%من جانب المسلسل السوري، وتوضح هذه النتائج سعي كلا كاتبي العملين، إلى ترتيب ظهور الشخصيات بنفس الطريقة، حيث قدم كلاهما الشخصيات الثانوية بقدر من التركيز، فاق غيرها من الشخصيات استنادا إلى أهمية أدوارها في تحريك الأحداث، فظهرت الشخصيات في أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية، على درجة جيدة من الواقعية خاصة من خلال التركيز الواضح على محيط الأشخاص حولها.

المُشاهد لأحداث المسلسل المصري، يقف عند تأثير الموجة الحارة على الشخصيات، والذي يلمسه عبر أجواء الجريمة والتحقيقات وأجواء محيط السيدة زينب، فيظهر العمل هذه الشخصيات عبر جملة من الفئات نذكر منها: رجال أمن الدولة، رجال الشرطة، القوادين، رجال الدين، الصحفيين، وهذه

الفئات جاءت قريبة بشكل كبير، حيث أن هذه الفئات لم تشهدها الدراما التلفزيونية، ولا الجمهور العربي من قبل، بهذا القرب كما أشار إليه أحد النقاد. ونقدم فيما هو آت صورا لبعض من الشخصيات:

المشهد الذي يجمع "شهندة" و"سيد" والذي يأتي في بداية الحلقة الأولى من العمل على سبيل المثال، يعتمد على تقديم "سيد العجاتي"، حيث يبدأ المشهد بدخول "سيد" لبيته للمرة الأولى، ويظهر على "شهندة" ملامح الضجر عند رؤيته، ويبين المشهد أن هذين الزوجين لا يطيقان بعضهما، ثم يصور المشهد دائما أن "شهندة" دخلت تصالحه وهو يتقبل ذلك، ليصور المشهد أن المفروض بعد هذا يحدث بينهما حب، فيقطع ذلك برنين هاتف "سيد" ...من كل هذا الإيحاء يفهم المشاهد أن هذين الاثنين كان بينهما حب لكن العلاقة حاليا متوترة جدا وعلى مشارف القطيعة.

"سيد العجاتي" و"حمادة عزلان" ليسا مجرد قضية يتابعها مقدم في المباحث، ولكن "سيد مهتم بهذه القضية تحديدا.

شخصية "نبيل" جسدت صورة شاب ثوري، ويتضح ذلك عبر رمزية غرفة نبيل تحديدا حيث يظهرها أحد المشاهد من الحلقة الأولى دائما مليئة بالتفاصيل التي تحكي ثورية "نبيل" كالصور المعلقة على الحائط لـ "تشي غيفارا" أو صور "ماهاتما غاندي".

من أهم الشخصيات الرئيسية في العمل، "شخصية سيد العجاتي"، وهي شخصية نقيض البطل بامتياز، شخص له مشاكل كثيرة جدا على كل الأصعدة، فعلى المستوى العاطفي له مشاكل مع زوجته، وعلى مستوى العلاقة مع أمه فهي تحب أخوه المتوفي أكثر منه، كذلك علاقتها بأخوه "نبيل" الأصغر منه أفضل من علاقتها به، وعلى المستوى الصحي لديه مشكلة تسبب له ضيقا نفسيا وجسديا كونه عقيم، وعلى المستوى المهني، لديه مشكلة مع "حمادة غزلان" كونه قواد لكن لم يستطع أن يثبت عليه شيئا...

هذه الشخصية تعاني مشاكلا على كل الأصعدة، لذا ظهرت على أنها شخصية نقيض البطل، فهو دائم العصبية، مندفع دائما أيضا في طريقة التعامل مع مشاكل الناس، حيث نجده يقذفها أمامهم بشكل مباشر ومن دون ممهدات أو مقدمات.

"شخصية شهندة" زوجة "سيد العجاتي" شخصية ليست مثالية، حيث أنها تعترف بينها وبين نفسها أنها ضعفت أمام أحد عروض "حمادة غزلان". هذا الأخير الذي يجسد دور شخصية القواد محور الشر، إلا أنه ليس شريرا بشكل مطلق وهو ما نلمسه عبر علاقته التي سبق التطرق للحديث عنها ،

بأمّه التي يحبها بشكل جنوني وهي تحبه بشكل رائع ويخافان كثيرا على بعضهما، أمه "خضرة الشناوية" نجدها تدافع عن أحفادها دوما، وتطلب من "حمادة" أن يغطي تكاليفهم وينفق عليهم، وأن يرسل لهما المال، كذلك تقف في وجهه عندما يحاول أن يُجهض نوسة(زوجته الثالثة) وتقول له أن الإجهاض غلط وحرام، وبالتالي فالعلاقة بينهما علاقة ثرية وليست علاقة قائمة على المصلحة.

وعموما تقف العلاقات بين شخصيات العمل على علاقات كاشفة، حيث أنها تكشف الكثير عن الطبقات والشرائح الاجتماعية المختلفة في المجتمع المصري، ما بين عالم شرطة المباحث ومجتمع السيدة زينب، من خلال تقديم تفاصيل "عائلة العجاتي"، حيث تمكن العمل من رصد تناقض الشخصية المصرية، وكذا الوقوف عند تناقض المجتمع المصري والعربي على نحو أعم وتوغل الفساد فيه عبر تركيبة من الشخصيات شديدة التنوع والثراء.

في جانب آخر تربع العمل السوري، على جملة من الشخصيات التي كتبت بطريقة متينة بحيث استطاعت أن تسلط الضوء على انكسارات السوريين، قبل الحرب كألم الفقد وعثرات الحب ومرارة الانتظار، وهي القيم وكذلك المعاناة التي أصبحت مؤلمة جدا بعد الحرب، تستحضر الباحثة في هذا المقام جانبا مما بدت عليه الشخصيات الرئيسية والثانوية في هذا العمل:

"أبو عبدو الغول" يؤديها الفنان "سلوم حداد" شخصية متسلطة تدقق في كل صغيرة وكبيرة، ومع ذلك هي شخصية تجسد الكرم والسخاء والتدين. حيث يظهر العمل "أبو عبدو" مساعدا للفقراء، لا يأكل الحرام ولا يتعامل بالربا، أما على الصعيد الصحي فيظهر عبر صورتين: صورة الأب الكهل الذي يتمتع بالصحة والقوة والذي يرفض رفضا قاطعا الذهاب للأطباء والحكماء، وصورة الأب الشيخ الذي تخونه صحته ليصبح بعد ذلك كالأطفال محتاجا للمساندة والرعاية. في علاقته بعائلته يحب التسلط على أولاده عدا ابنته التي يحبها بشدة، يحب اللمة الأسرية فيطيب له أن يرى كل عائلته مجتمعة على مائدة الطعام شاءوا ذلك أم لا، يبادل الاحترام زوجته "أم عبدو"، والتي تؤدي شخصيتها الفنانة السورية "سمر سامي" وهي الأم البسيطة، التي ترغب فقط أن تعيش بسلام، وأن تحيا حياة هادئة دونما مشاكل، لا تملك إلا عائلتها، زوجها وأولادها. فتجاهد لتُبقي عليهم متماسكين.

شخصية "عبدو" أو "عبد الكريم الغول" يؤديها الفنان السوري "باسم ياخور" الإبن الأكبر، وهي الشخصية التي اعتبرها البعض الأعقد في المسلسل، كونها الأكثر غموضا وتناقضا، بحيث يصعب التنبؤ بأفعالها وردودها، أهم ما ميز هذه الشخصية جشعها وحبها للمال، حيث يصور العمل أن "عبدو"

يرى في المال كل أسباب السعادة والعيش الهنيء، حتى وإن كلف الوصول إليه الانحراف والتخلي عن المبادئ والقيم، فيظهر على وجهين الأول سلبي يصوره على أنه بلا خلق ومن دون ضمير أيضا و أن علاقته بوالده تحكمها المصلحة، فيتمرد على والده ويكسر خط البِرّ والاحترام، ويقفز عليه في نمط الحياة وخاصة في أسلوب العمل والمتاجرة، وعلى النقيض من هذا يظهر "عبدو" بوجه آخر إيجابي، في كثير من المواقف. فيصوره العمل كذلك على أنه طيب ويقدّس أسرته تقديسا مدهشا، ويحاول إسعادهم مهما كلفه ذلك من أمر، كما نراه في مواقف أخرى، يهتم بقيم أخرى غير المال كقيمة الشرف ويتضح ذلك في قوله عبر إحدى المشاهد الذي جمعته بأخته "ندى" حين قال: "أنا لا بعيني الفيلا، ولا بعيني المصاري، أهم شي عندي هو الشرف"، وعبر عديد المواقف يتضح أن "عبدو" ليس بالشخص السيء، ولم يظهر على أنه شرير بالمطلق فيرى المشاهد فيه الخير والشر، كما يراه كذلك شخصا مؤمنا بقيم ومبادئ فاضلة، يتحلى بها أحيانا وينحرف عنها أخرى بسبب ضغوط الحياة.

شخصية "سهيل" يؤديها الفنان السوري "أحمد الأحمد": شخصية هادئة يمارس عليها الظلم والقسوة من طرف والده، يبدو "سهيل" حزينا ومكتئبا طوال الوقت، يتردد كثيرا قبل أن ينطق بأية كلمة، يعيش نوعا من الاغتراب الأسري والعزلة، التي جعلته لا يحب البوح بأفكاره ولا قراراته، كل هذا بسبب، الظلم الممارس عليه، ما جعل هذه الشخصية تراجيدية محزنة للغاية.

شخصية "ندى" تؤديها الممثلة السورية "رنا كرم" وهي شابة طبيبة تنشأ على احترامها للعادات والقيم، تجمعها علاقة مع شاب بسيط يخطبها فيما بعد، رغم كونه ينتمي الى بيئة اقتصادية مختلفة، يتم اعتقاله فتقرر انتظار عودته، وبعد سنوات من الانتظار تقرر الارتباط بشخص آخر. وحينما تفعل ذلك يعود خطيبها ويتجدد معها الألم والندم، غير أنها تقرّر المضيّ قدما بحياتها، كونها شخصية متصالحة مع نفسها ومتزنة، واجهت كل انكساراتها بمنطق الإيمان بالقضاء والقدر.

الشخصية المحورية(الرئيسية) "عروة" يؤدي دوره الفنان السوري "محمود نصر" الابن الأصغر خريج كلية الحقوق بجامعة "دمشق" مثقف مهتم بالكتابة والثقافة، مؤلف لرواية وأعمال للتلفزيون، ينتمي للثقافة العربية والإسلامية، ويركز العمل على تصرفاته مع الناس في محيطه العملي والاجتماعي، والتي تعكس على نحو أعم تربيته وأخلاقه التي نشأ وترعرع عليها كونه ابن "أبو عبدو الغول" يركز المسلسل على اظهاره عبر شخصيتين: الأولى كانت قبل الحرب، تتسم بالبراءة والمرح والحيوية ، شخصية مفعمة بالحياة، والثانية شخصية ما بعد الحرب، وهي شخصية تتخبط في الكآبة والوحدة ، لا يكترث ولا يبالي

بنفسه، أدمن التدخين بالرغم من كونه لم يدخن مطلقا قبلا، تحسه مكسورا من شدة الندم لكن لا تعرف ما سبب ذلك، ويروي العمل حكايته بثلاث نساء:

الأولى شخصية "هناء" تؤدي دورها الفنانة السورية الشابة "دانا ماردیني"، وهي فتاة في بداية العشرينات، طالبة هندسة بجامعة دمشق، فتاة مرحة لأبعد الحدود، يراودها خوف دائم من الزواج، عفوية جدا لا تحسب حسابا للناس، ما يهمها فقط أن تقوم بما يريحها، تُكمّل عروة ويُكمّلها كأنما هي القلب وهو العقل، تجمعهما علاقة جد خاصة وراقية أساسها الحب والاحترام المتبادل، ومن ثمّ زواج بحسب الأصول ولكن نهايتها أتت حزينة في آخر المطاف.

بعد ذلك تقتحم حياته طليقته "رزان" تؤدي دورها الممثلة السورية "مرام علي"، وأخيرا شخصية "رشا" تؤدي دورها الممثلة "جفرا يونس" وهي شابة جامعية تدرس "أدب عربي بجامعة دمشق، معجبة بكتاباته التلفزيونية، تحسها طفلة بريئة تعيش حالة خوف دائم بسبب الحرب والقصف، أحبها "عروة" وسمح لها بأن تقتحم حياته، لكن لم يكتب لهذا الحب كذلك أن يستمر، حيث انتهى الأمر باغتصاب "رشا" من طرف شاب أرعن كان يضايقها باستمرار، ما جعلها تغيب في غيبوبة. وكان هذا الحدث وجعا من نوع آخر يصيب "عروة".

عموما يحسب لكلا العملين أنهما قدما نماذج بشرية معقدة وحقيقية جدا، يتفاعل معها المشاهد ويجد نفسه مهتما لأمرها، أهم ما ميزها عموما هو الصراع القائم داخلها بين ما تؤمن وتتحلى به من قيم اجتماعية وما تفرضه عليها الحياة بقسوتها، وتجلت هذه الصراعات عبر مواقف درامية عديدة في كلا المسلسلين.

اتفق كلا العملين على إظهار الشخصيات الطيبة والتركيز عليها أكثر من الشخصيات الشريرة، حيث جاءت الشخصيات الطيبة في أعلى الترتيب بنسبة بلغت 13.45% من جانب المسلسل المصري في مقابل 10.65% في المسلسل السوري، وقدمت هذه الشخصيات قيما فاضلة تستند لتعاليم الدين القويم وأخلاق المجتمع العربي، حيث أعطت الحوارات التي جمعت هذه الشخصيات، دروسا مباشرة للمشاهد عن فلسفة الخير والتي وردت على لسان الشخصيات السوية الفصيحة والحكيمة، كما جاءت الشخصيات الشريرة في الترتيب الثاني في جانب المسلسل المصري من حيث الظهور، وحصدت نسبة قدرت بـ 7.60% وفي المرتبة الثالثة من جانب المسلسل السوري بنسبة بلغت 3.27%.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن هذه الشخصيات شملت صورة الشخصيات المتربصة بالشخصيات الطيبة، وحملت العديد من الصفات السيئة وتحيك المؤامرات للإيقاع بها، أما الشخصيات التي جمعت بين الخير والشر فقد جاءت في الترتيب الثالث بنسبة قدرت في العمل المصري بـ 4.09%، وفي الترتيب الثاني من جانب العمل السوري بنسبة متساوية والنسبة التي حازت عليها الشخصيات الطيبة والمقدرة بـ10.65%، وشملت هذه الفئة الشخصيات، التي لم تكن طيبة بشكل مطلق ولا شريرة بشكل مطلق أيضا، بحيث يرى فيها المشاهد الخير والشر، مؤمنة بقيم ومبادئ سامية حينا ومتخلية عنها حينا آخر، بما يخدم المواقف والصراعات التي تعتريها وتواجهها فلم تمثل خط الفضيلة ولا الانحراف بشكل مطلق وكل ذلك خاضع لضغوط المجتمع والحياة.

كذلك ظهرت الشخصيات المنحرفة في الترتيب الأول بنسبة بلغت 9.64% تلتها الشخصيات الملتزمة بنسبة بلغت 8.18% من جانب المسلسل المصري، في حين ظهرت هاتين الفئتين بنسبة متساوية وفئة الشخصيات المتغيرة من الالتزام والانحراف من جانب المسلسل السوري وذلك بنسبة بلغت 4.09%، في حين ظهرت هذه الفئة متساوية وفئة الشخصيات المتغيرة من الانحراف إلى الالتزام من جانب العمل المصري بنسبة بلغت 3.50%، أما ذات الفئة الأخيرة فجاءت في ذيل الترتيب من جانب المسلسل السوري وذلك بنسبة قدرت بـ1.63%وتعدّ هذه الفئات عموما مرتبطة بالفئات التي سبقتها والمتعلقة بصورة الشخصية بل نتاجا لها خاصة وأن قضية الالتزام والانحراف صورت في كلا العملين على أنها تحصيل حاصل، وعلى أن القضية متعلقة أساسا بقسوة الحياة ورحمتها بالعباد.

فصُوِّر الانحراف في كلا العملين، على أنه من أبرز المشكلات في المجتمع العربي، كما تطرق كلا العملين، لما انجرّ عنه وما خلفه من تأثيرات نفسية واجتماعية على الشخصية المنحرفة وما تركه من آثار سلبية وخطيرة على المجتمع، في مجالات عدة أهمها الفساد والانحلال الخلقي وكذا السرقة وانتشار المخدرات، كما ركزت المشاهد المتعلقة بالالتزام على جزئية التربية الصالحة في كنف الأسرة، وما تتلقاه الشخصية الملتزمة من تربية ورعاية من الصغر، حتى تنشأ شخصية صالحة سوية، تقوم على نهج القيم والفضائل، ومعايير القيم الاجتماعية والدينية السليمة.

أما فئة ظهور الشخصية مقدمة القيمة الاجتماعية من خلال الدور الذي أدته، فجاءت في صورة أدوار الزوج والزوجة في المرتبة الأولى بنسبة قدرت بـ6.14%من جانب المسلسل المصري تلاه الظهور

في أدوار الأبناء بنسبة قدرت بـ4.97%ثم في أدوار الأقرباء المباشرين أو غير المباشرين بنسبة قدرت بـ3.80%. تلتها أدوار القائمين بأعمال معينة بنسبة قدرت بـ3.21% فالأصدقاء بنسبة قدرت بـ2.63%.

وتؤكد هذه النتائج، أن العمل المصري سعى لتقديم صورة الشخصية القدوة ،عبر نموذج الزوجين. وهذا لا يعني تماما أن الزوجين في مسلسل موجة حارة قُدِّما بمثابة الأزواج الصالحين دائما، وإنما يقصد بهذا أنهما أي الزوجين احتويا على أعلى درجات إسناد القيم الاجتماعية والقدرة على تقديمها، في محاولة للحفاظ على جملة السمات الخاصة، التي يُراد أن تشتهر بها القيمة الاجتماعية المرتبطة بهذا النسق الاجتماعي.

وللإشارة، لم يسعى العمل إلى وضع هذا النوع من الشخصيات دائما في مكانته اللائقة مجتمعيا، والصائبة داخل المشهد الدرامي في هذا السياق، وإنما عمد العمل في مرات عديدة، إلى إظهار العديد من السلوكيات والقيم الاجتماعية من طرف هذه الشخصيات في صورة منافية لتوقعات المشاهد، بمعنى أن عددا من الشخصيات من فئة الأزواج، سلكوا خلال الأحداث سلوكيات يعتقد المشاهد أنه ما كان عليها أن تسلكها، كونها انحرفت عن الطبيعي والمعتاد، وفي ذلك رسائل قيمية أخرى، عمد العمل إلى تمريرها في مسار الأحداث الدرامية حتى يتعاطف الجمهور معها ومع تفاصيلها ومن ثم يتقبلها .

من الناحية الأخرى، جاء ظهور الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية، عبر المسلسل السوري في أدوار الأقارب في أعلى ترتيب من حيث الظهور بنسبة قدرت بـ8.19%. تلتها الشخصيات في صورة الزوجين دائما، والتي حصدت نسبة بلغت 4.91%، وجاءت فئة أدوار الأبناء والإخوة في ذات المرتبة بنسبة متساوية قدرت بـ4.09%. تلتها فئة أدوار القائمين بأعمال معينة بنسبة 2.45%. وجاءت في مرتبة أخيرة فئة أدوار الآباء بنسبة بلغت 1.63%

بالنظر لهذه النسب يمكن القول بأن العمل السوري، لم يهتم بنوع الشخصية التي تقدم القيمة الاجتماعية (بحسب دورها طبعا)، بقدر ما ركز على القيمة الاجتماعية المقدمة ومعها السلوك، في حد ذواتهما، وقد قدم العمل رؤيته الواضحة إزاء هذا، انطلاقا من تقديم القيمة الاجتماعية وتمريرها للمشاهد، عبر آليات متداخلة في علاقات الشخصيات، وكذلك عبر إيقاعات الحركة وطبيعة النطق وحرفية الأداء وردود الأفعال، وغيرها من عديد أوجه التجسيد الدرامي بشكل عام.

11- فئة الاستمالات

جدول رقم 45.4: يوضح توزيع تكرار ونسبة المشاهد من خلال نوع الاستمالات المستخدمة في تقديم القيمة الاجتماعية في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث

المسلسل / الاستمالات	موجة حارة		الندم		∑	
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
عاطفية	41	37.17	15	32.60	56	35.89
منطقية	14	12.72	24	52.17	38	24.35
تخويفية	18	16.36	4	8.69	22	14.10
الاثنين أو الثلاث معا	37	33.63	3	6.52	40	25.64
غير واضحة	–	–	–	–	–	–
أخرى تذكر	–	–	–	–	–	–
المجموع	110	%100	46	%100	156	%100

توضح بيانات الجدول نوع وطبيعة الاستمالات، التي تم اعتمادها عند تقديم القيمة الاجتماعية في المسلسلين عينة الدراسة والبحث، وتظهر بيانات الجدول، أن الاستمالات العاطفية كانت أكثر استخداما في مشاهد التحليل وذلك بنسبة بلغت 37.17%تلته في المرتبة الثانية فئة الجمع بين استمالتين أو أكثر، وجاء استخدام الاستمالات التخويفية في المرتبة الثالثة بنسبة 16.36%بينما جاءت فئة استخدام الاستمالات العقلية في الترتيب الأخير بنسبة قدرت بـ12.72%.

ويمكن أن يكون مردّ ذلك، إلى كون مسلسل موجة حارة من المسلسلات الاجتماعية التي رصدت حال المجتمع المصري، وتغلغلت في عمق العلاقات الأسرية، حيث قدم العمل جملة من المشاهد التي أصلت لشخصية الأم المصرية المتدينة، واهتمامها بأسرتها وأبنائها وكذا صِلاتها الطيبة والقوية بجيرانها، الذين يعتبرونها الملجأ لهم ولمشاكلهم وأحزانهم، ناهيك عن العلاقة التي تربط الضابط والقواد، والذي قدم العمل من خلالها صورة عن جملة من الصفات والتناقضات التي تعرفها هذه الشخصية(القواد)، ناهيك

عن الكشف أيضا عبر العمل عن تجار الدين، الذين يتاجرون فيه باسم القرآن والسنة، ويطلقون الفتاوى بما يخدم مزاجهم وأهواءهم (وتدخل غالبية مشاهد الداعية سعد العجاتي، الذي جسد دور رجل الدين ضمن هذا العمل في دائرة المشاهد التي استخدمت استخدامات عقلية وتخويفية)

الصورة رقم 9.4: لقطات نموذجية توضح توظيف صورة رجل الدين في سياق استخدام الاستمالات العقلية والتخويفية

كذلك فإن المسلسل، رصد تناقض المجتمع المصري والذي استشرى فيه الفساد والرذيلة والانحراف، كما تظهر الاستمالات العقلية، عبر المشاهد القيمية التي أكدت في الأخير، أن الرذائل الأخلاقية والاجتماعية التي تناولها كلا العملين هي في نهاية المطاف سلوكيات إنسانية وأن البشر ليسوا ملائكة، وكمثال عن الاستمالات التخويفية والتهديدية تستحضر الباحثة مشهد الاعتداء على "حمادة غزلان" في غرفة التحقيق وانتهاك عرضه، وهو المشهد الذي يعد إشارة مرعبة لما يتعرض له المعتقلون في مصر، من المعارضين السياسيين والمدافعين عن الحريات المدنية والحقوق الإنسانية.

كما أظهرت النتائج استخدام مسلسل الندم للإستمالات العقلانية بدرجة أكبر، والتي حصدت نسبة قدرت بـ 52.17%. حيث اعتمد العمل على سبر أغوار الواقع السوري، وكذا قراءة الظواهر الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بمنهجية واقعية، عبر طابع يجمع بين الوثائقي والدراما، فأولى مشاهد الندم تناولت ليلة سقوط العاصمة بغداد، في خطوة درامية لسعي العمل لسرد حقائق تاريخية لمنعطفات وأحداث سياسية منذ بداية عام (2003)، كما اعتمد العمل على استخدام الاستمالات العاطفية، والتي ظهرت في الترتيب الثاني بحسب بيانات الجدول بنسبة بلغت 32.60%. ولعل أهم مشهد في العمل والذي اعتمد بشكل كبير على الاستمالات العاطفية، هو مشهد سقوط "أبو عبدو الغول"، حيث يظهر العمل أن صحته تتدهور شيئا فشيئا ، يصاب بالخرف، ويصبح كلامه غير مفهوم، حيث يتمتم بطلبات غريبة "كالفتة بالحليب" أي فتات الكعك بالحليب، ويظهر العمل "أبو عبدو الغول" طفلا صغيرا يرتعش ويرتجف

ولا يقوى على فعل شيء، تم تصوير "أبو عبدو" في إحدى الليالي بمفرده يرغب بأداء صلاة الفجر، إلا أنه لا يقوى على ذلك حيث يسقط أرضا، فيحاول مرارا وتكرارا النهوض لكن دون جدوى، فيسجد على الأرض ويضرب بيده ضربات كثيرة...ثم يصرخ بأعلى صوته قائلا: "لك أنا أبو عبدو الغول، أنا أبو عبدو الغوووووول" وتُظهِر هذه الصرخة "أبو عبدو" وهو في قمة الخذلان والحزن والحسرة، يبكي "أبو عبدو" وترافق دموعه بحة في الصوت، ليعبر المشهد عن قمة الانكسار والوجع في جملة من الاستمالات العاطفية.

أما الاستمالات التخويفية فظهرت بنسبة اجمالية بلغت 8.69% وشملت هذه النسبة المشاهد العنفية في الغالب، التي دارت حول قضايا التحرش والتهديد اللفظي والتهديد تحت السلاح والتعنيف، وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن العمل حرص على تقديم المشاهد إجمالا في صورة رمزية، بخاصة منها مشاهد التعنيف الجسدي والتي تُصنّف في خانة المشاهد الخادشة للحياء، وهو الأمر الذي يعد إضافة مميزة للعمل بحسب الباحثة، كون مخرج العمل حرص على أن يجعله يسير في إطار أخلاقي مررت عبره العديد من القيم الاجتماعية، اعتمادا دائما على رمزية الصورة ، لذلك استطاع العمل أن ينجح في الإبقاء على تصاعد الأحداث والعمل على توريتها حتى أمام المشاهدين الصغار بكل سلاسة.

كما اعتمد العمل على الجمع بين العديد من الاستمالات، في المشاهد القيمية وذلك بنسبة اجمالية قدرت بـ6.52%. وهو الأسلوب متعدد الاستمالات في مشهدية المشهد القيمي الواحد، حيث أن من شأن هذه الاستمالات أن تسهم في استيعاب المُشاهد للقيمة الاجتماعية المطروحة، ومن ثم إدراك مراميها في العمل.

وعموما أكدت النتائج على اعتماد كلا المسلسلين إجمالا، على الاتجاه العاطفي لدى المشاهد العربي، والذي يقدّم وبإيجابية توصيفا سليما للقيم الاجتماعية، في سعي إلى حثّ المشاهد على التفاعل بإيجابية كذلك معها، عبر الأساليب الوجدانية المناسبة.

12- فئة البيئة الثقافية

جدول رقم 46.4: يوضح توزيع تكرار ونسبة القيمة الاجتماعية تبعا للبيئة الثقافية التي تناولتها مشاهدها في كل مسلسل من المسلسلين عينة البحث

المسلسل	موجة حارة		الندم		∑	
البيئة الثقافية	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
بيئة وطنية محلية	105	95.45	34	73.91	139	89.10
بيئة عربية كلها	5	4.54	6	13.04	11	7.05
بيئة أجنبية	-	-	6	13.04	6	3.84
أخرى تذكر	-	-	-	-	-	-
∑	110	%100	46	%100	156	%100

تظهر بيانات الجدول البيئة الثقافية التي شملتها القيمة الاجتماعية في مشاهد التحليل في كلا المسلسلين، وبحسب المعطيات الرقمية، فإن فئة البيئة الوطنية المحلية جاءت في أعلى ترتيب بالنسبة لكلا العملين، حيث ظهرت من جانب المسلسل المصري بنسبة بلغت 95.45% و73.91% من جانب العمل السوري، لتحصد الفئة نسبة قدرت بـ 89.10% مجتمعة في كلا العملين.

وتشير هذه النسب إلى واقعية كلا المسلسلين، وتركيز كل منهما على المجتمع الذي تنتمي إليه، فبالرجوع للمسلسل المصري، فإن جل أحداثه تدور في البيئة المصرية وتعبر عن المجتمع المصري في الفترة الزمنية التي سبقت الثورة في مصر، حيث يرصد المسلسل بشكل عام، الفساد المتغلغل في المنظومة القيمية المصرية، عبر كافة الأصعدة وفي كل المؤسسات، من الأسرة كمؤسسة إلى غاية المؤسسات الدينية والإعلامية والاقتصادية في مصر.

كما عكف العمل دائما في إطار تقديم صورة عن ثقافة وروح المجتمع المصري، على تقديم صور أصيلة لطبيعة الكثير من الشخصيات، كشخصية الأم المصرية التي تهتمّ بأبنائها وتحافظ على

صلاتها الطيبة والقوية بجيرانها، في صورة رائعة عن حسن الجوار والجيرة الطيبة، كذلك قدم العمل بشكل ذكي ثقافة الشخصية المصرية، وإبراز تناقضها في إشارة لتناقض المجتمع المصري ككل، الذي استشرى فيه الفساد لدرجة أنه أدى إلى إفساد أرواح الناس في أحيان كثيرة، فقدم العمل صورا دقيقة للفساد بدرجة أدق، على مستوى رجالات الأعمال في صورة القواد "حمادة غزلان" وصورة لفساد الهيئات والأجهزة الأمنية في مصر، والتي قدمت حصرا من خلال صورة ضباط شرطة الآداب، بما فيها الشخصية المحورية "سيد العجاتي". وصورا لمختلف الممارسات الثقافية في البيئة المصرية، والتي قدمت من خلال الأسر والعوائل المصرية التي تقطن منطقة السيدة زينب.

كما تناول العمل في عدد قليل من المشاهد، قيما اجتماعية ذات صلة بالبيئة العربية كلّها، وذلك بنسبة اجمالية بلغت 4.54% في حين لم يورد العمل أية قيمة أو سلوك ذا صلة ببيئات أجنبية، وشملت هذه النسبة المشاهد القيمية التي صبت في صورة مكونات الهوية والشخصية العربية، والتي ركزت على تجسيد نوع من التأثير انطلاقا من محاولة العمل على تكريس وترسيخ مضامين ثقافية جديدة ذات صلة بالهوية العربية، منها بعض القيم الغريبة عن عادات وتقاليد المجتمع العربي المسلم، كالقيم المتعلقة بتعاليم الدين و مختلف السلوكيات الثقافية المخالفة له(كالتضرع عند الأضرحة).

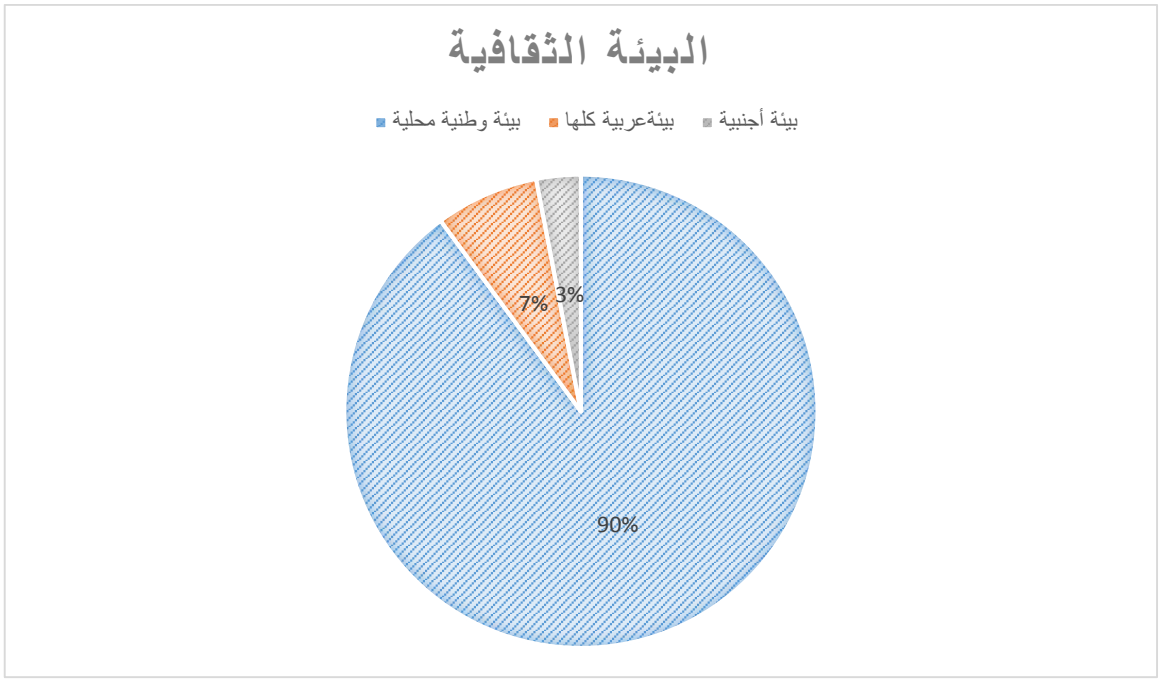
من جانب آخر جاءت البيئة المحلية في المرتبة الأولى، من حيث التقديم في مسلسل الندم وذلك بنسبة اجمالية بلغت 73.91% تلتها في نسبة متساوية كل من فئة البيئة العربية والأجنبية بنسبة بلغت 13.04 % لكل فئة، وذلك لكون العمل في الأساس عبارة عن صورة توثيقية للأوضاع السوسيوثقافية والأمنية والاقتصادية والسياسية في سوريا، بين زمنين قبل الحرب وبعدها.

حيث رصد العمل كيفية انزياح القيم التقليدية، التي كانت تقوم عليها الطبقة البرجوازية في سوريا لصالح طبقة البرجوازية الحديثة، في تعبيرية واضحة عما آلت إليه الأوضاع في سوريا مع اسقاطات واضحة على جملة من القيم السوسيوثقافية، التي باتت تحكم المجتمع السوري كقضايا الفساد والظلم والتعنيف، التسلق والتحالف مع السلطات الأمنية، كما أن العمل جاء محليا بامتياز حيث صور من قلب دمشق حياة الناس فيها، على مسافة من الموت والحرب هناك، كما أنه قدم القضية على أنها قضية إنسانية وعلى أنها اختبار لها في ذات الوقت.

ومن العوامل التي تدلّ على أن العمل قدّم بشكل مقتضب بيئة عربية، من خلال مشاهده القيمية والتي ظهرت عبره بنسبة قدرت كما سبقت الإشارة اليها بـ13.04%، هي قضية الانهيار المجتمعي العربي

الذي ترافق مع الربيع العربي، والذي تناوله العمل من خلال رمزية سقوط العاصمة بغداد في دلالة على الأحداث الكبيرة التي شهدتها المنطقة العربية، وكذا الحرب على الأكثرية المجتمعية في الشرق الأوسط، وهي أحداث لم تعرفها المنطقة العربية على أقل تقدير منذ النكبة. وهي ذات النسبة التي عبرت عنها فئة البيئة الأجنبية، والتي تناولتها المشاهد القيمية للعمل عبر تجارب اللجوء والهجرة ،وذلك عبر الحديث عن قضية الاحتكاك بثقافات ومجتمعات جديدة.

شكل رقم 11.4 يوضح توزيع المشاهد القيمية تبعا لطبيعة دور الشخصيات فيها



الفصل الخامس: خاتمة

1.5. النتائج العامة للدراسة

2.5. نتائج الدراسة في ضوء التساؤلات

3.5. النتائج في ضوء منظور الدراسة

4.5. آفاق الدراسة

يمثل هذا الفصل محورا لاستعراض أهم وأبرز النتائج التي توصل إليها هذا البحث، استنادا لتساؤلاته المثارة وكذا المنظور الذي استند عليه، كما يتضمن هذا الفصل، رؤية ذات بعد استشرافي لآفاق هذه الدراسة وأهم ما توصلت إليه من استنتاجات عامة وخلاصات، بالإمكان الاستزادة والاستفادة منها في دراسات أخرى ذات صلة بموضوع القيم، والخطابات الدرامية التلفزيونية على نحو أعم.

1.5. النتائج العامة للدراسة

1- اعتمد كلا العملين على تقديم المشاهد القيمية في طابع ميلودراما بشكل يفوق القوالب الدرامية الأخرى، كما اعتمدا على مزج الكوميديا بالتراجيديا، بحيث لوحظ توظيف الفكاهة بشكل لم يفقد العملين جديتهما، وكان هدفها الاجتماعي تقديم توصيف درامي واقعي للإنسان وعالمه المتشعب الذي يحمل في طياته المضحك والمبكي. وكله يصب في خانة إرضاء ذائقة المتفرج عن طريق روح الدعابة والتنكيت والسخرية، التي حملتها الشخصيات غير الكوميدية أساسا.

2- استطاعت أعمال التحليل عبر الاعتماد على التراتبية في تنويع اللقطات، أن تسهم في إبراز دلالات الخطاب الدرامي القيمي، لتوجيه المشاهد وإحداث نوع من التأثير فيه، كون وظيفة هذه اللقطات تتعدى حدود الضبط التقني لمقاطع العمل لتشمل أيضا ضبط السلوك وآليات الأداء.
اعتمد كلا العملين على تقنية الفلاش باك Flash-back كطريقة في سرد الخطاب الدرامي، حيث كان الغرض منها تقديم فهم أكبر وأفضل لتفاصيل الشخصيات، وتقديم أدلة ذات صلة، حتى يتسنى للمشاهد فهم الأحداث وما سينجرّ عنها مستقبلا بشكل أفضل.

3- الموروث الشعبي كان حاضرا هو الآخر في المفاصل المشهدية عينة التحليل، حيث تمّ تقديم العديد من القيم الاجتماعية في شاكلة أمثال وحكم، وحتى شعارات أطلقتها الشخصيات على نفسها، أو على شخصيات أخرى كنوع من الغوص والتعريف بمبادئها، وللإشارة فإن العملين استطاعا أن يقدما الكثير من المفردات والرموز التراثية بأساليب أمينة، وهو ما تحتاجه مشاهد الدراما اليوم، إذ أن كثيرا من الشباب العربي اليوم أضحوا يعتمدون على الدراما لالتقاط صور الماضي، وبعض ما يرسخ في أذهانهم، بخاصة إذا ما تحدثنا عن التراث الشعبي اللامادي.

4- جاء ظهور الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية باهتا بعض الشيء، حتى أنها كانت تتوه وسط كثافة ظهور الشخصيات الأخرى.

5- أعطت أعمال التحليل الشرعية لكثير من الانحرافات السلوكية، سواء ما تعلق منها بالعلاقات بين المرأة والرجل، أو ما تعلق بالممارسات الثقافية والدينية، وكذلك ما قدم بحسب المفهوم النمطي الكاذب، إذا ما تحدثنا عن الممارسات التي يتحد فيها الدين مع الجهل، وحتى التخلف في بعض الأحيان. بحيث سلط كلا العملين الضوء بشكل عام على المرأة، وقدما فكرة مفادها أن صلاح المجتمع بصلاحها وفساده بفسادها.

6- عرض القيمة أو السلوك وتأييده، كان الأعلى ظهورا، وهو ما يؤكد على ايجابية أعمال الدراسة في طرحها للمواضيع القيمية وقدرتها على القيام بدور فاعل في المجتمع العربي، انطلاقا من مسؤوليتها الاجتماعية تجاه هذا المجتمع. كما صبت كثير من المعالجات القيمية للمواقف السلبية، عبر كلا العملين في خانة التحذير، غير أن هذا لا يمنع من التأثيرات السلبية لهكذا معالجات على فئة معينة من المشاهدين، كالمراهقين وحتى الأطفال والذين قد يتأثرون بهذه السلوكيات، مما قد يولّد لديهم دوافعا لتجربة حياة المنحرفين. كما جاء تقديم العملين لقضية الدعارة في سياق الأحداث بحيث تم تقديمها بشكل محترم وغير مبتذل، كما أن التركيز عليها، لم يكن باعتبارها موضوعا أساسيا وإنما على اعتبارها خطيئة.

7- جاءت الحوارات والنقاشات المعتمدة في كلا العملين، متوافقة مع المستوى الثقافي للشخصيات الدرامية الموجودة، وهو ما يجعل مُشاهدها يتلقاها بسهولة، لأنها في الغالب عبرت عن مستويات واقعية لا باس بها في كلا العملين، انطلاقا من اختيار كتلة مفرداتية جيدة وتراكيب وصياغة فائقة ذات تأثير وقيمة.

8- أكدت النتائج على النظرة الذكورية السائدة في الدراما التلفزيونية، والتي تصور المرأة على أنها غير صالحة للمهمات الجدية والمصيرية، في حين ظهر الاعتماد عليها بشكل أكبر، في إمتاع الغير وإلهائه ودفعه للقيام بالمهام الصعبة، مع السعي لإبقائها على هامش القصة الدرامية. وتعزى في الأخير هذه الاختيارات الدرامية برأي الباحثة، للنص المكتوب الذي في الغالب يصور البطل الذكر قويا وواثقا من نفسه، ومخوّلا لتقديم النموذج القيمي والقدوة. على حساب تشاركية المرأة لبطولته، والتي يقتصر دورها على الدعم الدرامي وتقديم المساعدة. كما أنه وعلى اعتبار أن الدراما التلفزيونية انعكاس لواقع المجتمع، فإنها لم تبتعد عن طرح مواضيع القيم الاجتماعية التي تتعلق بالشباب، بل أفردت مساحة واسعة لقضاياهم ومشاكلهم المعاصرة، حيث ظهر من خلال عينة

التحليل، أن كلا العملين المصري والسوري، طرحا العديد من القضايا الشبابية ذات الصلة بالقيم الاجتماعية، من بينها ما كان محرما دراميا في زمن مضى.

9- أوضحت مفصلية كلا العملين، أن هنالك اهتمام من القائمين على صناعتهما بضخّ كم هائل من القيم الاجتماعية والمؤهلات الفنية، التي امتلأت بها شخصيات العملين، إضافة إلى الترابط العضوي في شكلها ومضمونها. كما أكدت نتائج التحليل، على أن الواقع الدرامي العربي، لم يتخلى على النظرة السطحية في التعامل مع الأطفال والمراهقين في المسلسلات العربية، عبر اعتبارهم لونا تزيينيا، يضاف إلى باقة أخرى من الألوان المؤثرة والفاعلة في المسلسل الدرامي العربي إجمالا، حيث لازالت الدراما العربية لا تقدم الطفل والمراهق كحدث فاعل في السياق الدرامي إلا فيما ندر، على الرغم من أن العمل الدرامي في حقيقة الأمر، يستحيل عليه أن يرصد الحياة الاجتماعية، من دون طفل أو حتى مراهق على اعتبارهما جزءا لا يتجزآ من كينونة هذا المجتمع.

10- لم يعد الطفل والمراهق محورا في الأعمال الدرامية التلفزيونية العربية. كما كان عليه الوضع في الماضي، حيث شهدت الخارطة الإنتاجية إهمالا واضحا للطفل بإخفائه بالكامل من المشهد وبالتالي تجاهل قضاياه.

11- أكدت نتائج التحليل، على غياب شخصية المثقف وظهوره الخجول في الأعمال الدرامية، وهو ما ينمّ عن إهمال أدواره في المجتمع، على اختلاف طبيعته سواء كان ناقدا، أو روائيا أو حتى مثقفا شاعرا، وقد يعزى ذلك للغياب الحقيقي لهذه الفئة في الحياة الواقعية، أو إلى كون تقديم شخصية المثقف في العمل الفني الدرامي، يوقع القائمين عليه في إشكالات سياسية واجتماعية عديدة. كما أنه لا تنفصل المعطيات المتعلقة بظهور المثقف أو غيابه دراميا، عن حالة الوعي العام في الحياة الواقعية حقيقة، فالمنطق يقول أنه من الطبيعي أن نجد الدراما العربية تزخر بشخصيات مثقفة، عندما يتقدم الوعي المجتمعي ويرتقي، فالمثقف الحقيقي غائب في الواقع عن الحياة العامة، وبالتالي فمقبول منطقيا غيابه دراميا، كما أن تواجده الشاحب كذلك في أعمال التحليل، يجعلنا نستطيع أن نعمم الظاهرة على باقي الأعمال التلفزيونية العربية إجمالا، كون صورة المثقف اليوم لا تخرج للأسف عن دائرة العزلة التي فُرضت عليه، أو ربما يكون قد فرضها هو عن نفسه، فلم يعد له بالتالي دور يلعبه في الدراما التلفزيونية.

12- يعد تراوح المستوى الثقافي للشخصيات في كلا العملين وظهورهم على هذا التفاوت، دلالة على أن هذه الشخصيات واقعية وليست مثالية، كما أن إقحام شخصية المثقف جدا في العمل الدرامي ليس أمرا سهلا، كونها شخصية مركبة ومعقدة وتحتاج لمعالجتها ورسمها دراميا، قدرا كبيرا من النضج الفكري والإنساني العالي، وهذا ما يحاول أن يتجنبه غالبية الكتاب الذين يبحثون عن شخصيات سهلة التكوين، وواضحة الصفات والمعالم.

13- تفوق حضور النساء على الرجال حسب الحالة الاجتماعية، والتي ظهرت في شكل المرأة المطلقة والأرملة، مقارنة بالرجل في هذه الوضعيات بالنسبة للمسلسل السوري، ولم تسجل هاتين الفئتين أي ظهور لهما في العمل المصري، في حين تنقلب المعادلة في وضعيات المتزوج والأعزب لصالح الرجل. كما أظهرت مشاهد التحليل عبر صور الأزواج التي وقفت عندها، صور الأزواج الأوفياء والمخلصين، والمتعاونين والمتحملين لمسؤولياتهم. كما أظهر العملين، قيما أخرى متعلقة بالقناعة والصبر والرضا، وهي السمات التي من الواجب والهام جدا، التركيز عليها في الدراما العربية نظرا للظروف الاقتصادية الصعبة التي تواجه الأسر العربية. وعلى النقيض من هذا، شملت أيضا هذه الفئة نماذج الشخصيات المنحرفة كالزوجة الخائنة والزوجة الشاذة جنسيا، وكذلك الأم التي تضطر لبيع جسدها لأجل الحصول على لقمة العيش، وهي الصور المشوهة التي قدمتها الأعمال أيضا عن مربيات الأجيال في حالات شاذة والتي وإن وُجدت في أي عمل فإنها أكيد تعبر عن واقع ما.

14- استطاعت أعمال التحليل من خلال الغوص في العديد من تفاصيل الحياة، أن تعكس صورة الواقع الاجتماعي المصري والسوري والعربي عموما، وأن تطرح مشاكله وتعطيها قدرا من التحليل أيضا، عبر حكاية وسرد قصص هذه الشخصيات، مما جعلها تقف عند دور كبير وهام في توجيه سلوك المشاهد، حيث وضعت هذه الأعمال يدها على هموم المواطن العربي، المنتمي اقتصاديا للطبقة المتوسطة من الشعب، وكشفت ما يتخبط فيه من فساد(في حدود المتاح لها طبعا) وهو الوضع الذي يجعل المشاهد بشكل أكيد، يتفاعل معه و قد يطالب بإصلاحه.

15- اتضح من خلال نتائج التحليل، أنه برغم سعي أعمال التحليل إلى نقل الواقع الاجتماعي، والاقتصادي للمواطن أو الفرد في المجتمع العربي وتقديم مختلف وجهات النظر حول ما يهمه اجتماعيا، إلا أنها تبقى أعمالا موجهة لصالح فئات معينة، وأن كل ما تقدمه مؤطر تحت سقف الوطن وأمنه.

16- لم تغفل الأعمال الدرامية عينة التحليل عن إظهار الشخصيات الفقيرة من جملة الشخصيات مقدمة القيمة، حيث عالجت من خلالها هي الأخرى جملة من القضايا والقيم الاجتماعية، الخاصة بالفقر والحرمان والوضع الصحي المتدهور وهموم المواطن الفقير، بكافة تجلياتها وسعيه لتأمين مستلزمات العيش بالحد الأدنى، وما انجرّ عن هذه المؤشرات من انحرافات عن المعايير القيمية في المجتمع العربي.

17- جاء إظهار الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للشخصيات عبر أعمال التحليل، ليؤكد على وظيفة محتواها الاجتماعي، وسعيها لتقديم صورة لا بأس بها عن ملامح الحضور الطبقي في المجتمعات العربية، كونها تعد من الأدوات الأكثر فاعلية في التحكم والضبط الاجتماعي. كما تم كذلك توظيف المهن في أعمال التحليل بصورة أقرب للواقع، كما أن طابع بعض الشخصيات السلبية في بعض المهن لا يعني أنها عاكسة للمجتمع، بل ارتبط بالشخصية الدرامية في الأغلب والتي لها ما يشبهها في المجتمع على وجه التخصيص لا التعميم.

18- وجب التأكيد على أن عملية الإبداع الدرامي في حقيقة الأمر، تكتسي دائما شكلا وطابعا رمزيا مهما بلغت من واقعية، ولا تبدو عناصر الإساءة إلى المهنة الدرامية واضحة، إلا إذا تمّ إقحامها في مشاهد العمل الدرامي دون سياق واضح، أو تمّ بطريقة مباشرة دون قصة أو حدث أو حتى موقف درامي، أو إذا كان لها هدف تحريضي مباشر وواضح، وهو الأمر الذي لم يحصل ولم يُشر إليه في أيّ من مشاهد الأعمال عينة التحليل.

19- جاءت المشاهد التي تظهر فيها النساء مع الرجال، أقل من المشاهد الرجالية فقط، ولا يعدو عموما الأمر عن كونه معادلة ذكورية مكرسة في الدراما العربية بشكل عام، حيث يبدو ظهور النساء عبرها شاحبا وخجولا، سواء على مستوى نوع الأدوار الفاعلة والأساسية، أو على مستوى أدوار البطولة.

20- العلاقات المباشرة عبر المشاهد القيمية، كانت خيارا من كاتبي العملين ويشير هذا الخيار إلى حالة مهمة في الوظيفة المشهدية للمشهد الدرامي القيمي الواحد، كونها لها علاقة وطيدة الصلة مع المُشاهد المتلقي، والذي يجب على الكاتب أن يدرك مدى أهميته في فهم ما يقدمه من طرق وأشكال معينة في البناء المشهدي العام للسيناريو. كما جاء اعتماد العلاقات غير المباشرة بين الرجل والمرأة في كلا العملين، على الهاتف الخلوي وتطبيقات الانترنت كتقنيتين، لتعزيز العلاقات غير المباشرة بين النساء والرجال. ويعدّ الاعتماد عليها دلالة درامية محملة بمعطيات تتعلق

بالشكل والمضمون الدرامي، وبعنصر الحركة الذي يطغى على الأحداث، ومن خلال ذلك يتمّ بثّ الكثير من عناصر التوقع، الذي يبقى حضور الانترنت فيها فعالا، وجاءت المشاهد التي جمعت المرأة والرجل عبر الانترنت في كلا العملين مجسدة الاستخدام اللحظي للأداة والتقنية الاتصالية، بحيث كانت تجسد جملة من الإحالات التي دعمت المسار السردي للمشهد الواحد.

21- أظهرت نتائج التحليل، جملة من الصور التي سعى كلا العملين إلى تكريسها فيما يتعلق بطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، لعل أهمها مشاهد الاختلاط والتي اتخذت عدة صور من جانبها، أهمها الخلوة والاختلاط والملامسة وكذلك الأحاديث العاطفية، وكثير من الإيحاءات الجنسية، حيث طرحت المشاهد القيمية في كلا العملين على حد سواء، كثيرا من القضايا المتعلقة بالتحرش والاغتصاب وتعاطي المخدرات والخيانات الزوجية، كما شملت في كثير من الأحيان إيحاءات جنسية، جعلت العملين يتجهان إلى نوع من الجرأة المبالغ فيها.

22- تعد القضايا الاجتماعية القيمية التي عالجتها الشخصيات النسائية الشابة في كلا العملين، واحدة من المسائل الأكثر حساسية، وللإشارة فإن كلا العملين عرضا نوعين من الصور للمرأة ، نموذج المرأة الشابة القوية المستقلة القادرة على الوقوف وحدها والعيش، ونموذج يسيء للمرأة الشابة ويرسخ لفكرة الذكورية المتأصلة في المجتمع العربي، والتي قدمت نموذج المرأة المعنّفة، بحيث ينحصر دورها في خدمة الرجل سواء عبر الأعمال الخدمية أو بالترفيه عنه، ناهيك عن نموذج المرأة قليلة الحيلة أو سيئة السمعة في محاولة لسعي كلا العملين، إلى رسم صورة متوازنة وموسعة للمرأة العربية الشابة، دونما انتقاص لما قد تكون عليه من أحوال في المجتمع العربي.

23- فئة المرأة الراشدة تجسدت في كلا العملين، عبر نموذج المرأة الأم الحنون المتحصنة بالقيم والمثل العليا، بالإضافة إلى قوانينها الصارمة التي يجد الكل نفسه أمامها مطالبا بإتباعها، فقدم العمل المصري النموذج الأصيل المتدين للأم، الذي له قوانينه الخاصة في الحفاظ على البيت والأبناء، والمتحصن بالقيم الاجتماعية الفاضلة والمثل الرفيعة، وهو ذات النموذج الذي قدمه المسلسل السوري مع اختلاف طفيف في الجانب النفسي للشخصية وفي قوة حضورها.

24- جاء ظهور الشخصيات المراهقة من النساء شاحبا للغاية في كلا العملين، على الرغم من الإضافات التي كان من الممكن للعملين وفي إطار دورهما الاجتماعي التوعوي دائما تضمينها، واستخدامها لطرح الموضوعات المتعلقة بهنّ، وبالتالي فإن نتائج التحليل، تؤكد على أن قضايا

المراهقات والمراهقين، عموما بعيدة عن الطرح الدرامي العربي بالرغم من أن ما يتعلق بهذه الفئة يستحق المتابعة والرصد.

25- اعتمد كلا العملين بشكل أكبر، على إظهار النساء في المشاهد القيمية في زي من قطعة واحدة، وساعد عموما ارتداء هذا الزي على الكشف عن أجزاء معينة من جسم المرأة، في صورة غير محتشمة خصوصا وأن المجتمعات العربية، تجعل من الاحتشام في لباس المرأة قيمة هامة فيها ترتبط مباشرة بقيمة الحياء.

26- قدم العملين نموذجين وصورتين مختلفتين للمرأة المتحجبة حجابا شرعيا، جمعتا بين القوة والخنوع مع التشاركية في الحشمة والالتزام الديني، فقدم بذلك كلا العملين جهودا واضحة لإسقاط فكرة الحجاب الشرعي بالالتزام الأخلاقي.

27- سعى كلا العملان لنقل الواقع كما يراه المشاهد في الشارع، ولم تقدم أعمال التحليل عموما الحجاب العصري كرمز للتسلط الذكوري في المجتمع العربي الإسلامي، أو في صورة العائق الذي يمنع المرأة من لعب دور فاعل في المجتمع، وإنما سعت لتقديمه كعادة اجتماعية بعيدة عن العبادات للشخصيات النسائية الشابة.

28- على العموم نجحت أعمال التحليل (برأي الباحثة) في محاكاة الواقع العربي، فيما يخص الملابس التي كانت ترتديها الشخصيات في كلا العملين، بالاعتماد على حبكة فنية وتصاميم متقنة دون مغالاة.

29- كشفت نتائج الدراسة أن المدخنين من جنس إناث، كانوا أكثر ظهورا عبر مشاهد التحليل القيمية تلاهم المدخنين من الذكور/الرجال. وتؤكد بهذا هذه النتائج على سلبية عدد من الرسائل التي أصدرها كلا العملين عينة التحليل، كما تؤكد كذلك على إمكانية استخدام الدراما التلفزيونية كسلاح في يد شركات التبغ والكحوليات ومنتجي المخدرات، وجعلها أسلوبا لنشر ثقافة التدخين والتعاطي المدمّرة.

30- حاول كلا العملين أن يقدما صورا مغرية عن النساء اللواتي يدخنّ أو يتعاطين، مرتبطة بقيم إنسانية وجسمانية كالنحافة والنشاط والحيوية وكذا التحرر والحداثة، وهي الصور المغلوطة التي تقدمها الدراما التلفزيونية عموما، والتي تركز على عرض هذه المشاهد، والتي تدفع كذلك للأسف الكثيرات من المشاهدات العربيات للانصياع وراءها تبعا للاعتقاد الخاطئ بأنها أكثر أمانا. وهي ذات الرسالة السلبية التي صدرت عبر العملين، عند إظهار فئة الرجال ممسكين بالسيجارة أو

بكأس الخمر بطريقة مغرية، وكأن المشهد يربط هذه الممارسة بالقوة والرجولة والبطولة وهو ما يدعّم أكيد الإقبال عليها، خصوصا وأن أغلب المشاهد عرضت أشكالا مختلفة من هذه المنتجات بشكل جذّاب.

31- لم تنزلق أعمال التحليل وراء عرض مشاهد كثيرة للتدخين وتعاطي المخدرات، من دون مبرّر مقنع دراميا، وإنما عمد كلا العملين إلى إظهار نوع من التوازن الرشيد لمشكلة التدخين على وجه الخصوص، واتسم طرحها لهذه المشاهد بالمواءمة مع طبيعة الشخصية وخطها الدرامي، حيث ربطت مشاهد التعاطي مثلا بالفئات من الشخصيات، التي تمثل خط الانحراف الأخلاقي في كلا العملين، لا الفئات السوية أخلاقيا.

32- عمد كلا العملين إلى التركيز على إظهار طقوس معينة للتدخين والتعاطي، في نوع من اللقطات التي تبهر المشاهد، حيث رافقت كثير من المشاهد طقوس التدخين بما فيه تدخين الشيشة واحتساء الخمور كجزء من الحياة اليومية، أو كتتويج لنهاية يوم شاق، أو على أنها بروتوكول أو عادة شخصية لا ينبغي أن تكون محلا للنقد.

33- جاءت مشاهد التحليل فيما يخص شكل التدخين والتعاطي إيجابية في كلا المسلسلين، وبمعنى أدقّ عُرضت بصورة درامية واضحة، ظهر من خلالها الوجه الحقيقي المنحرف والسلبي لسلوك التدخين والتعاطي، وهو المؤشر الإيجابي طبعا، الذي سجله كلا العملين، والذي يحسب بدوره أكيد لإيجابية وصحوة وجدان كاتبي العملين.

34- الشخصيات الثانوية كانت أكثر ظهورا في المشاهد القيمية، وهو ما يؤكد على أن القائمين على العمل (المخرجين) لم يقللا من أهمية الدور الذي قدمته هذه الشخصيات في كلا العملين، كما أن هذه الشخصيات استطاعت أن تسهم بشكل فاعل في بناء الشخصيات الأساسية ومؤازرتها دراميا، على الرغم من محدودية الدور الذي أدته، وقد جاءت هذه الشخصيات كأجزاء مهمة في المشاهد الحوارية والمكانية وحتى السردية لكلا العملين، كما تم الاهتمام بهذه الشخصيات على مستوى ملامحها الجسدية وسماتها النفسية، كونها تتصل وتدور بشكل مباشر مع الشخصيات الرئيسية مما خلق نوعا من التوازن مع أدوار الشخصيات الأخرى .

35- اهتم كلا المخرجين بالكومبارس برغم حضورهم البسيط، كون غالبية مشاهد العملين جاءت داخلية بالمنازل والأستوديوهات، حيث أبانت المشاهد دائما، عن رؤيتهم في هذه الشخصيات الهامشية أدوارا درامية لا تقلّ أهمية عن غيرها من الشخصيات، لذا حرص كلا العملين على تبيان ردود

أفعالهم والتقاط المفيد والأهم منها أمام الكاميرا، فلم يكن فعلهم تزيينيا فقط وإنما صُوروا كفاعلين في المشهد الدرامي.

36- كسر كلا العملين نمطية الشر الذي يصارع الخير، فاخترقا رؤية واضحة في فهم جوهر الصراع الإنساني، وانحصرت الشخصيات الطيبة والشريرة في كلا العملين، بالأفعال والسلوكيات التي قامت بها، تبعا للدور الذي أدته والهدف الذي صُبِغَت ورُسِمَت لأجله هذه الشخصيات.

37- اهتم كلا العملين بتقديم القيم والسلوكيات المتعلقة بالأزواج بدرجة أولى، بحيث قدما جوانب مختلفة من العلاقات الزوجية، وتراوحت الصور المعبرة عنها بين الإيجابية والسلبية.

38- اعتمد العملين على الجمع بين العديد من الاستمالات في المشاهد القيمية، وهو الأسلوب الذي من شأنه أن يسهم في استيعاب المُشاهد للقيمة الاجتماعية المطروحة، ومن ثم إدراك مراميها في العمل.

39- قدم كلا العملين بشكل مقتضب بيئة عربية عبر طرح قضية الانهيار المجتمعي العربي، الذي ترافق مع الربيع العربي، وتعد رمزية سقوط العاصمة بغداد دلالة عن الأحداث الكبيرة التي شهدتها المنطقة العربية وكذا الحرب على الأكثرية المجتمعية في الشرق الأوسط. كما قدمت البيئات الثقافية الأجنبية عبر تجارب اللجوء والهجرة وكذا الحديث عن قضية الاحتكاك بثقافات ومجتمعات جديدة.

2.5. نتائج الدراسة على ضوء التساؤلات

ترتبط النتائج المحصورة في هذه الجزئية مباشرة بالإجابة على التساؤلات المثارة في هذا البحث، بناء على ما أفضت إليه نتائج التحليل، عبر الدراسة التحليلية لمضامين وشكل القيم الاجتماعية التي ظهرت عليها في المسلسل العربي المصري "موجة حارة" والمسلسل العربي السوري "الندم" وجاءت النتائج كالتالي:

1-التساؤل الأول: ماهي القيم الاجتماعية الإيجابية والسلوكيات السلبية الموجودة في عينة المسلسلات العربية المختارة؟

1.1. قدم "موجة حارة" للمشاهد العربي العديد من القيم الاجتماعية الإيجابية إذ حضيت هذه المواضيع بعدد لابأس به كذلك من المشاهد، وشمل طرحها قيما تمثلت في:-التهادي- التحدي-المواساة- حمد النعم-الحب-الاقرار بالذنب-النزاهة في العمل--قول الحق-التآخي-المواساة-القناعة- المعاملة بما يرضي الله-الحنان- ثقافة الاعتذار وطلب الصفح-احترام الآخر-الانضباط - النصح والارشاد- التحدي- الايمان بالقسمة والنصيب- الترحيب بالضيف- صون المرأة لشرفها والدفاع عنه-تقديس الجيرة- الابتعاد عن الكسب الحرام- احترام العهد والوفاء به- ذكر الله - الصلح- الاستغفار- - ارضاء الوالدين- الترحم على الميت والحفاظ على حرمته- التسامح- الانصراف عن المعصية- التكافل الاجتماعي- الصبر- الاخلاص- الحرص على الاستفتاء في أمور الدين.

2.1. كما سجلت الدراسة قيما سلبية أخرى، على اعتبار أن العمل يصنّف في خانة الأعمال الجريئة حيث أعطى قدرا كبيرا من التحرر وتمثلت مجمل هذه القيم السلبية في القوادة- الشروع في القتل- الإجهاض- عدم العدل بين الأولاد- الغيرة- الدعارة- الاغتصاب في السجون- فساد الجهاز الأمني- المثلية الجنسية- الادمان على المخدرات- القتل- التحرش الجنسي-الفساد- الاغتصاب- النفاق- التهديد- تكفير الرعية.

3.1. ظهرت القيم الاجتماعية الإيجابية بالمسلسل السوري بنسبة جيدة بلغت 45.75%حيث شملت منظومة هذه القيم التي تضمنها العمل: -النصح و الارشاد-الصدق-الدعوى لتقوى الله-الحب- التسامح-التهادي-الترحيب-التصدق-التكافل الاجتماعي-الوفاء-الفضيلة-الكفاح-المودة- الرحمة-الإيمان بالقضاء والقدر-صون الأمانة(الائتمان)-الصبر-طلب الصفح-المشي بنور رب العالمين- تعظيم الأجر- المؤازرة- المواساة- السخاء- الكرم- الدعاء- التأسف-الشكر-

الحب- الحرص- الرحمة الآدمية- الصلاة جماعة- تقديم الوصايا- -النصيحة- الإخلاص- الوفاء.

4.1. في حين جاءت القيم السلبية في مسلسل "الندم" في صور القيم التالية: -العنف-عقوق الوالدين (عقوق ونهر الأب) -الخلوة بين الرجل والمرأة-التهديد-المساومة-التحرش-الغيرة بين الإخوة-التجبر-الطمع-السرقة-خيانة الأمانة-الزنا-شراء المتعة-الظلم-التعدي بالضرب-الاغتصاب-أكل المال الحرام-الشك-التجسس-الخيانة الزوجية-الكذب.

2-التساؤل الثاني: هل الغلبة في الظهور للقيم الإيجابية أم للسلوكيات السلبية في مشاهد عينة المسلسلات العربية المختارة؟

2-اعتمد العملين على تكثيف تقديم القيم الاجتماعية السلبية (الموضوعات السلبية) على حساب القيم الايجابية منها، حيث أن الغلبة في الظهور كانت للقيم الاجتماعية السلبية بنسبة قدرت بـ 54.20% تلتها القيم الاجتماعية الايجابية بنسبة قدرت بـ45.79%

3-التساؤل الثالث: ماهي طريقة تناول القيم الاجتماعية (بالقول أو بالسلوك) وما اتجاه عرضها؟

1.3.تم الاعتماد على النظام الثنائي، حيث أن المشهد الدرامي اللغوي وغير اللغوي ظهر بنسبة قدرت بـ39.25% حيث كان الاعتماد على الحوارات والكلام في العمل الدرامي أساسا أكثر من الفعل.

2.3. عرض القيمة أو السلوك وتأييده جاء في أعلى نسبة قدرت بـ46.72% أما المواقف السلبية تجاه القيم والسلوكيات السلبية كذلك، والتي طرحتها مشاهد التحليل المختارة فقد ظهرت بنسبة بلغت 31.30% في حين أن فئة الاتجاه أو الموقف الدرامي غير الواضح تجاه ما طرحته الأعمال عينة التحليل، من قيم اجتماعية وسلوكيات فقد ظهرت بنسبة بلغت 21.96%.

4-التساؤل الرابع: ما خصائص وأدوار الشخصيات مقدمة(التي قدمت) القيم الاجتماعية في عينة المسلسلات العربية المختارة؟

1.4. القيم الاجتماعية المقدمة من طرف كلا الجنسين، جاءت في أعلى الترتيب بنسبة اجمالية بلغت 45.23%، كذلك أظهرت نتائج التحليل ارتفاع عدد الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية من الذكور،

حيث بلغ عددهم 35 شخصية وذلك بنسبة بلغت 27.77% في مقابل الشخصيات النسائية التي ظهرت بنسبة اجمالية قدرت بـ 26.98%.

2.4. هيمن الحضور الشبابي عبر كلا العملين، إذ بلغت نسبة الشباب من الشخصيات مقدمة القيمة الاجتماعية 54.54% تلتها فئة الشيخوخة بنسبة اجمالية بلغت 39.30% ومن ثم فئة الرشد بنسبة بلغت 13.13%. في مقابل تذيل فئة الأطفال والمراهقين الترتيب من حيث الظهور، حيث جاءتا في نسبة إجمالية قدرت بـ1.01%

3.4. غالبية الشخصيات مقدمة القيمة والسلوك كانت متوسطة الثقافة، وذلك بنسبة بلغت 43.16%تلتها الشخصيات المثقفة جدا في المرتبة الثانية بنسبة بلغت25.89% كما حضيت فئة الشخصيات مقدمة القيمة أو السلوك من صنف غير المثقفة بـ 17.26%، ثم فئة المستوى الثقافي غير الواضح بنسبة قدرت بـ13.66%.

4.4. الشخصيات المتزوجة كانت أكثر ظهورا في مشاهد التحليل، بنسبة قدرت بـ 50.45% تلتها فئة العزاب بنسبة بلغت 19.26% ومن ثم فئة الأرامل من النساء والرجال بنسبة قدرت بـ15.59%، في حين حصدت فئة عدم وضوح الحالة الاجتماعية نسبة قدرت بـ12.84%أما المرتبة الأخيرة فكانت من نصيب فئة الشخصيات المطلقة وذلك بنسبة إجمالية بلغت 1.83%.

5.4. الشخصيات ذات الوضع الاقتصادي المتوسط، كانت أكثر ظهورا في المشاهد القيمية وذلك بنسبة 63.43%، تليها الشخصيات الثرية بنسبة بلغت 26.86% في حين بلغت نسبة ظهور الشخصيات من الفئة الفقيرة6.71%.

6.4.الشخصيات التي ظهرت من دون مهنة كانت أكثر الشخصيات التي قدمت قيمة أو سلوكا في العملين عينة الدراسة، وذلك بنسبة إجمالية قدرت بـ37.37%، أما المرتبة الثانية في الظهور فكانت من نصيب فئة الأعمال الحرة، وشملت هذه الفئة الشخصيات التي تعمل لصالحها، فظهرت بنسبة إجمالية بلغت 24.24% وشملت هذه الفئة الشخصيات التي امتهنت التجارة (تجارة اللحوم) والاستثمار الاقتصادي، وشركات تصنيع الدواء وسياقة السيارات، وكذا رجال الأعمال، الكتاب، الروائيين، ورجال الدين، وقدمت الشخصيات التي امتهنت هاته المهن قيما اجتماعية وسلوكيات تراوحت بين الإيجاب والسلب. كما جاءت في المرتبة الثالثة الوظيفة الأمنية وذلك بنسبة قدرت بـ22.22% ، أما فئة الوظيفة

المتوسطة فظهرت بنسبة بلغت 12.12% وجاءت فئة الوظائف الحكومية الراقية في المرتبة الخامسة بنسبة إجمالية قدرت بـ2.02%.

7.4. تم إيلاء أهمية لإقحام المشاهد التي تجمع كلا الجنسين في كلا العملين حيث ظهرت المشاهد التي تشارك فيها النساء مع الرجال في المسلسل المصري بنسبة بلغت 24.52% في حين قدرت نسبتها في المسلسل السوري بـ33.33%.

8.4. جاءت العلاقة المباشرة التي تربط النساء بالرجال بنسبة بلغت 70.66% في مقابل العلاقات غير المباشرة التي ظهرت عبر مشاهد التحليل بنسبة قدرت بـ29.33%.

9.4. بالنسبة للفئات العمرية للشخصيات النسائية مقدمة القيمة، فإن النساء الشابات كن في أول الترتيب كونهن الأكثر ظهورا وحضورا وذلك بنسبة إجمالية بلغت 47.22%، تلتها النساء في مرحلة الرشد بنسبة بلغت 21.99% ثم في مرحلة الشيخوخة بنسبة بلغت 20.37%في حين جاءت النساء أو الفتيات المراهقات في آخر الترتيب وذلك بنسبة إجمالية قدرت بـ20.37%.

10.4. جاءت الشخصيات الثانوية أكثر ظهورا في المشاهد القيمية، وذلك بنسبة اجمالية بلغت 47.41% أما الشخصيات الرئيسية فظهرت بنسبة بلغت 37.06% وتمثل هذه الشخصيات الأبطال الأوائل في كلا العملين، والذين خلقوا الصراع الدرامي ودفعوا العمل إلى الأمام، أما الشخصيات الهامشية في كلا العملين فقد ظهرت بنسبة اجمالية قدرت ب15.51%.

11.4. الشخصيات الطيبة كانت أكثر ظهورا في مشاهد التحليل القيمية وذلك بنسبة اجمالية بلغت 50.86% في مقابل الشخصيات الشريرة والتي ظهرت بنسبة قدرت بـ25.21% وجاءت الشخصيات التي جمعت بين الشخصيات الخيرة والشريرة في الترتيب الثالث من حيث ظهورها في المشاهد القيمية بنسبة اجمالية قدرت بـ23.47%.

12.4. الشخصيات المنحرفة كانت أكثر أشكال الشخصيات ظهورا عبر مشاهد التحليل القيمية وذلك بنسبة بلغت 32.73%، تلتها الشخصيات الملتزمة بنسبة بلغت 28.44% كما جاءت الشخصيات المتغيرة من الالتزام إلى الانحراف في المرتبة الثالثة من حيث الظهور بنسبة اجمالية بلغت 14.65%، تلتها الشخصيات المتغيرة من الانحراف إلى الالتزام بنسبة بلغت 12.06% في حين حصدت فئة الشخصيات الأخرى نسبة بلغت 12.06%.

13.4.شخصيات الزوج والزوجة جاءت في أعلى الترتيب، من حيث الظهور في المشاهد القيمية في كلا المسلسلين بنسبة اجمالية بلغت 23.27% تلتها فئة الأقارب المباشرين وغير المباشرين، التي جاءت في الترتيب الثاني بنسبة اجمالية بلغت 19.82%، كما جاءت فئة الأبناء (ابن وابنة) في المرتبة الثالثة من حيث الأدوار الموكلة للشخصيات مقدمة القيمة، والتي حازت على نسبة اجمالية قدرت بـ18.96%، وامتدت هذه الأدوار على مساحات كبيرة في كلا العملين، كونهما عملين اجتماعيين بالدرجة الأولى، كما قدمت جملة من القيم الاجتماعية، من التي تتوسط العلاقة بين الأب أو الأم والابن، أوبين الأبناء كإخوة، وهي الفئة التي ظهرت عبر نسبة بلغت 4.31% تذكر منها الباحثة قيمة تقديس الأخوة والحب بينهم، وعلى النقيض من ذلك قيمة الغيرة بين الإخوة وغيرها، كما تناولت فئة القائمين بعمل أو بأدوار معينة وفئات الأصدقاء الذين تربطهم بغيرهم علاقات من حيث الظهور بنسبة بلغت 12.06% لكل فئة.

14.4. ملابس التدبير المنزلي جاءت في الترتيب الأول من حيث الحضور والاستخدام وذلك بنسبة بلغت 62.06%، كما جاءت ملابس العمل اليومي في المرتبة الثانية من حيث ظهورها واستخدامها من قبل الشخصيات وذلك بنسبة بلغت 20.68%، وفي المرتبة الثالثة ظهرت فئة ملابس النوم بنسبة قدرت بـ13.79%.

15.4. المدخنين من جنس إناث كانوا أكثر ظهورا عبر مشاهد التحليل القيمية بنسبة إجمالية شملت كلا المسلسلين بلغت 53,92% تلتها فئة المدخنين من الذكور/الرجال بنسبة بلغت 46.07%.

16.4.التعاطي بشكل فردي جاء في أعلى نسبة والتي قدرت بـ28.37% تلتها فئة التعاطي في جماعة والتي جاءت بنسبة بلغت 22.97%، كما أن الشخصيات التي ظهرت في مشاهد التدخين والتعاطي كانت تدخن وتتعاطى داخل المنازل بنسبة قدرت بـ29.72% في مقابل القيام بذلك خارجه، وهي الفئة التي حصدت نسبة بلغت18.91%.

17.4.استعمال دخان السجائر كان أكثر الأنواع استخداما، بنسبة إجمالية قدرت بـ56.52% تلاها الحشيش(المخدرات) بنسبة بلغت 21.73%، وأتت النارجيلة في المرتبة الثالثة بنسبة إجمالية بلغت 17.39%ثم الكحول بنسبة بلغت 4.34%.

5-التساؤل الخامس: ماهي القوالب الدرامية السائدة في مشاهد العمل الدرامي الذي تظهر من خلالها القيم الاجتماعية؟

5-غالبية المشاهد القيمية في المسلسلين جاءت ميلودرامية بنسبة بلغت 56.33%، في حين جاءت المشاهد القيمية التراجيدية بنسبة 19.71% في المرتبة الثانية، وقد يكون تفسير الأمر كون العملين مقتبسين أساسا عن أعمال أدبية، تعتمد كتابتها على الميلودراما كمدخل لفن رفيع المستوى، ولكون هذا النوع الدرامي يعد الأقدر على التعبير، كما أن تواجد المشاهد الميلودرامية مع التراجيدية في المسلسلين جاء بنسبة 14.78%.

6-التساؤل السادس: ما هو نوع اللقطات المستخدمة في عرض المشاهد القيمية في عينة المسلسلات المختارة؟

1.6. اللقطات القريبة كانت أكثر استخداما في إظهار مقدمي القيمة الاجتماعية وذلك ما توضحه النسبة المقدرة بـ41.97%. كما جاء الاعتماد على اللقطات المتوسطة في العملين في المنزلة الثانية بنسبة 30.19%، أما اللقطات الطويلة فلم يكن الاعتماد عليها كبيرا في المشاهد القيمية، إذ ظهرت بنسبة 24.27% كونها لقطات عامة تستخدم كلقطات افتتاحية.

3.5. النتائج في ضوء منظور الدراسة

تستحضر الباحثة في هذا السياق جملة النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة، على ضوء المنظور الوظيفي، وكذا طرح الحتمية القيمية اللذان تم الاستناد إليهما، لتغطية جوانب موضوعة البحث وجعلها أكثر انسجاما وتكاملا:

1- جاءت أعمال التحليل مركزة على الكثير من المتناقضات، التي يعيشها المشاهد دائما في محاولة لإقناعه بوجود خلل ما في المنظومة القيمية التي يعتنقها، وهو ما يفسر ظهور القيم السلبية بنسبة مرتفعة. حيث حاول العملان عينة التحليل وبالاعتماد على شخصيات كل عمل، التأثير في المشاهد بشكل أو بآخر، من خلال اعتناق هذه الشخصيات قيما وأنساقا تناقض القيم الأصلية للجمهور العربي المسلم، مع تكرار وتكثيف المشاهد المتعلقة بها.

2- بدل صقل القيم الفاضلة وتعزيز قيم المسؤولية والتكافل والعزيمة الاجتماعية، بالغت الأعمال في عرض المشاهد غير الأخلاقية ومشاهد القوادة والخيانة وتعاطي المخدرات وغيرها، وهو ما من شأنه التأثير على المنظومة القيمية للمجتمع العربي نفسه، والتي قد تتغير عبر الزمن وتحت مؤثرات مختلفة لعلّ أبرزها الدراما التلفزيونية.

3- قدمت أعمال التحليل عبر معالجاتها الإيجابية، قيما أصيلة استطاعت من خلالها أن تقوم بدور وظيفي فعال في تصحيح بعض المفاهيم المغلوطة، والمساهمة في عرض العديد من القضايا القيمية، وتوضيح سبل علاجها، من خلال المواقف الحياتية للشخصيات وأبعادها الاجتماعية.

4- تعبير العملين عن منظومتين من القيم متشابهتين أحيانا ومختلفتين أخرى، ليس عائدا برأي الباحثة إلى درجة الإحساس الدرامي فيهما، وإنما منشأ ذلك هو طبيعة الواقع الذي تصدر عنه هذه المنظومات القيمية.

5- جاءت النسب المتعلقة باستعراض القيمة الاجتماعية دراميا، لتدعم الدور التوجيهي والوظيفي الذي تلعبه الدراما التلفزيونية العربية في المجتمعات العربية، انطلاقا من امكانية صياغتها للأفراد وكيفية اتخاذ المواقف المناسبة لمواجهة المشاكل التي تواجههم في الحياة، حيث استطاعت أعمال الدراسة أن تبدي مواقف ايجابية واضحة حيال الأفكار القيمية، والتصورات والأنماط السلوكية التي طرحتها، واستطاعت في ضوء هذا كله أن تقدّم نماذج كاملة عن حياة المشاهد ومشكلاته اليومية،

وكل هذا الركام، من شأنه أن يتحول إلى مخزون هائل، يستطيع المشاهد أن يستحضره ويستحضر مفرداته ليواجه به مواقف مشابهة تماما كما مارسته شخصيات العمل الدرامي في سياقات ايجابية.

6- أبانت عملية تحليل المشاهد الدرامية عن قدرة دراما المسلسلات التلفزيونية العربية، على رفع مستوى الوعي الجماهيري بطبيعة العلاقات، وكذا القيم الاجتماعية والأخلاقيات التي تكتنفها، وأيضا ما يمكن أن يتخذ كسلوكيات لمواجهة الواقع الاجتماعي العربي، كما استطاعت أن تعزز كثيرا من العادات والتقاليد والأعراف الإيجابية، الموجودة فعلا في المجتمع العربي، من خلال وضعها في سياق ايجابي والتأكيد عليها ضمن الأحداث الدرامية طبعا.

7- أظهر العمل المصري خلال تصويره لقيم وسلوكيات الأشخاص، تفوقا للشخصيات متوسطة المستوى الاقتصادي، في مقابل الشخصيات في مستويات اقتصادية أخرى، فأوجد الطبقة المتوسطة تدخل في حسابات للحاضر والمستقبل، وتحيط مستقبل أبنائها بسياج أخلاقي يمنعهما من الكسب الحرام والسريع غير المأمون أخلاقيا واقتصاديا. كما أظهرها العمل على أنها ترتبط بمرجعية قيمية، فنجد تركيزها على قيم ايجابية جيدة، كقيم الثقافة والوفاء واحترام القانون وحرية الآخرين، والابتعاد عن السلوكيات الشائنة كالتحرش والزنا وكذا البعد عن الإقصاء والتهميش، وهو ما يجعل هذه الفئة أو الطبقة تظهر نائية بنفسها عن المفاسد، وبالتالي تكون أقرب للمجتمع المدني وتطبيق فضائل الدين بشكل سليم. وشملت هذه الطبقة فئات عدة كضباط الأمن والصحفيين والأئمة ونسبة من الموظفين، أما الطبقة المترفة والغنية، فصورها العمل غير عابئه بمشاكل الحياة وعُقد المستقبل، وأن موطنها حيث يكون المال وترتبط أخلاقياتها به وتدور حوله.

8- أظهر كلا العملين أن الطبقة الدنيا والفقيرة وبغض النظر عن وضعها المادي، لا تقيم وزنا للمشاعر الإنسانية، كما تغيب عنها المرجعيات القيمية والأخلاقية، وعلى أنها تحاول القفز بل التغوّل على النظام والقانون إن سمحت لها الفرصة وغالبا، ما تفخر بسلوكياتها غير المقبولة وتخلق لنفسها الأعذار، فكان حديثها عن المال وطموحها دوما الحصول عليه.

9- إقحام الشخصيات الدرامية عبر كلا العملين في مشاهد مباشرة أكثر من الأخرى، يعد تأكيدا على أهمية القيم الاجتماعية في حياة الشخصية الدرامية، وعلى أنها العامل الجوهري الذي تبنى على أساسه في العمل الدرامي من خلال ما تفصح عنه بالأفعال والأقوال.

10- التركيز على عرض الإيحاءات الجنسية في كلا العملين، يشير إلى أن الدراما العربية تعكس واقعا اجتماعيا عربيا يحوي الكثير من الحالات الخطرة والمهمة، والبعض من صناع الدراما يشفعون

لأنفسهم فيما يعرضونه، لكون أن عرض مثل هذه المظاهر عبر تصوير جميع جوانبها وتقديم تفاصيل أكبر عنها، إنما لأجل أن تكون واضحة أمام المشاهد قُبيل تقديم النتائج والحلول لها.

11- أولى كلا العملين أهمية كبيرة لتناول القيم الاجتماعية والسلوكيات المتعلقة بفئة الشباب، في مقابل الفئات العمرية الأخرى للشخصية المرأة. وجاءت قيمة الحب مدخلا لطرح العديد من القيم والسلوكيات الاجتماعية الأخرى، التي عرضتها أعمال التحليل عبر المشاهد على تنوعها، والتي استطاعت أن تناقشها نقاشا عميقا، بخاصة منها القضايا التي كانت سابقا خطوطا حمراء.

12- جاء أداء دور الشخصية الطيبة والشريرة في كلا العملين، مرتبطا ضمنيا بمحاكاة الأفعال وربط هذه الشخصيات بالواقع الثقافي والاجتماعي للمجتمع، حيث استطاعت شخصيات كلا المسلسلين أن تحاكي بوسائلها الصوتية والجسمانية (القول، والفعل)، وتركز الانتباه على ما تقصه وتعايشه فكريا وعاطفيا بكل تلقائية، لإيصال معنى وجوهر القيمة الاجتماعية، كما وجبت الإشارة إلى أن كلا العملين عمدا إلى الاعتماد على مبدأ توازن الشخصيات، حيث تنوعت هاته الأخيرة بين الخيرة والشريرة كما توازنت في مواجهة بعضها البعض.

13- كلا العملين لم يسعيا إلى التركيز على شخصياتهم الرئيسية لإبرازها في صورة بطولية، وإنما كان التركيز عليها من منطلق تجسيدها للفكرة الدرامية، من خلال تمحور جملة من الأزمات العقلية(النفسية) والذاتية، على مستوى هذه الشخصيات، وكذا إلقاء الضوء على جوانبها الدرامية حتى استطاعت أن تقدم نوعا من السلوك بما يخدم أهداف العمل.

14- ظهور الشخصيات من فئة القائمين بأدوار معينة، جاء ضئيلا في كلا العملين ويرجع ذلك بالأساس إلى طبيعة الأدوار المسندة لهذه الشخصيات، والتي قدمت أدوارا جيدة وضعتها في صورة الشخصيات الطيبة، التي يتعاطف معها الجمهور، وأدوارا سيئة وضعتها في صورة الشخصيات الشريرة أو المنحرفة، والتي عبرت عن الطعن في قدسية المثل العليا، والقيم التي يقوم عليها المجتمع ويمررها لأفراده.

15- يُحسب لكلا العملين أنهما قدما نماذجا بشرية معقدة وحقيقية جدا، يتفاعل معها المشاهد ويجد نفسه مهتما لأمرها، وأهم ما ميزها عموما هو الصراع القائم داخلها بين ما تؤمن به وتتحلى من قيم اجتماعية، وما تفرضه عليها الحياة بقسوتها، وتجلت هذه الصراعات عبر مواقف درامية عديدة في كلا المسلسلين.

4.5. آفاق الدراسة

جاءت نتائج هذه الدراسة لتؤكد أن الدراما التلفزيونية العربية، قد أولت اهتماما بالمواضيع والقضايا المتعلقة بالقيم الاجتماعية، واعتبرتها خطابات درامية أساسية موجهة لخدمة القضايا القيمية الاجتماعية عربيا، والدليل على ذلك قيمة التكرارات والنسب المئوية التي تم رصدها من خلال الحلقات الدرامية من المسلسلات التلفزيونية العربية التي شملتها عينة التحليل، وما يمكن ذكره في هذا الشأن، هو أن الأعمال العربية عينة التحليل، عمدت إلى عرض القيم الاجتماعية الإيجابية في المجتمع العربي، إلى جانب رصد العديد من المعالجات السلبية في خانة التحذير، وهو ما يؤكد على إيجابية هذه الأعمال في طرح المواضيع القيمية، والتي تصب تحديدا في قدرتها على القيام بدور فاعل في المجتمع العربي، انطلاقا من مسؤوليتها الاجتماعية تجاهه.

كما ظهر بوضوح على تغطيتها الدرامية، اهتمام من القائمين على صناعتها، بضخ كم هائل من القيم الاجتماعية، بالاعتماد على المؤهلات الفنية التي امتلأت بها شخصيات العملين، ناهيك عن الترابط العضوي في شكلها ومضمونها. كما اتضح لنا من خلال الدراسة أيضا، أن أعمال التحليل استطاعت أن تعكس صورة الواقع الاجتماعي العربي، انطلاقا من النموذجين المصري والسوري، وأن تعمد لطرح مشاكله وتعطيها قدرا من التحليل، حيث تمكنت هذه الأعمال من أن تضع يدها، على هموم المواطن العربي وأن تكشف ما يتخبط فيه من فساد أخلاقي واجتماعي، وهو الوضع الذي يجعل المشاهد يتفاعل معه بشكل أكيد ويطالب بإصلاحه.

كما وجبت الإشارة إلى أنه وبرغم سعي الدراما التلفزيونية العربية إلى نقل الواقع القيمي الاجتماعي والاقتصادي للمواطن في المجتمع العربي، إلا أنها تبقى مطالبة بالابتعاد عن المبالغة في تصوير المشاهد الخادشة، كون هذا الأمر يعد تجاوزا صارخا للقيم الاجتماعية، يوجب على الهيئات المختصة عربيا، الوقوف في وجهه والتصدي له، حماية للمشاهد الذي تختلف أعماره وحماية أيضا للذوق العام.

وعلى العموم تظل الأعمال الدرامية العربية، موجهة لخدمة ومصالح فئات معينة، ويظلّ كل ما تقدّمه موجها ومؤطرا تحت سقف الوطن وأمنه.

لقد حاولت هذه الدراسة البحث في حدود زاوية ضيقة من موضوع عريض ومتشعب هو موضوع الخطاب القيمي في الدراما العربية، ونظرا لتشابك قضايا القيم وتشعبها، ومثلما أوضح هذا البحث

خصوبته في هذه الزاوية من التقصي، فالأكيد أن هنالك أيضا الكثير من الزوايا الأخرى التي تمثل بدورها كذلك مواضيع بحثية خصبة للباحثين والمهتمين بدراسة الاعلام الدرامي عموما، والذي يعد ملتقى للكثير من الاتجاهات الفنية والعلمية، هذا بالنظر لما تكتسيه الدراما التلفزيونية العربية أيضا، من خصوصية كبيرة لدى المشاهد العربي عموما، لما لها من مفعول السحر في اقناع شريحة كبيرة من المجتمع العربي، عبر خطابات درامية معلوماتية شيقة وممتعة تلعب دورا هاما في بناء الوعي المجتمعي والتنشئة الاجتماعية.

واستئناسا بالنتائج المتحصل عليها في هذا البحث تقترح الباحثة اجراء المزيد من البحوث ذات الصلة، سواء في حدود المستوى الأكاديمي أو على مستوى البحوث التطبيقية في مراكز ومعاهد فنون العرض الدرامي والتكوين الفني، بغية خدمة المشاهد العربي والارتقاء به حضاريا وأخلاقيا، وكذا المساهمة في رقي الفن والفكر الدرامي العربي في شتى أبعاده وصوره، ومن مثيل ذلك القيام بدراسات حول:

1- استراتيجيات الاعلام الدرامي العربي وتأثيره على الجمهور.
2- معرفة أولويات المشاهد العربي الدرامية في مجال القيم وقضايا الواقع المجتمعي العربي.
3- تحليل المضمون والتحليل السيميولوجي لقضايا القيم الاجتماعية، وغيرها من القيم الأخرى في دراما السينما والتلفزيون العربي عموما.
4- الخطابات الدرامية ودورها في تنوير الرأي العام.
5- دلالات الخطاب والتعبير السيميائي الدرامي وعلاقاتها بالنسق القيمي لدى الجمهور العربي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المراجع باللغة العربية:

2. ابراهيم حمادة. (1988). *هوامش في الدراما والنقد*. الاسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3. ابراهيم عبد الله المسلمي. (2002). *الاعلام والمجتمع*. القاهرة: العربي للنشر والتوزيع.
4. ابراهيم محمد حمدي. (1994). *نظرية الدراما الاغريقية* (الإصدار 1). القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.
5. ابراهيم محمد حمدي. (2007). *رحلة الدراما عبر العصور* (الإصدار 1). القاهرة: الدار الدولية للاستثمارات الثقافية.
6. ابراهيم يوسف العوامرة. (2013). الصورة الذهنية للبطل في المسلسلات التركية المدبلجة. رسالة ماجستير، كلية الاعلام، جامعة الشرق الأوسط.
7. أحمد عبد الحكيم بن بعطوش. (2014). التخطيط العائلي وأثره على القيم الاجتماعية في الأسرة الريفية. باتنة، الجزائر: رسالة دكتوراه غير منشورة كلية العلوم الانسانية والاجتماعية والعلوم الاسلامية، جامعة الحاج لخضر.
8. أحمد قتيبة يونس. (ديسمبر, 2006). البناء الدرامي في مسرح خيال الظل. *مجلة دراسات موصلية*(الحادي عشر).
9. آسلين مارتن. (1991). *مجال الدراما*. (ترجمة: سباعي السيد) القاهرة: دار الفن للنشر والتوزيع.
10. اسماعيل عبد الحافظ العبسي. (2013). استراتيجية الاتصال الثقافي في دراما المسلسلات التلفزيونية. الجزائر، مذكرة ماجستير قسم علوم الاعلام والاتصال جامعة الجزائر.
11. اسماعيل عبد الحافظ العيسى. (2017). دلالة البناء القيمي في قوة وضعف الدراما التلفزيونية العربية. *المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي، المجلد(04)*(العدد التاسع–العاشر).
12. اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي. (2005). *موسوعة القيم والأخلاق الاسلامية*. مصر: مركز الاسكندرية.
13. اسماعيل علي سعد. (2007). *المعجم النقدي لعلم الاجتماع*. بيروت: مجد للنشر والتوزيع.
14. *أشكال التأليف الدرامي*. (دت). تاريخ الاسترداد 12 08, 2016، من http://www.moqatel.cim.
15. الربيع ميمون. (1980). *نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقة*. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
16. السعيد بومعيزة. (1994). *الاعلام والمجتمع، مقاربة نفسية*. الجزائر: منشورات الحبر.
17. الطاهر دويدار. (1998). مدخل إلى الدراما التلفزيونية. *مجلة الفن الاداعي*(العدد 87).

18. الماسة السورية. (14 9, 2010). *Syrianmasah.net*. تاريخ الاسترداد 28 11, 2021، من Syrianmasah.net: http://www.syrianmasah.net
19. المنجد في اللغة والاعلام. (2002). *ط39*. بيروت: دار المشرق.
20. المنصف العياري. (16 04, 2008). الانتاج الدرامي العربي في رمضان. *مجلة الاداعات العربية*.
21. أميرة صابر محمود. (2004). دور المسلسلات العربية التلفزيونية المصرية في التنشئة الاجتماعية للمراهقين. مصر، أطروحة دكتوراه، كلية عين شمس.
22. أميمة منير جادو. (دت). *جريدة الوطن*. تاريخ الاسترداد 30 03, 2017، من استراتيجية الاصلاح القيمي كما تعكسها الدراما المصرية التلفزيونية: http://www.elwatan.com
23. إيمان السعيد. (2017). *اقصاء الابداع في الكتابة التلفزيونية* (الإصدار 1). دمشق: دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع.
24. ايمان حمادي. (دت). تاريخ الاسترداد 30 02, 2017، من مفهوم الشخصية الدرامية: http://www.Uobagdad.edu.iqu
25. توفيق أحمد مرعي. (1982). *الميسر في سيكولوجية القيم*. عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع.
26. ج.ل ستيان. (1995). *الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق*. (ترجمة: محمد جمول) دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية.
27. جريدة الفجر. (2016). تاريخ الاسترداد 4 8, 2016، من www.djazairess.com
28. جريدة النصر. (10 02, 2016). الدراما الجزائرية وقعت في فخ الاستخفاف والجرأة. *جريدة النصر الجزائرية* (14920).
29. جف يوسف، و آخرون. (مارس, 2013). الفرص والتحديات التي يواجهها سوق الانتاج العربي في الشرق الأوسط وشمال افريقيا. *مجلة أوليفر وايمان*.
30. جليل وديع شكور. (1989). *أبحاث في علم النفس الاجتماعي وديناميةالجماعة* (الإصدار 1). لبنان: دار الشمال.
31. جمال الدين ابن منظور. (بلا تاريخ). *لسان العرب* (الإصدار ج12). بيروت: دار التراث العربي.
32. جمال عيسى ميلود. (2007). *الدراما التلفزيونية المضامين والمتطلبات الاعلامية*. ليبيا: منشورات جامعة البيضاء.
33. جودت عزة عطوي. (2007). *أساليب البحث العلمي، مفاهيمه، أدواته وطرقه الاحصائية*. عمان: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
34. جوزيف هاري فيلدمان. (1996). *ديناميةالفيلم*. (ترجمة: محمد قناوي) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

35. جيرج سيكاي. (بلا تاريخ). *علم اجتماع المسرح*. (ترجمة: كمال الدين عيد) القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار.
36. حسن الساعاتي. (1988). *نسق القيم في المجتمع والتغير الاجتماعي*. السعودية: جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية.
37. حسن عماد مكاوي، و ليلى حسين السيد. (1998). *الاتصال ونظرياته المعاصرة* (الإصدار 1). القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
38. حسن مرعي. (2003). *كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية*. بيروت: رشاد برس للطباعة والنشر.
39. حسين حلمي المهندس. (1989). *دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
40. حسين حلمي المهندس. (1998). *دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
41. حمادة ابراهيم. (1971). *معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية*. القاهرة: دار الشعب.
42. حنان عبد المجيد العناني. (2005). *المفاهيم الاجتماعية والدينية والأخلاقية في الطفولة المبكرة*. الأردن: دار الفكر.
43. حيدر محمد الكعبي. (2019). *الدراما التلفزيونية وأثرها في المجتمع*. النجف: المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية.
44. خالد دير البلح. (2012). صورة المجتمع الكويتي في النظام الرمزي والواقع في الدراما التلفزيونية الكويتية في الفترة(2000–2010). القاهرة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني.
45. خليل عبد الرحمان المعايطة. (2007). *علم النفس الاجتماعي* (الإصدار 2). الأردن: دار الفكر للنشر والتوزيع.
46. خورشيد حرفوش. (دت). *جريدة الاتحاد*. تاريخ الاسترداد 29 03, 2017، من الدراما التلفزيونية تلقي باسقاطاتها على الأسرة والمجتمع سلبا وإيجابا: http://www.elittihad.ae
47. داليا جمال الطاهر. (دت). تاريخ الاسترداد 30 03, 2017، من الأمثال الشعبية في الدراما التلفزيونية –دراسة تحليلية–: http://www.shomsnews.com
48. داوسن س.و. (1989). *الدراما والدرامية*. (ترجمة: جعفر الصادق الخليلي) بيروت: منشورات عويدات.
49. عناصر البناء الدرامي: http://www.startimes.com تاريخ الاسترداد 17 08, 2016
50. الحوار الدرامي: http://www.moqatel.com تاريخ الاسترداد 03 10, 2016

51. المسلسلات الجزائرية تتخبط في فخ التكرار والتقليد: http://www.amaltimsan.com تاريخ الاسترداد 27 01, 2016
52. الدراما السورية في عيون نجومها وصناعها: htpp://www.anazahra.com تاريخ الاسترداد 08 11, 2016
53. دوايت سوين. (2010). *كتابة السيناريو للسينما* (الإصدار 2). (ترجمة: أحمد الخضري) القاهرة: دار الطنابي للنشر والتوزيع.
54. ديفيد برتش. (2005). *لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق* (الإصدار 1). (ربيع مفتاح، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
55. دينا عبد النجار. (بلا تاريخ). القيم التي تقدمها المسلسلات المدبلجة المعروضة في القنوات الفضائية العربية ومدى ادراك المراهقين لها. أطروحة دكتوراه كلية الاعلام جامعة القاهرة.
56. راضية حميدة. (2006). المسلسلات المدبلجة وتأثيرها على قيم وسلوك الجمهور الجزائري دراسة مسحية لعينة من الجمهور. رسالة ماجستير غير منشورة قسم الاعلام والاتصال جامعة الجزائر.
57. رانيا أحمد محمود مصطفى. (2006). تأثير الدراما العربية والأجنبية المقدمة في القنوات الفضائية العربية على قيم واتجاهات الشباب العربي. القاهرة، أطروحة دكتوراه كلية الاعلام، جامعة القاهرة.
58. ربى شلهوب. (دت). من الدراما التلفزيونية صناعة أم رسالة: http://www.emediatc.com تاريخ الاسترداد 29 03, 2017
59. رشاد رشدي. (1998). *فن كتابة المسرحية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
60. رشدي طعيمة. *تحليل المحتوى في العلوم الانسانية*. القاهرة: دار الفكر العربي.
61. رضا عدلي. (1983). ترشيد الدراما الاداعية في مصر كأداة للتنمية الحضارية، دراسة تحليلية لعدد من المسلسلات الاداعية. القاهرة، رسالة دكتوراه غير منشورة كلية الاعلام جامعة القاهرة.
62. رضا عدلي. *البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون*. عمان: دار الفكر العربي.
63. روبرت ل هيليارد. (2014). *الكتابة للتلفزيون والاداعة ووسائل الاعلام الحديثة* (الإصدار 1). (ترجمة: مؤيد حسن فوزي) الامارات العربية المتحدة: دار الكتاب الجامعي.
64. زهير حسن ضيف. (دت). *الجزيرة الاخبارية*. تاريخ الاسترداد 30 03, 2017، من المسلسلات التلفزيونية، تسويق اعلامي للمفاهيم والقيم: http://www.aljazeera.com
65. زياد محمد هاشم. (2015). دور المخرج في اظهار القيمة الجمالية للحبكة في الأعمال الدرامية. *مجلة جامعة ديالى*(56).
66. زينب سعيدي. (2012). النقد الصحفي للدراما التلفزيونية العربية في مجلة الاداعات العربية. الجزائر، مذكرة ماجستير قسم علوم الاعلام والاتصال جامعة محمد خيضر بسكرة.

67. سامية أحمد علي. (2003). *التمثيلية التليفزيونية ومشكلات المجتمع المصري*. القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع.
68. سامية أحمد علي و عبد العزيز شرف. (1999). *الدراما في الاذاعة والتلفزيون*. القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع.
69. سامية محمد جابر. (2000). *منهجيات البحث الاجتماعي والاعلامي*. مصر: دار المعرفة الجامعية.
70. ستيف ويتون. (2008). *فن كتابة الدراما التلفزيونية*. (ترجمة: أحمد المغربي) القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع.
71. سد فيلد. (1989). *السيناريو*. (ترجمة: سامي محمد) بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
72. سعدية مفرح. (دت). تم الاسترداد من الدراما المصرية تقاوم بين حقيقة الريادة و وهم السيادة: http://www.startimes.com
73. سليمان دحماني. (2006). ظاهرة التغير في الأسرة الجزائرية:العلاقات. تلمسان، الجزائر: رسالة ماجستير كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية جامعة أبي بكر بلقايد.
74. سهير عبد الظاهر، و أحمد مدحت مصطفى. (2004). *مناهج البحث في العلوم الاقتصادية والاجتماعية* (الإصدار 1). مطبعة الاشعاع الفنية.
75. شعبان علي حسين السيسي. (2002). *علم النفس: أسس السلوك الانساني بين النظرية والتطبيق* (الإصدار دط). الاسكندرية: المكتب الجامعي الحديث.
76. شهرزاد سوفي. (01 01, 2014). نموذج لنظرية الحتمية القيمية في الاعلام. *مجلة العلوم الاجتماعية، 8*(1).
77. صالح أبو جادو. (1998). *سيكولوجية التنشئة الاجتماعية*. عمان: دار المسيرة.
78. صلاح أبو سيف. (1989). *كيف تكتب السيناريو*. بغداد: دار الجاحظ للنشر.
79. طارق آل شيخان. (29 11, 2021). *الشرق*. تم الاسترداد من إنقاذ الدراما الخليجية: http://m.al-sharq.com
80. عادل النادي. (1987). *فن كتابة الدراما*. تونس: نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله.
81. عادل النادي. (1993). *مدخل إلى فن كتابة الدراما* (الإصدار 2). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
82. عاطف عبيد. (بلا تاريخ). *صورة المعلم في وسائل الاعلام*. القاهرة: دار الفكر العربي.
83. عاطف وصفي. (1991). *الأنترولولوجيا الثقافية*. بيروت: دار النهضة العربية.
84. عبد الباري اسماعيل حسن. (30 جوان, 2000). *الديموغرافيا الاجتماعية*. القاهرة: دار الفكر العربي.

85. عبد الباسط سلمان مالك. (2000). *التشويق رؤيا الاخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية* (الإصدار ط1). بغداد: الدار الثقافية للنشر.
86. عبد الحميد محمد الهاشمي. (1984). *المرشد في علم النفس الاجتماعي* (الإصدار 1). الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
87. عبد الرحمان بن محمد الشعوان. (1997). القيم وطرق تدريسها في الدراسات الاجتماعية. *مجلة جامعة الملك سعود* (العدد 9).
88. عبد الرحمان عزي. (2011). *دعوة إلى فهم نظرية الحتمية القيمية في الاعلام* (الإصدار 1). تونس: الدار المتوسطية للنشر.
89. عبد الرحمان عزي. (2011). *نظرية الحتمية القيمية في الاعلام*. تونس: الدار المتوسطية للنشر.
90. عبد الرحمان عزي. (2013). *منهجية الحتمية القيمية في الاعلام*. تونس: الدار المتوسطية للنشر.
91. عبد الرحيم درويش. (دت). *الدراما في الراديو والتلفزيون المدخل الاجتماعي للدرامي*.
92. عبد الرزاق الدليمي. (2016). *نظريات الاتصال في القرن الحادي والعشرين*. عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.
93. عبد العزيز حمودة. (1998). *البناء الدرامي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
94. عبد العزيز حمودة. (1998). *البناء الدرامي* (الإصدار 2). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
95. عبد الله الخزاعلة. (2009). *الصراع بين القيم الاجتماعية والقيم التنظيمية في الإدارة التربوية* (الإصدار دط). عمان: دار الحامد.
96. عبد الله محمد عبد الرحمان. (2006). *سوسيولوجيا الاعلام والاتصال*. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
97. عبد الوهاب شكري. (2009). *الأسس العلمية والنظرية للاخراج المسرحي* (الإصدار 1). الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.
98. عبير محمد مصطفى. (2011). المعالجات التشكيلية للموروث الشعبي في الدراما العربية(السينمائية والتلفزيونية) ودورها في حماية التراث الحضاري. *مؤتمر التربية الفنية والعنف*. مصر: جامعة حلوان –مصر.
99. عز الدين عطية المصري. (2010). الدراما التلفزيونية مقوماتها وظوابطها الفنية. *رسالة ماجستير*. غزة، كلية الآداب الجامعة الإسلامية.
100. عزام أبو الحمام. (2017). المقاربة القيمية في نظريات اتصال غربية وعربية: مدخل الاستخدامات والاشباعات ونظرية الحتمية. *المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي*، 4(التاسع–العاشر).

101. عزة أحمد هيكل. (2016). *الدراما التلفزيونية...رحلة نقدية* (الإصدار 1). مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

102. عزيز لعبان. (1997). تفاعل الأسرة مع الصورة الفيلمية الخلقية –منظور التفاعلية–. الجزائر، رسالة ماجستير قسم الاعلام والاتصال جامعة الجزائر.

103. علي بن مسعود بن أحمد العيسى. (2010). تنمية القيم الأخلاقية لدى طلاب المرحلة المتوسطة من وجهة نظر معلمي التربية الإسلامية. أم القرى، المملكة العربية السعودية: رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة أم القرى.

104. علي عبد الرحمان. (أفريل, 2004). للدراما وجوه عديدة. *مجلة الفن الاداعي*.اتحاد الاداعات العربية.

105. علي عبدالمعطي محمد، و محمد السرياقوسي. (1988). *أساليب البحث العلمي*. الكويت: مكتبة الفلاح.

106. علي قسامية، و عبد العزيز شرف. (1997). *الدراما في الاداعة والتلفزيون*. القاهرة: دار الفجر للتوزيع.

107. عماد رزاف، و محمد نداف. (1994). *الدراما التلفزيونية التجربة السورية نموذجا من السيناريو إلى الاخراج*. سوريا: دار الطليعة الحديثة.

108. عمر البقبوق. (10 10, 2016). *العربي الجديد*. تاريخ الاسترداد 08 11, 2016، من النزعة الفردية والسياسية تطيح بالدراما السورية: http://www.alaraby.com

109. عمر بقبوق. (دت). تاريخ الاسترداد 08 11, 2016، من حول الدراما السورية وتحولاتها: http://www.ultrasawt.com

110. عمر معن خليل. (1997). *البناء الإجتماعي، آفاقه ونظمه* (الإصدار 1). الأردن: دار الشرق للنشر والتوزيع.

111. عويد الصقور. (2 فيفري, 2013). *التغير الاجتماعي ومنظومة القيم العربية*. تاريخ الاسترداد 5 ديسمبر, 2021، من جريدة السوسنة: https://www.assawsana.com

112. فاضل الأسود. (1999). *السرد السينمائي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

113. فؤاد علي العاجز. (1999). *القيم وطرق تعلمها وتعليمها*. الأردن: جامعة اليرموك.

114. فوزية دياب. (1996). *القيم والعادات الاجتماعية مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية*. القاهرة: دار الكتاب العربي.

115. فوزية فهيم . (1981). *التلفزيون فن*. القاهرة: دار المعارف.

116. فيسينت ليبه سي. (1987). *نظرية الأنواع الأدبية* (الإصدار2). (حسن عون، المترجمون) الاسكندرية: منشأة المعارف.

117. قراءة في الدراما العربية –الدراما السورية مثالا–. (2011). *مجلة اتحاد الاذاعات العربية*(02).
118. قمر الزمان علوش، و آخرون. (2007). *الدراما التلفزيونية العربية في مطلع الألفية الثالثة*. تونس: اتحاد الاذاعات العربية.
119. كمال الدين عيد. (2005). *أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي*. الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
120. كمال غنيم. (2003). *المسرح الفلسطيني دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي* (الإصدار 1). فلسطين: دار الحرم.
121. لطيفة طبال. (جوان، 2012). التغير الاجتماعي ودوره في تغير القيم الاجتماعية. *مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية*.
122. ليندا ج كاوغيل. (2013). *فن رسم الحبكة السينمائية*. (ترجمة: محمد منير الأصبحي) دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
123. ليندا سيجر. (دت). *القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية*. (ترجمة: أديب خضور) دمشق: سلسلة المكتبة الاعلامية.
124. ماجد الزيود. (2006). *الشباب والقيم في عالم متغير* (الإصدار 1). الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.
125. ماجد زكي الجلاد. (2007). *تعلم القيم وتعليمها –تصور نظري وتطبيقي لطرائق تدريس القيم –* (الإصدار 2). عمان: دار المسيرة.
126. ماجدة مراد. (2004). *شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدراما*. القاهرة: عالم الكتب.
127. مازن بلال، و نجيب نصر. (دت). تاريخ الاسترداد 02 11, 2016، من الدراما التلفزيونية السورية بين الشفوية والمرئية: http://www.daharchives.com
128. مالك بن نبي. (1974). *ميلاد مجتمع – شبكة العلاقات الاجتماعية–* (الإصدار 2). (جسور شاهين، المترجمون) لبنان.
129. مأمون الراوي. (2009). *الفكر الاسلامي في مواجهة الفكر الغربي* (الإصدار 1). عمان: دار الأمون.
130. محمد أحمد بيومي. (1981). *علم اجتماع القيم*. الاسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
131. محمد أحمد بيومي. (2004). *علم اجتماع القيم*. مصر: دار المعرفة الجامعية.
132. محمد العمر. (2003). الصورة الاجتماعية للمرأة في الدراما السورية. *مجلة جامعة دمشق، المجلد 19*.
133. محمد الفاتح حمدي. (2016). البث الفضائي العربي –الواقع الراهن واستشراف المستقبل–. *مجلة المستقبل العربي*.

134. محمد بلفقيه. (2007). *العلوم الاجتماعية ومشكلة القيم* (الإصدار 1). المملكة المغربية: منشورات المعارف.
135. محمد حميد الجبوري. (2013). *البنية الداخلية للمسرحية* (الإصدار 1). بيروت: دار الفكر للنشر والتوزيع.
136. محمد خليل الرفاعي. (2011). دور الاعلام في العصر الرقمي في تشكيل قيم الأسرة العربية – دراسة تحليلية–. *مجلة جامعة دمشق،المجلد27*(العدد01).
137. محمد سلامة. (أكتوبر , 2008). ملاحظات على هامش ظاهرة فنية رمضانية. *مجلة الفن الاداعي*.
138. محمد عابر الجابري. (2006). *العقل الأخلاقي العربي –دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافات العربية–*. عمان.
139. محمد عاطف غيث. (1980). *التغير الاجتماعي والتخطيط*. دار المعرفة الجامعية.
140. محمد عبد الباسط. (أفريل, 1990). عرض تحليلي لمفهوم القيمة في علم الاجتماع. *مجلة عين شمس للدراسات والأبحاث*(العدد 1).
141. محمد عبد الحميد. (1997). *بحوث الصحافة* (الإصدار2). القاهرة: عالم الكتب.
142. محمد عبد الحميد. (1997). *تحليل المحتوى في بحوث الاعلام*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
143. محمد عبد الحميد. (2000). *نظريات الاعلام واتجاهات التأثير* (الإصدار 2). القاهرة: عالم الكتب.
144. محمد عبد الحميد. (بلا تاريخ). *البحث العلمي في البحوث الاعلامية*. القاهرة: عالم الكتب.
145. محمد عبد اللطيف خليفة. (1992). *إرتقاء القيم*. الكويت: عالم الفكر.
146. محمد عمارة. (2008). *دراما الجريمة التلفزيونية–دراسة سوسيواعلامية–*. القاهرة: دار العلوم للنشر والتوزيع.
147. مراد زعيمي. (1997). النظرية العلم اجتماعية رؤية اسلامية. قسنطينة، الجزائر: رسالة دكتوراه قسم علم الاجتماع جامعة قسنطينة.
148. مراد زعيمي. (2004). *علم الاجتماع –رؤية نقدية –*. الجزائر: مؤسسة الزهراء للفنون المطبعية.
149. مرتضى الزبيدي. (1996). تاج العروس. بيروت: دار بيروت.
150. مرفت الطرابيشي، و عبد العزيز سيد. (2006). *نظريات الاتصال*. القاهرة: دار النهضة العربية.
151. مصطفى المنساوي. (دت). تاريخ السينما العربية (مداخل للفهم والتفسير). (100).
152. معن خليل العمر. (2004). *التغير الاجتماعي* (الإصدار1). الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.
153. مفرح حجاب. (16 10, 2012). الانتاج الدرامي في أزمة بعد كل موسم رمضاني. *جريدة الرأي الكويتية*(12160).

154. ملف القطاع العام. (2015). *مجلة السينما العربية*(1).
155. موسى عبد الرحيم حلس، و ناصر علي مهدي. (2010). دور وسائل الاعلام في تشكيل الوعي الاجتماعي. *سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية، مجلد 02*(العدد 02).
156. *موقع جريدة الخبر الجزائرية*. (دت). تاريخ الاسترداد 27 10, 2016، الدراما التلفزيونية تطيح بالاخوان وداعش: http://www.elkhabar.com
157. ميرشنت ليتش كليفورد مولوين. (1990). *الكوميديا والتراجيديا*. (ترجمة: علي أحمد وآخرون) جدة: عالم المعرفة.
158. ميسر محمد يونس العبادي. (جوان, 2013). الدراما التلفزيونية ودورها في الدعوة إلى التسامح والتعايش السلمي. *مجلة الدراسات التاريخية والحضارية، المجلد05*(العدد17).
159. ميلفين ديلفر، و ساندرا بول روفيتش. (1993). *نظريات وسائل الاعلام*. (ترجمة: كمال عبد الرؤوف،) القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع.
160. نادية محمود مصطفى. (2011). *القيم في الظاهرة الاجتماعية* (الإصدار 1). مصر: دار البشير للثقافة والعلوم.
161. ناهد خزام. (7 5, 2021). *العرب*. تاريخ الاسترداد 29 11, 2021، ضعف الدراما الخليجية يعكس خللا في أطراف الانتاج: http://alarab-co-uk-cdn.ampproject.org
162. نسمة أحمد البطريق. (دت). *الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة*. القاهرة: دار غريب للنشر والتوزيع.
163. نشأت مبارك صليوا. (2005). الشخصية في النص المسرحي. *مجلة الأكاديمي*(44).
164. نصر الدين يهتون. (2017). منظومة القيم في المجتمع وأثرها على الأسرة الجزائرية بنائيا ووظيفيا. الجزائر: رسالة دكتوراه قسم علم الاجتماع والديموغرافيا كلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة باتنة 1.
165. نوارة جبار. (2016). آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري. الجزائر، رسالة ماجستير كلية الآداب والفنون جامعة وهران.
166. هند البريزات. (14 جوان, 2020). التغير الاجتماعي ودوره في التأثير على القيم والعادات والتقاليد. (المركز الديموقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية) *مجلة العلوم الاجتماعية*.
167. هويدا أبو سمك . (22 2, 2021). *رصيف*. تاريخ الاسترداد 28 11, 2021، من دراما السير الذاتية للفنانين...طريق سهل للنجاح أم فخ يقع فيه الممثلhttps://raseef22.net
168. هيثم حقي. (1998). *بين السينما والتلفزيون* (الإصدار 1). دمشق: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

المراجع باللغة الأجنبية:

169. E mayeux, P. (1994). *Writing for The Electronic Media.* Madison: Wcb brown & benchmark.

170. A, M. (2012). The Impact of Turkish tTv Series aired on The arabs Satellite channels On Turkish-Arabs relations. pp. 145-160.

171. Adler, N. (1994). *Comportement Organisationnel,Une approche Multiculturelle.* Ottawa(Canada): Edition Reynolds Goulet.

172. Al Helal, A. (2014, January-June). Impacts of Indian Drama serials on Bangladesh Social System. *ASA University Review, 08*(01).

173. Angers, M. (1996). *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines.* (INCQ): Les éditions CEC.

174. Bouali, N., & Makki, A. (2021, Mar-Apr). How yo read and understand the value détérminism theory of the media?A semantic structural approach. *International journal of english literature and social sciences, 6*(2).

175. Esslin, M. (2000). *The Age of Television.* London: Transaction Publichers.

176. Follet, C., & Lanko, I. (2015). Understanding Social Value Creation. Suéde, Uppsala University.

177. Gerbner, G. (s.d.). *Violence In television Drama: Trends and Symbolic Functions.* The Annenberg School Of Communication. Philadelfie: University of Pennsybvania.

178. Guy, R. (1995). *Introduction à la sociologie générale:l'action sociale.* Paris: Editions points.

179. Irving, G. (1990). *la mise en scéne de ma vie cotidienne:la presentation de soi.* Paris: les éditions d'organisation.

180. Joyard, O. (2003, Juillet-Aout). L'age D'or de la série Américaine. *Cahier du cinéma*(581), 12-14.

181. Kean, L. (2005, Dec). Uses and Gradifications of Media Violence: personality correlates of vewing and Liking Violent Genres. *Media Psyvology, 07*(04).

182. Kumru, B. (2014, 8). The Politcization Of Turkish Television Dramas. *International Journal Of Communication*, pp. 246-283.

183. lamizet, B. (1997). *dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication.* Ellipse: Edition marketing.

184. Lebaron, F. (2009). *La Sociologie de A à Z 250 mots pour comprndre.* Paris: Dunod.

185. Lu, J. (2008). Korean TV Drama Viewing and cultural identity of chinese Youth. *Sixty International Conference on the Humanities.* Istanbul: Fatih university.

186. M, A. (2011). *Values,Functions and Morals.* Egitime Bakis.

187. Mc Quail, D. (2005). *mass media* . London: sage publications.

188. Mccullagh, C. (2002). *Media Power: A Sociological Introduction.* China: Palgrave.

189. Mendras, H. (1979). *Elements de Sociologie.* Paris: Armand Colin.

190. Michel matrlart, A. (1997). *histoire des théories de la communication.* Paris: decouverte.

191. Morgan, M., & Shanhan, J. (1999). *Television and its Viewers:Cultivation Theory Research.* Cambridge: Cambridge University Press.

192. Nelson, R. (2001). *Studing Television Drama.* London: BFI.

193. Nobbs, j., & Millan, M. (2012). *sociology Education.* London: journal of fation marketing and mangement.

194. Purvis, T., & Tunhum, S. (2005). *Television drama,theries and identities.* New York: Palgave Macmillan.

195. R, B. (1999). *Le Sens des valeurs.* Paris: Puf.

196. Rocher, G., & Parsons, T. (2004). les classiques des sciences sociales. Dans B. P. Emil (Éd.). Chitoumi: l'université du Québéc.

197. Thompson, K. (2003). Stoytelling in Film and television. *Cambridge M A.*

198. Thon Hum, S., & Purvis, T. (2005). *Television Drama,theories and identities.* New york: palgrave Mcmillan.

199. Turkkahraman, M. (s.d.). Social values and Value education. *Social and Bahavoral scinces*, pp. 633-638.

200. Zagalo, N., & Barker, A. (2006). Television Drama Series Incorboration of film Narrative Innovation:24. *television Aesthetics and reality*.

قائمة الملاحق

-ملحق أ-

استمارة تحليل المحتوى

جامعة قسنطينة 03

كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري

قسم الصحافة

شعبة: علوم الإعلام والاتصال **تخصص: صحافة**

فرع: صحافة

استمارة تحليل المحتوى لأطروحة دكتوراه موسومة بـ

القيم الاجتماعية في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية

دراسة تحليلية لعينة من مسلسلات عربية مصرية وسورية

انجاز: وسـام طميـن **إشراف: أ. د الطاهر أجغيم**

السنة الجامعية:2020-2021

دليل التعريف الاجرائي للفئات

فئات التحليل ووحداته:

جريا على قواعد تحليل المضمون التي تقضي على الباحث أن يقوم بوصف المحتوى وصفا موضوعيا ومنتظما، قسمت الباحثة المضمون إلى وحدات وفئات، حتى يتسنى لها دراسة كل فئة، وهو ما من شأنه أن يساعد على تقديم رؤية كليّة لواقع القيم الاجتماعية كما قدّمتها الدراما التلفزيونية العربية خلال فترة التحليل.

تضمّنت استمارة تحليل المضمون فئات ووحدات التحليل الآتية:

1. **فئات الموضوع (ماذا قيل؟)** وتتعلق بالمحتوى القيمي الذي تم تقديمه عبر المشاهد المفصلية في المسلسلين العربيين عينة التحليل وتشمل هذه الفئة الفئات الفرعية التالية:

1.1. **فئــة القيــم:** وتشمل الفئات التالية:

- **فئة نوع القيم** (قيمة اجتماعية ايجابية: موضوع ايجابي، موضوع سلبي: سلوك سلبي)
- **أسلوب عرض القيم** وتشمل: قولي: كلامي وتشمل القيم الاجتماعية التي تعرض – عن طريق القول: فئة الوعظ والإرشاد / بناء المواقف،... – فعلي: سلوكي وتشمل القيم الاجتماعية التعرض في شكل سلوكيات
- **فئة اتجاه عرض القيم:** وتشمل بدورها الفئات التالية:

  يعرض القيمة أو السلوك ويؤيده

  يعرض السلوك السلبي ويدعو إلى رفضه أو مقاومته

  يعرض القيمة أو السلوك وموقفه غير واضح
- **فئة طرق معالجة القيم:** وتشمل هذه الفئة الطرق الإيجابية والسلبية التي اعتمدت عليها المشاهد القيمة في معالجتها للقيمة الاجتماعية أو السلوك السلبية وتشمل بدورها الفئات الفرعية التالية:– فئة الطرق الإيجابية: وتشمل: النقاش والحوار–التكاثف المجتمعي من أجل حل المشكلات– ابراز دور الدين –ابراز دور القانون – طرق أخرى تذكر

أما الطرق السلبية فتشمل العنف –الدعوة لمواجهة الدين–الدعوة لمواجهة القانون –فرض الرأي – التجاهل والهروب –أخرى تذكر.

2.1. فئة الشخصيــة: والمقصود بها الشخصية التي تظهر عبر المشاهد القيمية كشخصية مقدمة للقيمة الاجتماعية أو السلوك السلبي في العمل الدرامي وتنقسم إلى:

- **فئة الخصائص الديموغرافية للشخصية:** وتشمل:

- فئة نوع الشخصية (ذكر – أنثى – الاثنين معا)
- فئة المرحلة العمرية (الطفولة/ المراهقة/ الشباب/ الرشد/ الشيخوخة)
- فئة المستوى الثقافي (مثقف جدا/ متوسط الثقافة/ غير مثقف/غير واضح)
- فئة الحالة الاجتماعية (أعزب/ متزوج/مطلق/أرمل/غير واضح)
- فئة المستوى الاقتصادي (ثري/ فقير/متوسط/ لم يظهر)
- فئة المهنة (أعمال حرّة/وظيفة متوسطة/وظيفة حكومية راقية /وظيفة أمنية /وظيفة إدارية/لا يعمل)
- **فئة الخصائص الخلقية للشخصية:**وتشمل الفئات التالية:
- علاقة المرأة بالرجل
- الملابس
- التدخين/تعاطي المسكرات والمخدرات
- **فئة طبيعة دور الشخصية التي تقدم القيمة:** وتشمل الفئات التالية:

رئيسية – ثانوية – هامشية

- **فئة صورة الشخصية التي تقدم القيمة أو السلوك:**

طيبة – شريرة – تجمع بين الطيبة والشر

- **فئة شكل الشخصية:** وتشمل الفئات التالية:

ملتزمة – منحرفة – متغيرة من الانحراف إلى الالتزام – متغيرة من الالتزام إلى الانحراف – أخرى تذكر

- **فئة نوع الدور الذي تقوم به الشخصية (مقدمة القيمة أو السلوك):** وتشمل الفئات التالية:

–قائم بعمل معيّن – صديق تربطه بغيره علاقة – زوج أو زوجة – أب أو أم – ابن أو ابنة –أخ أو أخت– قريب مباشر أو غير مباشر.

1–3– فئة الاستمالات: وتشمل طبيعة المحتوى الذي تم الاعتماد عليه في طرح القيمة الاجتماعية أو السلوك السلبي لغاية التأثير على المشاهد واقناعه بها وتشمل: الاستمالات العاطفية والتي تستهدف التأثير في وجدان المتلقي وفي انفعالاته/ الاستمالات العقلانية والتي تم الاعتماد فيها على مخاطبة عقل المشاهد عبر تقديم الشواهد المنطقية والحجج/ استمالات التخويف والتي يتم الاعتماد فيها على إثارة الخوف بالاعتماد على التهديد والتوتر العاطفي.

1–4– **فئة البيئة الثقافية:** وتشمل نطاق ممارسة القيمة الاجتماعية التي تطرحها الشخصيات في المشاهد القيمية وتشمل:

– بيئة وطنية محلية – بيئة عربية كلها – بيئة أجنبية – أخرى تذكر

2- فئات الشكل: في محاولة للإجابة على السؤال كيف قيل وتشمل:

1.2. فئة عنوان العمل الدرامي

2.2. فئة جنسية العمل الدرامي

3.2. فئة تاريخ العرض

4.2. فئة القالب الدرامي المستخدم: وتهدف إلى التعرف على القالب الدرامي السائد في كل مشهد من مشاهد العمل الدرامي والذي تظهر من خلاله القيمة أو السلوك وتنقسم إلى:

-كوميدي -تراجيدي -ميلودراما -أخرى تذكر

5.2. فئة الموقع الجغرافي: والتي يتمّ فيها التركيز على تقديم القيمة أو السلوك وتشمل:

– فئة الأماكن وتشمل: عواصم، مدن حضرية، قرى ومدن ريفية، مدن صحراوية.

فئة موقع الحدث وتشمل: شوارع – مساكن -محال تجارية – مطارات-جبال وصحاري – مزارع – نوادي رياضية – بنوك – مواصلات – أقسام الشرطة – مقاهي -وكالات تجارية....

6.2. فئة عناصر الجذب والإبهار الموظفة في العمل الدرامي: وتشمل الفئات الفرعية التالية:

-استخدام الأصوات الحقيقية للأحداث – استخدام الملابس بشكل مناسب لجو الأحداث – توظيف المؤثرات الصوتية بشكل مميّز -استخدام الديكورات الضخمة المعبرة – استخدام المؤثرات المرئية – الخدع السينمائية – التصوير في مواقع الأحداث الحقيقية – الإبداع في عناصر التصوير والإضاءة.

7.2. فئة المصدر الذي استمدت منه فكرة النص الدرامي وتشمل الفئات التالية:

آيات قرآنية – أحاديث نبوية -حكم وأقوال مأثورة أمثال شعبية -أخرى تذكر.

8.2 فئة اللقطات المستخدمة عند تقديم القيمة أو السلوك في العمل الدرامي:

- لقطة قريبة -لقطة متوسطة – لقطة طويلة.

9.2. فئة التزامنية: ويقصد بها الفترة الزمنية المصاحبة للأعمال الدرامية العربية خلال الفترة الحالية والسابقة.

- وحدات التحليل:

لما كان تحليل المحتوى يسعى إلى وصف عناصر المضمون الاتصالي وصفا كميا، كان من الضروري أن يتمّ تقسيم هذا المضمون إلى وحدات أو فئات وعناصر معينة، حتى يمكن القيام بدراسة كل عنصر أو فئة منها وحساب التكرار الخاص بها. وقد اختارت الباحثة عدّة وحدات تحليلية تفي كل منها باحتياجات تحليل مضمون عينة الأعمال الدرامية التلفزيونية العربية عينة الدراسة:

6. الوحدة الطبيعية للمادة الإعلامية

تجسدت وحدة العمل الدرامي في (المسلسل التلفزيوني)، وتم اعتمادها للتعرف على خصائصه والمتمثلة في: اسم المسلسل (بطاقة فنية عن المسلسل)، عدد حلقاته، موضوع العمل الدرامي، ملخص المسلسل، القالب الدرامي الغالب على المسلسل، المجتمع أو البيئة الثقافية التي تناولتها أحداث العمل الدرامي، وغيرها.

7. وحدة المشهد

تم الاعتماد على هذه الوحدة لغاية تحديد طبيعة القيم الاجتماعية والسلوكيات السلبية المتضمنة في المسلسل، وأسلوب تناول هذه القيم والسلوكيات، وكذا عناصر الجذب والإبهار المستخدمة في تقديمها وكذلك الغاية التي يرمي إليها المسلسل، عبر تقديم هذه القيم والسلوكيات، على اعتبار أن كلّ مشهد من مشاهد المسلسل، يمثل سلسلة من اللقطات المرتبطة ببعضها، بمعنى مجموعة من اللقطات المنفردة من المسلسل يربط، بينها عنصر ما مشترك بينها جميعا. وهي في حالة دراستنا هذه إذن مجموعة اللقطات التي تتضمن قيمة اجتماعية، أو أكثر أو تتضمّن سلوكا اجتماعيا سلبيا أو أكثر، تقدّمه أو تمارسه شخصيات العمل الدرامي، بحيث أنه عند تغيّر الأشخاص بعد ذلك نكون قد دخلنا مشهدا دراميا جديدا يحتوي على قيم وسلوكيات أخرى وهكذا.

8. وحدة اللقطة

واستخدمتها الباحثة للتعرف على بعض الخصائص الفنيّة المتصلة بنوع اللقطة التي تظهر فيها الشخصيّة الدرامية مقدّمة القيمة أو السلوك، وزوايا التصوير لهذه الشخصية في العمل الدرامي.

9. وحدة الموضوع

وهي عبارة عن الفكرة الرئيسية التي تدور حولها الأحداث، وتفيد هذه الوحدة في معرفة الظروف المحيطة بتقديم القيمة أو السلوك، كطبيعة العلاقة بين الشخصيات والأماكن التي تدور فيها الأحداث وغيرها من العوامل الأخرى المرتبطة بالأعمال الدرامية.

10. وحدة الشخصية

إن المقصود بالشخصية هنا، هو تلك الشخصيات ذات الدور البارز، والذي له علاقة بأحداث المسلسل الدرامية. سواء كانت من النوع الذي له أهمية أكثر من أي شخصية أخرى في أحداث المسلسل، باعتبار أنها هي التي تقوم بدور البطولة فيه، أم كانت التي توضع في وضع أقلّ من مستوى الشخصيات السابقة، ولا تقوم بدور البطولة في المسلسل ولكنها تقوم بدور له أهميته وتأثيره على تطوّر الأحداث فيه.

أما الشخصيات الهامشية فهي التي تقوم بدور ثانوي في المسلسل، بغرض إضفاء جوّ من الواقعية والطبيعة على أحداث المسلسل، كمثل المارة في الطريق، أو الباعة أو المشترين والعاملين في الفنادق والمطاعم أو البنوك وروادها ونحو ذلك. نشير إلى أن هذه الشخصيات لن يتمّ التركيز عليها في هذا التحليل، وإنّما تأتي عرضا، ولأنه أيضا لا ترسم لها خصائص وسمات معيّنة، يمكن التعرف من خلالها على طبيعتها.

وسنتولى من خلال دراستنا هاته وعبر هذه الوحدة، رصد وتحليل الشخصيات التي ظهرت في المسلسلات عينة الدراسة عبر التعرف على نوع الشخصية (ذكور – إناث) التي تعرض القيمة أو السلوك وكذا طبيعة الدور الذي تقدّم من خلاله القيمة (دور ايجابي، سلبي، يجمع بين الاثنين) ناهيك عن كلّ السمات الديموغرافية المرافقة للشخصيّة، في الأعمال الدرامية عينة الدراسة.

11. وحدة مقاييس الزمن

وهي المقاييس المادية التي يلجأ إليها الباحث للتعرف على المساحة التي شغلتها المادة المنثورة في الكتب أو الصحف أو المطبوعات، والمادة الزمنية التي استغرقتها المادّة الاعلامية المذاعة أو المعروضة بالتلفزيون أو السينما، وذلك بهدف التعرّف على مدى الاهتمام، والتركيز بالنسبة للمواد الإعلامية المختلفة موضع التحليل.

وقد استخدمت الباحثة الساعة ومشتقاتها–الدقيقة والثانية–لمعرفة زمن الحلقات التلفزيونية من الأعمال المختارة، بالإضافة إلى تحديد الزمن الذي استغرقه عرض القيمة في الأعمال التلفزيونية المختارة عينة للدراسة.

الملحق –ب –

المقال المجاز للمناقشة

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

البعد العقدي والقيمي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية السورية
-قراءة تحليلية في مسلسل ما ملكت أيمانكم-

The Ideological and the Values Dimension of Syrian Arab Television Drama
-Analytical reading in the series "Ma Malakat Aymanukum"-

أ/ وسام طمين
جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3 (الجزائر)، ouissem.tammine@univ-constantine3.dz

تاريخ الاستلام: 08/ 03 / 2022 تاريخ القبول: 15/ 04 / 2022 تاريخ النشر:13/ 05 / 2022

ملخص:

تتناول هذه الدراسة دور الدراما التلفزيونية العربية انطلاقا من النموذج السوري، في معالجة وكذا نشر القيم الدينية والإسلامية، كما تتولى البحث في مدى تعمقها دراميا في طرح هذا الموضوع، انطلاقا من الأدوار الفعالة للإعلام الدرامي في مجال الدعوة والتوعية الدينية، وتهدف هذه الدراسة إلى العمل على تقديم رؤية علمية في هذا المجال تخدم آلية توظيف الدراما الاجتماعية خدمة للأهداف العقدية والقيمية في المجتمع العربي.

وانطلاقا من تقديم قراءة تحليلية للمسلسل التلفزيوني السوري ما ملكت أيمانكم، أشارت أهم نتائج البحث إلى أن المسلسل عمد إلى تمييع المفاهيم العقدية وتحريف أسس الدين، كما قدم صورة مشوهة للجماعات الإسلامية والقيم الدينية التي تعتقدها، فابتعد بذلك هذا العمل عن الدور المنوط به، انطلاقا من تأكيده على غياب البديل الإسلامي فيه وسعيه للعمل على نشر النقيض منه.

الكلمات المفتاحية: الدراما، القيم، القيم الدينية، المسلسلات التلفزيونية، المسلسلات التلفزيونية العربية.

***

Abstract :

This study deals with the role of Arab television drama, based on the Syrian model, in addressing religious and Islamic value

It also researches the extent to which it dramatically deepens the subject, building on the active roles of dramatic media in advocacy and religious awareness.

The aim of this study is to provide a scientific vision in this area that serves the mechanism for the employment of social drama in the interest of nodal and value goals in Arab society.

Following an analytical reading of the Syrian television series "**Ma Malakat Aymanukum"**, the main results of the research indicated that the series diluted nodal concepts and distorted the foundations of religion. It also presented a distorted picture of Muslim groups and religious values that they believed.

Keywords: *Drama; values; Religions values; Tv series; Arabic Tv series.*

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

I. مقدمة

تستأثر الدراما التلفزيونية العربية باهتمام العديد من الدارسين والباحثين والتقنيين، وذلك بالنظر لما تطرحه من قضايا اجتماعية مهمة، وهو ما جعل هذه الأعمال تتحول من مجرد التسلية البسيطة إلى التسلية التوعوية، انطلاقا من عملية دمج الرسائل التوعوية دراميا بأفضل المضامين لتدعيم المنظومة القيمية.

ومع انتعاش الإنتاج التلفزيوني الدرامي، تُطرح أسئلة عدّة بشأن واقعية وقيمية المواضيع التي تتناولها سيناريوهات هذه المسلسلات على ضوء تصاعد حجم الانتقادات الموجهة لصناع الدراما التلفزيونية العربية، والذين يسوقون بناء على رأي بعض النقاد، لقضايا دينية شائكة ذات صلة باهتمامات المجتمعات العربية على مختلف الأصعدة.

وبما أن الصورة الدرامية لا توثق إلا المواضيع المحسوسة والأشياء المجسدة فإنها تظل واقعية، والواقع تحديدا هو ما تتطرق إليه العلوم الاجتماعية، بكونها علما يهتم بتحليل الوقائع الاجتماعية ودراستها، والذي تمثل القيم الدينية وكذلك الاجتماعية، نسقا منظما فيه بما تشتمل عليه من عادات وتقاليد وتوجهات وأعراف، تكون بمثابة الدليل الذي يقود الفرد لاختيار الأفعال التي يتوقعها منه المجتمع، هذا بالإضافة لما تكتسيه القيم الاجتماعية اليوم من أهمية وحساسية بالغة، انطلاقا من كونها القاعدة والقانون الذي يحدد اشباع حاجات الفرد دينيا وقيميا في إطار مجتمعه، والذي يعمل للحفاظ على الثقافة والسلوك.

انطلاقا من هذا، فالدراما التلفزيونية العربية اليوم مطالبة بأن تكون واحدة من الدعائم الهامة في التوجيه المعرفي العقدي والقيمي للفرد العربي وفي تنمية ذائقته الفنية والفكرية، كونها واحدة من السبل الهامة في التحكم بثقافته وتوجيه وعيه الديني والاجتماعي لما لها من عظيم الأثر في حياة المواطن، كون معظمها يناقش المشاكل الدينية التي يعاني منها المجتمع وما يواجه أفراده من أمور ذاتية وموضوعية، وأمام هذا كله فإن رسالة هذه الأعمال تضل مهمة وخطيرة تستوجب الالتفات إليها، بالبحث والدراسة.

إن بحث القيمة الدينية في الدراما التلفزيونية، أو في أي نوع فني آخر، يقتضي النظر إلى الظاهرة الفنية على أنها مطبوعة بطابع قيمي محدد عبر كل مرحلة من مراحلها، على اعتبارها فنا بصريا محلا للمرجعيات القيمية. وبدورنا في هذه الدراسة سنحاول سبر أغوار المنجز الدرامي التلفزيوني العربي بشكل خاص، انطلاقا من المسلسل التلفزيوني العربي، ومن ثمة بحث طبيعة الفعل الدرامي في استخدامه للتقنية والأسلوب تحقيقا لأهدافه التأثيرية وخدمة لأبعاده القيمية.

ضمن هذا الإطار تهدف دراما المسلسلات التلفزيونية العربية في مقامها الأول –بحسب ما يدعيه كتابها على الأقل-إلى الاهتمام بقضايا الأسرة العربية والتنشئة الاجتماعية لها، كونها أهم الجماعات الإنسانية وأكثرها تأثيرا في حياة غيرها من الجماعات، حيث أنها اللبنة الأساسية التي تقوم ببناء صرح المجتمع، وتدعيم وحدته وتنظيم سلوك أفراده مجتمعيا، بما يتلاءم مع الأدوار الاجتماعية الضابطة للنظام والنمط الحضاري والاجتماعي العام. بالأخص وكونها مصدرا للقيم والأخلاق ودعامة وركيزة أساسية لضبط السلوك المجتمعي، والإطار الذي يتلقى فيه الفرد أول

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

دروس الحياة الاجتماعية، هذا بالإضافة إلى كونها تشكل ضرورة مجتمعية عالمية، لما تقوم به من انجاز في سبيل المحافظة على استمرارية الحياة الاجتماعية.

وبمرور الزمن وتراجع الوعي الثقافي والاجتماعي، وأيضا الوازع الديني -حتى من الذين يشتغلون بحقل الفكر الديني والمنوط بهم تفسيره وتوضيحه-بدأ الدراميون العرب ومنذ ثمانينات القرن العشرين، في الاعتماد على سحر الدراما التلفزيونية وألاعيبها، وكذا الاستثمار في الإمكانات والجهود والأفكار، لإرسال الحملات الدرامية لوجهة واحدة هي الخوض في القيم الدينية والقضاء عليها والإساءة لها، عبر الصور والنماذج التي تطرحها أمام المشاهد العربي دراميا، من خلال تمظهرات الاستلهام في اللباس وطريقة الحديث، وكذا في الاستيهامات التي تنهل من الثقافة والقيم الدينية والإسلامية، في محاولة لتنفير المشاهد العربي منها. وهي الصورة الدرامية التي طغت على المشهد الدرامي العربي مؤخرا والتي أصبحت تعطي الانطباع على أنها السمة الغالبة دراميا، لا الحالة العارضة.

ولا شك أنه كان لهذه السمة الأثر السيء على المجتمع العربي، ومن ثم الأسرة العربية على اعتبارها أهم الأركان التي يعتمد عليها المجتمع في تنشئته الدينية والقيمية كما سبقت الإشارة، حيث يقوم كل مجتمع بضبط وتحديد معاييره وقيمه الدينية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة لا تتناول التحقيق في خلفيات الدراميين والمخرجين العرب، ولا حتى في الدوافع التي دفعتهم لإنتاج مسلسلاتهم، سواء الدينية أو السياسية أو الاقتصادية، أو غيرها، كما أنها ليست بصدد سرد أو تحليل تاريخ الدراما التلفزيونية العربية أو تطورها الحاصل، وإنما تنصب إشكالية هذه الدراسة نحو البعد العقدي والقيم الدينية في دراما المسلسل التلفزيوني العربي، خاصة في السنوات العشر الأخيرة، التي شهدتها الدراما التلفزيونية السورية، لبيان مدى وجود الدين في هذه المسلسلات من عدم وجوده، وكيفية تصوير هذا النوع من الدراما التلفزيونية للدين ورجاله، وكذا البحث في الخلفية الفكرية والدينية للأدوار المتناولة من قبل الشخصيات مقدمة هذه القيم.

ومع كل هاته المقدمات تتجه هذه الدراسة للإجابة عن تساؤل رئيسي شامل جامع لمقاصدها مفاده:

- هل تؤدي الدراما التلفزيونية العربية دورها المنوط بها في غرس القيم الدينية وكذا الأسس والمعايير الأخلاقية داخل الأسرة والمجتمع العربيين؟

وتسعى الباحثة عبر الإجابة على هذا التساؤل، إلى التعرف على نوعية ومضمون القيم الدينية التي تقدمها المسلسلات التلفزيونية العربية، انطلاقا من النموذج الدرامي السوري في هذا الشأن، وكذا الاتجاه إلى تقديم اقتراحات ولو بسيطة، قد تمكن من الإسهام في ترشيد هذا المحتوى ، بما يخدم مصلحة البناء الديني والاجتماعي للأسرة والمجتمع العربيين.

ويتفرع عن هذا التساؤل عدد من التساؤلات الفرعية لعل أهمها:

أولا: ما طبيعة المواضيع العقدية والقيمية التي تعرضها الدراما التلفزيونية العربية انطلاقا من المسلسل عينة القراءة التحليلية؟

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

ثانيا: كيف تقدم دراما المسلسلات التلفزيونية العربية انطلاقا من عينة التحليل، الدين، وحملة العلم الشرعي والملزمين بالدين في مفاصل هذه الأعمال؟

ثالثا: هل تشتمل مواضيع الدراما التلفزيونية العربية على اختلافها، على ما من شأنه أن يكون رؤية واضحة لأهم القضايا العقدية والدينية، كالتعريف بأركان الإيمان، والحث على السير الحسن وعلى مكارم الأخلاق والمعاملات الطيبة، وغير ذلك من المواضيع العقدية والدينية الحياتية؟

أهداف الدراسة:

تسعى هذه الدراسة لإماطة اللثام عن واقع الدراما التلفزيونية العربية المؤسف، الذي سار عكس ما وضع له، ما جعل الأعمال الدرامية العربية تتفنن في هدم المعايير القيمية والأخلاقية في المجتمع العربي، في الوقت الذي من الواجب والمنوط بهذه الأعمال بناءها وإرساء قواعدها!! والوقوف عند ذلك يكون من خلال:

أولا: التعرف على ما إن كانت الأعمال الدرامية التلفزيونية العربية تستمد حريتها في طرح المواضيع القيمية والدينية من الضوابط الشرعية الإسلامية والقيم الأخلاقية للمجتمع العربي؟

ثانيا: تحليل واقع العقدي والقيمي في الخطاب الدرامي التلفزيوني العربي، انطلاقا من عرضه لقضايا الدين وأهل العلم الشرعي وكذا الملتزمين به.

ثالثا: الوقوف عند طبيعة وخصائص المعالجة الموضوعاتية لقضايا القيم الدينية في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية.

- **المفاهيم الأساسية للبحث**: تضمنت الدراسة مجموعة من المفاهيم، وسنكتفي في هذا المقام بتحديد تعريفاتها الاصطلاحية والإجرائية:

1- القيم العقدية

- القيم: عرفها(وايت) بأنها مصطلح يضم كلا من الأهداف ومعايير الحكم، والهدف هو الشيء الذي يطمح إليه الإنسان ومعايير الحكم هي ما يحكم الإنسان كالصدق والإخلاص(العفيفي،1991). كما تعرف القيم بأنها الحكم الذي يصدره الشخص على شيء ما مهتديا بمجموعة من القواعد والمعايير التي وضعها المجتمع الذي يعيش فيه والذي يحدد المرغوب فيه والمرغوب عنه من أنماط السلوك (السيد عبد القادر،2013).
- القيم العقدية (تعريف إجرائي): ونعني بها في هذا البحث قيم العقيدة الاسلامية التي تبثها دراما المسلسلات العربية والمتعلقة بما دراما المسلسلات التلفزيونية العربية، والتي تتمثل أساسا في مجموعة الأخلاق والأحكام والضوابط المستوحاة من القرآن الكريم والسنة، والتي تعمل على نسج الشخصية الإسلامية وجعلها متكاملة قادرة على التفاعل الحي مع المجتمع.

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

2- دراما المسلسلات التلفزيونية

- الدراما: تعني الدراما إبراز الأشياء من واقع الحدث وحده وبواسطة حوار يؤديه ممثلون، يتضمن منولوجات وديالوجات مسرحية (عيد، 2006)، وهي قصة ممثلة وشكل فني مبني على فعل يستند للمحاكاة، وما تمتاز به الدراما عن القصة وأشكال الأدب الأخرى، هو العنصر الذي يمثل خارج الكلمات ويتخطاها ذلك العنصر الذي يرى ويشاهد بصفته فعلا في حيز التمثيل. (المحنة، 2010)
- المسلسل التلفزيوني

يعرف المسلسل التلفزيوني في قاموس علوم الاعلام والاتصال على أنه برنامج درامي شعبي تشتمل أحداثه على عدة حلقات تقدم في شكل ثلاثية أو سباعية أو خمسة عشر حلقة أو ثلاثين منها، بحيث يختلف المسلسل التلفزيوني عن التمثيلية التلفزيونية والتي تعرض بدورها شخصيات ثابتة تواجه مغامرات مختلفة في كل جزء منها ويتنوع تقديم حلقات المسلسل التلفزيوني من خماسيات وسباعيات أو المسلسلات التي تعرض في نصف شهر (15 يوما)، أو تلك التي تضم ثلاثين حلقة أو ما يزيد عن هذا (درويش، 2013)

التعريف الاجرائي للمسلسل التلفزيوني

عمل درامي اجتماعي يكتب خصيصا للتلفزيون أو يقتبس عن عمل أدبي أو روائي يعتمد على جملة من الشخصيات التي تؤدي مواقف درامية مهمة، بحيث يمتد على عدد من الحلقات تتبع كل منها الأخرى كشكل درامي مفتعل لا نظير له في الفنون الدرامية الأخرى.

منهجية الدراسة:

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي للوصول إلى عرض تحليلي للظاهرة قيد الدراسة، عبر وصف وتحليل كيفية تعاطي الدراما التلفزيونية العربية مع موضوع القيم الدينية بهدف الحصول على معلومات كافية عن طبيعة وخصائص الأبعاد العقدية والقيمية المتضمنة في المسلسلات التلفزيونية العربية.

ويقوم الوصف عموما على عملية تسجيل الظواهر ورصد ما بينها من علاقات متبادلة وترتيبها وتصنيف خصائصها (معطي، السرياقوسي، 1998). وعليه فقد استندت الباحثة في هذه الدراسة على أداة المسح بالعيّنة حيث أنّه من الصّعب إجراء مسح شامل على مجتمع البحث كلّه (كل المسلسلات التلفزيونية العربية) واكتفت بأسلوب العينة وهو أسلوب علمي يتبع في جميع البحوث وخاصة عند كبر حجم مجتمع الدراسة لأجل الحصول على البيانات والمعلومات بتسليط الضوء على طبيعة الدراسة باعتبارها جهدا علميا منظما.

عينة الدراسة:

تتمحور دراستنا الحالية حول موضوع "البعد العقدي والقيمي في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية من خلال تحليل محتوى المسلسل العربي السوري "ما ملكت أيمانكم"، من خلال قراءة نص المسلسل المكتوب وهو ما

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

يسمى حبكة المسلسل، مع التركيز على الجوانب العقدية والقيمية المختارة منه كعينة، ومن ثمّ تحليل ونقد هذه الأحداث المختارة،

ولقد كان اتجاهنا للاستقرار عند هذا المسلسل كعينة للقراءة التحليلية راجع إلى:

- غوص العمل في العديد من القضايا الدينية والعلاقات الاجتماعية الواقعية وازاحته الستار بكثير من الجرأة، على العديد من الموضوعات الشائكة المتعلقة بها، والتي تجنبتها الدراما السورية لسنوات وعقود عديدة.
- يحمل المسلسل في عنوانه تحديا كبيرا للقيم الدينية الإسلامية، كونه جزءا من آية كريمة يشار من خلالها إلى الرقيق.
- يتناول المسلسل قضايا دينية وشرائح إسلامية عديدة بشكل صريح ومباشر.
- يسلط هذا المسلسل الضوء على قضايا عقدية فاسدة تتصل في طرحها بمبادئ لا تمت للدين بصلة.

وسيتم تحليل هذا العمل من خلال تقديم قراءة لنص المسلسل (السيناريو) كما سبقت الإشارة ومن ثم الوقوف عند الأحداث المختارة (المشاهد القيمية العقدية) ذات الصلة المباشرة بالموضوع قيد البحث.

1. الإطار النظري للدراسة

1.1 واقع الدراما التلفزيونية العربية السورية

خلال أكثر من عقد من الزمن، وتحديداً العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، كانت الأعمال التلفزيونية السورية، واحدةً من أهم المنتجات التي تقدّمها سوريا، وتصدّرها إلى بلدان عربية عدّة، تنافس فيها المنتجات التلفزيونية المصرية التي اجتاحت خلال عقود مختلف وسائل البث المرئية العربية، وباتت النموذج السائد للمسلسل الناطق باللغة العربية. لقد كانت تسمية "مسلسل عربي" تعني أنه مسلسل مصري، وهو ما كان سائداً قبل ذلك في السينما، حيث السينما العربية هي سينما مصرية، وفق المنطوق السائد في مختلف البلدان العربية. إلا أن دخول سوريا في الإنتاج التلفزيوني، نهايات القرن العشرين وبدايات الواحد والعشرين، غيّر من هذا المفهوم نسبياً (نبيل محمد، دت)

يمكن اعتبار السنوات العشر الأولى بعد عام 2000 هي أهم المراحل التي مرّت بها الدراما السورية، والتي انطلقت بها عبر السوق العربية لتنافس بقوّة أينما حضرت. لم تخل فضائية عربية من المحيط إلى الخليج، من عمل تلفزيوني سوري واحد على الأقل في السنة، بل بعضها اتجهت بشكل واضح للإنتاج في سورية، والشراكة مع شركاتها وخاصة تلفزيونات الخليج العربي المعروفة بإمكانياتها المادية القادرة على الضخ في مجال الإنتاج. (نبيل محمد، دت)

التطورات التي شهدتها الدراما السورية خلال هذه السنوات مسّت كل مكوناتها، من بناء الشخصيات، إلى النصوص الأكثر احترافية، إلى إيلاء الموسيقى دوراً أهم، لتصبح الشارات أعمالاً فنية منفصلة في بعض الأحيان. بسبب كثافة الإنتاج أتيحت الفرص لمخرجين وكوادر فنية جديدة ليكونوا جزءاً من هذه الصناعة، ويسهموا في نهضتها، وكذلك بدأت شركات إنتاج جديدة بالعمل، بعد أن أصبح القطاع الخاص هو صاحب الكلمة الفصل في الدراما السورية.

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

واستطاعت الدراما العربية السورية أن تعيش سنينا من الازدهار بحيث شهدت تلك المرحلة الزمنية ولادة نجوم كبار قادرين على المنافسة على المستوى العربي، كما استطاع هؤلاء أن يغزوا التلفزيون والسينما المصرية وأن يقدموا مجتمعين، وفرة من المسلسلات السورية، والتي برغم مرور الوقت لا يزال جماهيرها يتابعونها حتى اليوم على الشاشات والفضائيات العربية. (البقبوق، دت)

ولكن كان لظروف الحرب الأخيرة التي عاشتها سورية فيما بعد الثورة، دور في انهاء عصر من الازدهار فلم يستطع صناعها مواكبة الحدث الأكبر بمسلسلات تتواءم والواقع اليومي السوري، كما تفرق نجوم الدراما السورية تبعا للواقع السياسي والجغرافي السوري الجديد، بحيث كان لذلك عظيم الأثر على الدراما التلفزيونية أيضا. (البقبوق، دت)

كما أن هناك من يرى من جانبه أن تأثير الأحداث على الفن الدرامي في سوريا، لم يكن مرتبطا بحجم الدمار السوري ولا بالانهيار الاقتصادي الذي طال سوريا، كون المشكلة في الأساس لم تكن على ارتباط بالتكاليف وبالإنتاج عموما، لا على الصعيد اللوجستي ولا على صعيد التمويل.

كما تجسد أسوأ أثر للحرب السورية ربما، في حصر تفكير المؤلفين الدراميين في سوريا ومخرجيها بموضوع الحرب، والاتجاه إلى تسييس المسلسلات وتضييق آفاقها الفكرية والجمالية، إلا أن ذلك لا يعني أن الدراما السورية انطلقت في هاته الفترة من أجواء الحرب أو أنها كانت ملائمة لها بالضرورة، وإنما يستشعر من يتابع البعض من هذه المسلسلات بأن الحرب مقحمة على الحكاية الدرامية التي لا تناسبها، وبحال كانت الحرب هي الموضوع الرئيسي للمسلسل، فإنه حتما يشتمل على رسائل سياسية مباشرة وأحيانا مملة تصلح لنشرات الأخبار السورية أكثر مما تصلح للأعمال الفنية. (عزت، دت)

وعموما فقد تأثرت الدراما العربية السورية بشكل ملحوظ والواضح أنها مرت بمرحلتين الأولى وهي توقف عدد من الممثلين عن العمل في بادئ الأمر انتظارا لوضوح الصورة أو نظرا لسفرهم خارج سوريا، والمرحلة الثانية هي العودة للعمل والتصوير، لكن ذلك كان غالبا ضمن شروط المنتج و ليس ضمن شروط الممثل النجم، بعد الاقتناع طبعا بأن الأوضاع في سوريا الحرب ستطول وبالتالي فلا مناص من العودة للعمل، كما تمكنت أعمال درامية سورية كثيرة في ظل هذه الظروف، من أن يُكتب لها النجاح الجماهيري، في حين صَدَمت أخرى جمهورها بهبوط وتدني المستوى الفني، وبدى واضحا أن الأخيرة كان لها الحظ الأوفر في العرض على القنوات الفضائية العربية، في حين لم تحظى القلة من الأعمال عالية المستوى بالعرض وفق الآلية والشكل المطلوبين.(البقبوق ،دت)

طغت الدراما التلفزيونية السورية خلال أكثر من ثلاثة عقود على الوجه الثقافي والفني لسوريا، وعلى الرغم من الشهرة والجماهيرية التي حققتها، إلا أنها كانت على حساب الفنون الأخرى، كالسينما والمسرح، الذين بقيا رهينة مزاج وتمويل القطاع العام. لا بد أن الدراما قد نالت رضا المنظومة السياسية السورية حتى تستطيع الحضور في كل بيت، حيث كرّست الفنون الجاهزة في المنزل، وألغت فنون الحضور الجماعي والحالة الأوبرا لية للسينما والمسرح ودور الثقافة. كما أنها وبكل الواقعية التي خاضتها في أماكن كثيرة، وبكل الجرأة التي اتسمت بها بعض المسلسلات خاصة الكوميدية منها، كانت تقف عند حاجز معين لا يمكنها تجاوزه، هو حاجز السلطة العليا التي كان بإمكانها منع كل شيء

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

بقرار واحد، وكم من أعمال درامية منع تصويرها، وأخرى منع عرضها تبعاً لقرارات سياسية، هي صاحبة القول الفصل بما سيراه الجمهور على شاشة التلفزيون في سوريا، أولاً وأخيرا. (محمد، دت)

وعلى نحو عام يرى "هيثم حقي" بأن الدراما العربية السورية ليست بخير دائما إلا أن ما يميزها هو طبيعة الجدية في التعامل والتعاطي مع الفن، كما تطبعها مساعيها الجمالية في محاولة خرق حدود الرتابة للعلب المغلقة-على حد تعبيره-والتي كرستها آلية عمل الدراما التلفزيونية العربية عموما. (حقي،1998)

2.1 البعد العقدي القيمي في الدراما التلفزيونية العربية

تعد العقيدة من أهم المبادئ الراسخة في وجدان الشعوب الإسلامية كافة، لما تمثله من قيم متفردة للدنيا والآخرة، للحياة التي يعيشها الناس، ولما بعد هذه الحياة، والجمهور العربي عموما يحظى بخصوصية في هذا الصدد تجعله يجل ويوقر ما يتعلق بهذه العقيدة من قريب أو بعيد، وحين تتناول الدراما العربية القضايا المرتبطة بالدين والعقيدة في أعمالها، فإنها لا شك على دراية بطريقها اليسير نحو جماهيرها، وتعرف أنها تخاطب وجدانه بأقصر الطرق وأوضحها وأجلها على الاطلاق، الأمر الذين من شأنه أن يضمن لها طريق النجاح وكذا الوصول إلى أكبر عدد من المشاهدين لهذا الفن، وعلى الرغم من هذا فإن الدراما العربية لم تستثمر هذا الطريق كما ينبغي، كما لم تحاول حتى الاجتهاد في استغلاله لخدمة الدين. (صلاح الدين،1997)

ولا شك أن التدين هو من أعظم دعائم السلوك الإنساني، إلا أن المرء بالبيئة التي ولد فيها حيث تزوده بأركان هذا الدين، وتوثق به مشاعره، ثم ينمو الانسان وينمو عقله وادراكه لما عنده وعند غيره، وعندما يثور عراك نفسي داخله على شيء فيه من الشدة، فإن الانسان كي يبق مكانه يضاعف إحساسه بما لديه من خير موهوم أو حقيقي، ويضاعف إحساسه بما عند الآخرين من شرّ حقيقي أو غير حقيقي، ويضاعف إحساسه بما عند الآخرين من شر حقيقي أو غيره كذلك، ثمّ يظلّ على عقيدته ومنهجه، ومن هنا امتلأت الأرض بأصحاب الملل والمذاهب المتناقضة، فالتديّن إذا عنصر أساسي في تكوين الإنسان، والحس الديني يكمن في أعماق كل قلب بشري، بل هو يدخل في صميم ماهية الانسان مثله في ذلك مثل العقل سواء بسواء. (السنيدي، دت)

لذا فإن مخاطبة الجمهور عبر الدراما التلفزيونية يؤثر لا محالة وبشكل كبير في تغيير سلوكه سلبا وايجابا، لأن أبرز صفة للإعلام المرئي هي الاقتراب من المحسوس أو المجسد (ثقافة الجسد أو الصورة)، حيث ثبت من خلال دراسات عدّة أثر الصورة على المتلقي كما ثبت أن تجسيد القيمة لديه يكون عبر هذه الأخيرة أكثر من غيرها. (السنيدي، دت)

ولقد أدرك القائمون على الدراما التلفزيونية العربية عموما بما فيهم القائمون على السينما منذ بداية انتاجاتهم المنتظمة لها سنويا، أدركوا أهمية الحديث عن الدين والملتزمين به، وهم من يطلق عليهم "رجال الدين"، وما يمكن أن يلصقوه بهم من تشويه من أجل المساس بالقيم التي يحملونها.

حيث تتعدد صور تقديم (رجل الدين) وأنماطه على الشاشات التلفزيونية العربية، فتأخذ أشكالا مختلفة غير تلك الصورة التقليدية الشائعة عنه، فكما يرى المشاهد سمات وملامح نمطية مستمدة من صورته التقليدية في المجتمع العربي بكل ما فيها من وقار ومهابة وإجلال، حيث يلجأ الجميع للاستفسار والاستفتاء منه عما غمض عليهم في أمور الدين، وليساعدهم على ضبط حركتهم في الحياة وفق المعايير الدينية، وفي ضوء شرع الله، تقدم المسلسلات التلفزيونية العربية صورا سطحية أخرى لرجل الدين، بحيث يراه المشاهد في ملامح، لا يكون في حقيقته عليها في

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

الواقع، وقد تنوع هذا الشكل كثيرا في مجموعة من الأعمال العربية الاجتماعية، حتى أصبحت هي الأخرى أنماطا لها أشكال واضحة يكشفها البناء الدرامي للعمل، أو بداخل حبكته فور طرحها، حتى وإن أحاطتها الرموز السيميولوجية المتمثلة في العلامات ذات الدلالات المحددة، مثل اللحية والمسبحة والعمامة والجبة ورمز الهلال عند المسلمين والصليب عند النصارى. (صلاح الدين، 1997)

وعموما تبرز أهم الأشكال والصور وكذا الأنماط التي تقدمها الدراما التلفزيونية العربية قديماً وحديثاً لرجال الدعوة والعلم – المتديّنين – في العديد منم الصور تستحضر الباحثة أهمها كالتالي: (السنيدي، دت)

النمط الأول: **الدجال والمشعوذ**:

تقوم الدراما التلفزيونية العربية بتقديم (رجل الدين) أحياناً في قالب الدجل والسحر والشعوذة، والعوالم الخفية، والأعمال، حيث نجد المتدين ما هو إلا شخص مجذوب، أو شخص أشعث أغبر رث الثياب، صاحب الكرامات، موصول بالله بهتاناً وزوراً، أو يكون في قالب رجل ساحر نصاب صانع للأعمال السحرية، متصل بالعالم العلوي أو السفلي، فضلاً عن البخور والإضاءات الخفية التي نراها في المكان الجالس فيه، يضاف إلى ذلك مطالبه الغريبة، مثل: «عرف ديك يتيم، نملة ذكر، ورجل سحلية حامل»، وما شابه ذلك.

النمط الثاني: **الشيخ الطاعن في السن**:

وهو شيخ كبير مسن، أبيض اللحية والثياب، هادئ النبرات، مبتسم يجلس في إحدى زوايا المسجد الخالي من الناس والجماعات، وكأن المسجد ما كان إلا له ولأمثاله من الشيوخ والمسنين، ترى عليه إضاءة بيضاء لا تدري من أين تأتي، يلجأ إليه بطل العمل الدرامي حين تتراكم عليه المشكلات ليسأله ماذا يفعل، فيرد عليه بآيات وأحاديث تتناسب وما يواجهه، ويدعو للصبر، لكنه لا يقدم حلولاً عملية تخرجه من مشكلته.

النمط الثالث: **شخصية الإمام الشرعي**:

تعتبر شخصية المأذون في الدراما التلفزيونية العربية اجمالا أكثر الشخصيات نمطية، فلا يكاد يخلو عمل درامي تقريبا من ظهور هذه الشخصية لدقائق معدودة أو لثوانٍ متفرقات، وبذلك لم تعد الشخصية رغم نمطيتها على الشاشة تعبر عن نفس وصفها الحقيقي في الحياة، بل اتخذت مسنداً لإثارة بعض الأحداث الدرامية، خاصة المرتبطة بنهاية الأفلام.

النمط الرابع: **الشخصية السلبية الضعيفة**:

وهو قالب آخر من قوالب الدراما العربية في تصويرها لـ (رجل الدين)، إذ نجده في هذا القالب رجلاً ضعيفاً سلبياً، لا يمكن الاعتماد عليه، ذلك الذي يلجأ إلى الدين هرباً وانعزالاً لأنه لم يستطع مجاراة الحياة بصراعاتها ومعاناتها وتحدياتها، أو أن الفتاة التي كان يحبها تركته أو خانته، فلم يستطع الخروج من هذا المأزق إلا من خلال الظهور في قالب المتدين. ويمتد هذا القالب ليصور رجل الدين في شخصية ضعيفة هزيلة عديمة الإرادة، في شيخ القرية المعمّم، الذي يظهر دائماً في صورة الجبان أمام عميد الحارة أو ما يعرف بالعمدة في الثقافة المصرية، أو فتوة حارته، موظفاً الدين لخدمة مصالح هؤلاء، لا يستطيع أن ينبس ببنت شفة.

النمط الخامس: **الإرهابي**

وهو النمط الأكثر والأشهر شيوعاً واستخداماً وتكراراً في الدراما التلفزيونية العربية في السنوات الاخيرة؛ إذ نجد أن المتدين ليس سوى إرهابي متطرف متزمّت، يعاني من كثير من الكبت، قامت إحدى الجماعات المتطرفة كذلك

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

بتجنيده، تلك الجماعات التي تحرم كل شيء على غيرها، حتى الماء والهواء. ويأتي هذا التجنيد في الغالب، وهذه العلاقة، من خلال صلاة هذا المكبوت في أحد مساجد المنطقة، في الأحياء الفقيرة المعدومة خاصة، فيتعرف المكبوت هناك على أشخاص يتقربون إليه، ويتودّدون له، فيجد معهم ملاذه، ويعثر على ضالته التي فقدها، ليقوموا هم بدورهم في استدراكه إلى مقاصد الدين التي تدعو وتهدف – في زعم الدراميين -إلى القضاء على كل ما هو حي، وأن الذي ليس معنا هو ضدنا، ويبدأ ذلك بارتداء الثياب القصيرة، وإطلاق اللحية، مروراً بتكفير الآخرين، منتهيّاً بعمليات تخريبية في سبيل الدفاع عن العقيدة في زعمهم.

النمط السادس: **المنافق المدَّعي:**

وهو ذلك القالب الذي يظهر كثيراً في الدراما التلفزيونية العربية، ذلك المتدين المنافق الذي يُظهر غير ما يبطن، ويقول غير ما يعقل، ويستخدم الدين وسيلة للنصب والاحتيال والتربح، والمتاجرة الرخيصة، واستمالة العقول، والوصول إلى تحقيق نزواته، متوارياً في مسبحة يحملها، أو لحية يطلقها، أو جلباب يقصره، أو مسجد يصلي فيه، يتمتم بكلمات غير مفهومة كأنه يسبح، تدور عيناه في السماء تارة، وعلى النقود تارة ثانية، وعلى فتاة جميلة يراها تارة ثالثة؛ ليعود إلى منزله في آخر يومه ليشرب الخمر، ويمارس الرذيلة، وهو أمام الناس تقي ورع لا يتحدث إلا بما جاء في القرآن أو السنة، وإذا ما طلب أحد منه مالاً أو عارضه في أمر كشر عن أنيابه وتغيرت نبراته، وبدأ بالسباب واللعان!

من خلال الجزئية السابقة تتراءى لنا أهمية رصد وبيان عوار الدراما التلفزيونية العربية؛ لذا جاءت هذه الدراسة لتركز على البعد العقدي والقيم في دراما المسلسلات التلفزيونية العربية انطلاقا من الاعتماد على نموذج من المسلسلات التلفزيونية العربية السورية والمتمثل في مسلسل: ما ملكت أيمانكم، لبيان مدى وجود الدين في هذا العمل، وكيفية تصويره ومنه الدراما العربية للدين ورجاله، وكذا الخلفية الفكرية للأدوار المتناولة.

ثانيا: القراءة التحليلية

اسم المسلسل: ما ملكت أيمانكم

النوع: دراما اجتماعية

انتاج:2010

سيناريو: هالة دياب

اخراج: نجدة إسماعيل أنزور

أهم الشخصيات الرئيسية والثانوية للعمل:

مصطفى الخاني: توفيق-سلافة معمار: ليلى-ديمة قندلفت: عليا-رانيا أحمد: نادين-رنا الأبيض: غرام-عبد الحكيم قطيفان: نسيب-قيس الشيخ نجيب: محمود-مجد رياض: الشيخ عمار-زيناتي قدسية: الشيخ عبد الوهاب-عدنان أبو الشامات: أمين

قصة المسلسل:

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

تناول المسلسل ظاهرة التطرف، ويعالج أموراً تعد من المحرمات والمحظورات في مجتمعاتنا العربية، كما يعرض للمشكلات التي تعانيها الطبقة الوسطى، التي بدأت بالتلاشي بسبب نوعين من التطرف. كما يلقي الضوء على المرأة ووضعها في الشرق الأوسط، فهي تدفع ثمن تدهور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، في مجتمع ذكوري يحلل

الرجل لنفسه فيه ما يحرمه على النساء. يرصد المسلسل قصص ثلاث شابات عربيات ومعاناتهن في مجتمع ذكوري، هن نادين، وليلى وعليا، اللواتي تنقلن بين دول مختلفة هي: سورية، فرنسا، السعودية، الإمارات، والعراق، وتتداخل حوادثه بين الماضي والحاضر والمستقبل.

تحليل ونقد:

يرتكز التحليل في هذه الدراسة تحديدا على ما تناوله المسلسل من أفكار إيجابية وسلبية تخص البناء المجتمعي العربي انطلاقا مما طرحه العمل من قيم عقدية وقيمية.

وعموما تمثلت القيم العقدية الإيجابية فيما يلي:

- تسليط الضوء على جرائم الشرف التي لا تمت للدين بصلة بما فيها من ظلم كبير للضحية.
- تسليط الضوء على عقائد فاسدة تتعلق بمبدأ لا علاقة له بالدين أيضا وهو: الغاية تبرر الوسيلة، وكشف الزيغ والزيف عن قضية الجهاد والتفريق بينه وبين جرائم قتل الأبرياء وسلب أموالهم وتحديد العدو الحقيقي لأبناء الأمة...

أما عن الأفكار والقيم العقدية السلبية التي تعرض لها العمل فشملت الأفكار التالية:

أولا: التعرض لمعنى قرآني عمل الإسلام على إلغائه وهو الرق بإسقاطه على حالات اجتماعية سيئة، يظل الإسلام بريئا منها:

حيث تناولت أحداث العمل فئة من الفتيات اللواتي استحكم بهنّ الجهل والخوف وظروف المجتمع البعيد عن تعاليم الإسلام حتى وصلن إلى ما هنّ عليه من الضياع والعبودية، وعمد العمل إلى تسمية هؤلاء بعبارة من القرآن، أطلقها الله تعالى على فئة في المجتمع وهن الإماء، وهو أمر برأ الباحثة فيه ما فيه من الإساءة لأحكام الدين وتعاليمه، وخاصة أن الإسلام كان أول من وضع قدما على طريق تحرير العبيد قبل أي ديانة أخرى، (وليست الباحثة بصدد الخوض في هذه التفاصيل)، ولكن كان في هذا العنوان إساءة ربما لم يقدرها مخرج العمل وكاتبته... فأي مقاربة كانت بين هذه العبارة وبين قصص بطلات العمل؟ ولو كان المقصود استخدام أي تعبير عن الجواري والإماء لكان الابتعاد عن الدلالة القرآنية أولى...

ثانيا: الرابط السلبي والجرعة السلبية المدمرة فيما يتعلق بالمتدينين:

حيث يقضي المشاهد حوالي ثلاثين ساعة أمام المشاهد السلبية التي تصور بشاعة تلك الفئة التي تلتزم بالدين ظاهرا ولكن في الحقيقة تتحكم بها أمور ثلاث هي: الشهوة والجهل والسلطة...

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

حيث يظهر العمل الشهوة التي جعلت "ليلى" تقترب من الحرام وصديقتها "ديمة" تقع في الحرام، وتعاشر الشباب مع أنها منقبة مثلها ومن هؤلاء الشباب "توفيق" أيضا يقتل الأبرياء، ويختلط عليه مفهوم الجهاد، ويسرق ويجلد أخته دون وجه حق، وهو كذلك الجهل الذي جعل "ليلى" تدمي جسدها لتتخلص من شهوتها، وجهل الآنسة هاجر (الشيخة) تشجع على جلد ليلى وتحرّض عليه، في حين كانت السلطة كذلك هي من جعلت "توفيق" يساعد "نسيب الهشيمي" في وصوله إلى مجلس الشعب مقابل المال ومقابل كسب الامتياز والدعم، ليبقى هو قائدا في جماعته قادرا على الحل والربط والتحكم بالعباد، وهي دائما السلطة أيضا التي جعلت الآنسة "هاجر" تفرح بالتفاف الطالبات حولها في دروس الدين، فتجنح إلى غسيل أدمغتهن لتضمن اتباعهن لها والتمسك بمرافقتها والالتفاف حولها. وهنا تكمن خطورة المسلسل في أن هذا الكم الكبير من المشاهد السلبية والمواقف المنفرة على مدى هذه الحلقات الطويلة، قد شكلت لدى المشاهد العربي رابطا سلبيا تجاه أي أحد يشبه هؤلاء...أي أحد (ملتحي-ترتدي حجابا-حجابا أبيضا مربوطا-حجابا أسودا-منقبة...) أي أحد كهؤلاء سيبدو لأفراد المجتمع شخصا سيئا منفرا قيد الاتهام ريثما تثبت براءته، وهو شخص غير مرغوب فيه في المجتمع، لأن ما يمثله هؤلاء ليس مهنة كالطب أو التعليم بل هم يعبرون عن ثقافة فكرية وتوجه عقيدي ترتبط به الأمة ارتباطا وثيقا...وفي هذا ضرر وأي ضرر على الأجيال.

ثالثا: غياب البديل الإسلامي الإيجابي والعمل على نشر النقيض من ذلك

وترسخ برأي الباحثة التنفير من فئة المتدينين بسبب أن المسلسل لم يقدم البديل الإسلامي الإيجابي بحسب رؤية الباحثة، عدا شخصية "الشيخ عمار" والذل لم يعدو دوره عن كونه كتابا متحركا يحكي الرأي الإسلامي ويقدمه...

رابعا: تمييع المفاهيم العقدية وتحريف أسس الدين وتقديم صورة مشوهة للجماعات الإسلامية

حيث على سبيل الذكر طرح العمل قضية الحجاب على أنه ليس فرضا، وحاول العمل ترسيخ فكرة مفادها أن التحرر من العبودية والخنوع للمرأة يكون عبر الابتعاد عن الحجاب وتركه...وليغذو أيضا الإيمان كما جاء في كلمات أغنية الشارة (بالقلب لا بالمظاهر) مع أن الإيمان ما وقر في القلب وصدقه العمل، وكان التزاما بالظاهر والباطن معا، وليس بالقلب فقط...

كما صور العمل الجماعات الإسلامية جماعات متخلفة يحكمها الجهل والخنوع والتقوقع والكبت وانحراف الفتيات الملتزمات وجنوحن.

خامسا: الدعوة إلى الاغتراب

وهي السلبية الرابعة والمدمرة التي أتى المسلسل على ترسيخها والدعوة إليها، حيث أن العمل عمد إلى تمرير فكرة مفادها أن أحد أساليب التخلص من استعباد المرأة وذلها وتحررها من الكبت والخوف يكون بترك الدولة المسلمة والسفر إلى الغرب(فرنسا). هناك حيث استطاعت "ليلى" التخلص من خوفها وكبتها وخنوعها فنزعت حجابها وتعلمت وانطلقت.

سادسا: التأكيد على انتصار الشر(الباطل) والعمل على تكريس ثقافة الخنوع واليأس

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

حيث أظهر العمل الطالب الشاذ جنسيا يعتدي على صديقه الفقير مقابل المال، ويتحدى معلمه الذي كشف أمره، ومن ثمّ ينجح هذا الطالب في طرده من عمله، بل ويكرّم في مدرسته من قبل المدير ويهتف له زملاؤه ويرفعونه على الأيدي ويصفقون له لأن والده مسؤول كبير، وأمام هذا الذنب يفضل العمل إثابة هذه الشخصية غير السوية خلافا لما هو متوقع، حيث يتفطن والده لأمره فيمسكه من يده وينزله على الدرج بقوة ويضربه، ولماذا؟ لأنه اعتدى على ابن اخته أو لأنه يقوم بهذا الفعل الشاذ!!!! على كل حال ضربه والده وسبه وانتهى الأمر، هكذا كانت عقوبته (عقوبة بسيطة). وإن ختم المخرج المسلسل بعبارة أن المدرس قدم طلبا إلى وزارة التربية وطلب إعادة التحقيق في القضية ولكن لم يفصل العمل في نتيجة ذلك.

والمسؤول الكبير "نسيب الهشيمي" تقول عنه الكاتبة في إحدى لقاءاتها الصحفية بأنه تم استخدام اسم "الهشيمي" تيمنا بقوله تعالى: ﴿واضرب لَهُم مَثَلَ الحَياةِ الدُّنيا كَماءٍ أَنزَلناهُ مِنَ السَّماءِ فَاختَلَطَ بِهِ نَباتُ الأَرضِ فَأَصبَحَ هَشيمًا تَذروهُ الرِّياحُ وَكانَ اللَّهُ عَلى كُلِّ شَيءٍ مُقتَدِرًا﴾ (سورة الكهف الآية 45) للترميز لتحول ثروته إلى هباء منثور، حيث أن عائلته مفككة ونسله متعفن مثل ابنه "شادي" الذي يعطي لنفسه الحق في استغلال سلطة والده ليستغل صديقه الفقير جنسيا.(وإن الباحثة ومؤكد المشاهد أيضا هذا الربط، فما قدمته الكاتبة والمخرج في المسلسل لم يوح بشيء عن هزيمة هذا المسؤول أو خسارته، فقد استطاع أن ينال من الفتاة الفقيرة "علياء" ويقضي مأربه منها بعد أن صمدت أمامه فترة طويلة، ثم رمى لها مبلغا من المال ومضى، وتعاون مع الجماعات الإرهابية وموّلها مقابل أن تدعمه ليصل إلى مجلس الشعب، ثم وصل بين تصفيق الناس وتهليلهم، وانتهى المسلسل بنظرة يلقيها على الناس وهو يدخل حرم مجلس الشعب مع النواب والأعضاء، فلم يخسر ولم يعاقب.

II. الطرق والأدوات

المنهج المعتمد في الدراسة: تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي في نوعه الكيفي من خلال عرض وتحليل محتوى المادة الدرامية القيمية المختارة.

III. خاتمة:

من منطلق وظيفتها الإعلامية والتوعية، تعمل الدراما التلفزيونية على صناعة ترميز خاص بها للمظاهر والصور الدينية، بما تحمله من تطور مصاحب للتصورات عن الدين كعقيدة، وما يرتبط به من قيم وسلوكيات. ومن خلال تناولنا لموضوع البعد العقدي والقيمي في دراما المسلسلات حاولنا الكشف عن كيفية تقديم نموذج من دراما المسلسلات التلفزيونية العربية لرموز الدين والملزمين به، وهو المسلسل العربي السوري "ما ملكت أيمانكم" وقد جاءت نتائج التحليل مؤكدة على أن المسلسل قد أولى اهتماما بالقضايا الدينية وبصورة الجماعات الإسلامية عموما وبالكثير من السلوكيات والأقوال وأيضا الرموز والاشارات المشتملة على معاني دينية، وقد اتضح من خلال الدراسة:

- أن العمل عمد إلى تمييع المفاهيم العقدية وتحريف أسس الدين، كما قدم صورة مشوهة للجماعات الإسلامية والقيم الدينية التي تعتقدها.
- اختزل المسلسل القيم الدينية في التطرف والجهل، والتدين المزيف.
- ابتعد العمل عن الدور المنوط به انطلاقا من غياب البديل الإسلامي والعمل على نشر النقيض منه.

ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

- ربط العمل صورة المتدين بالإرهابي كما قدم التدين كسلم للسلطة والنفوذ، وعلى أنه سلم للارتزاق والحصول على المنافع الشخصية والمادية.

ويمكن القول أن تقديم المتدين في صورة مشوهة دراميا، يعدّ توطئة لتشويه الدين في النفوس، وهو الأمر الذي تسعى له للأسف الكثير من الأعمال الدرامية العربية دون جهد معارض من أصحاب التوجه الإسلامي. وفي ضوء هذا تقترح الدراسة:

- ضرورة السعي لإعادة بناء ثقة الجمهور بالدين وحمايته دراميا، حيث أن أخطاء البعض ممن يحسبون على صناعة الدراما التلفزيونية العربية لا تمثل حجة على الدين ولا مبررا للتنصل من التكاليف الشرعية.
- تفعيل الأدوار الرقابية على الدراما التلفزيونية العربية بغية توجيهها لعرض الدين والمتدين في صورته الصحيحة.
- ضرورة وضع خطة درامية تلبي احتياجات المشاهد المسلم في دراما اجتماعية أو دينية تساهم في تنمية قيمه الدينية وفي ارتباطه بها.
- الدعوة لعودة انتاج المسلسلات الدينية التي اختفت تقريبا، والتي يضل المشاهد العربي بحاجة إليها لتقديم الوجه السمح للإسلام.

الإحالات والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

1- سلوى السيد عبد القادر، الأنثروبولوجيا والقيم، دط (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر، 2013)، ص19.
2- عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو والتلفزيون المدخل الاجتماعي الدرامي، ط1، (القاهرة: عالم الكتب، 2013)، ص23.
3- فلاح كاظم المحنة، الفنون الإذاعية والتلفزيونية، دط، (الأردن: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2010)، ص249.
4- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط1، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006)، ص296.
5- محمد هادي العفيفي، أصول التربية، دط، (القاهرة: مكتبة الأنجلو مصرية، 1991)، ص14.
6- محمد صلاح الدين، الدين والعقيدة في السينما المصرية، ط1، (مصر: مكتبة مدبولي، 1997)، ص203.
7- محمد علي عبد المعطي، محمد السرياقوسي، أساليب البحث العلمي، دط، (الكويت: مكتبة الفلاح، 1988)، ص79.
8- هيثم حقي، بين السينما والتلفزيون، دط، (دمشق: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 1998) ص126.
9- عمر بقبوق(2016)، النزعة الفردية والسياسية تطيح بالدراما السورية، موقع العربي الجديد عبر الرابط http://www.alaraby.com (consulté le3/3/2022)
10- لاما عزت(2014)، الدراما السورية في عيون نجومها وصناعها، موقع زهرة الخليج عبر الرابط htpp://www.zahratalkhaleej.ae (consulté le 3/3/2022)
11- نبيل محمد(2020)، هكذا تطورت الدراما السورية، موقع Fanack، عبر الرابط https://fanack.com (consulté le 3 /3/2022)

Tammine Ouissem

Documenting researchin Journalism
analytical study

A Thesis Submitted for the PhD
DegreeIn media and communication
sciences

Abstract:

In the absence of a thorough analysis of social value issues in Arab television dramas, especially the central role played by the latter in raising awareness among the Arab community through the process of progressive influence in the audience. In view of the lack of social media studies, which addressed the nature of the dramatic presentation of the value pattern in Arab society, the study aimed at identifying the stereotype of social values in the content of Arab television series in order to make professionals aware of the role of dramatic media. The study was based on an analytical descriptive approach using a content analysis tool, so that the tool was applied by analysing a regular random sample of 20 episodes of Arab series (The Egyptian Hot Wave) and (Syrian Remorse) selected according to precise implicit criteria. For the purposes of data analysis and interpretation, statistical methods (iterations and percentages) were adopted. The study produced a number of results:

- The two series express two systems of social values that are sometimes similar and different, due to the nature of the reality that these value systems produce.
- Both series have intensified the presentation of negative social values at the expense of positivity, the refinement of virtuous values and the promotion of values of responsibility, interdependence and social determination.
- Among its positive responses, analytical work has strengthened many of the positive customs, traditions, customs and social values that already exist in Arab society by placing them in a positive context and emphasizing them as part of their dramatic events.
- The analytical work focused on the many contrasts that the viewer has always experienced in trying to convince him that there is some glitch in his value system.
- Both series present very complex and very human models with which the viewer interacts and finds himself interested. The most important thing that has generally characterized them is the conflict within them between what they believe and which they have social values and what life imposes on them.

Keywords: social values, TV drama, Arabic TV series, dramatic speech.

Supervisor: Tahar Adjerim
University of Constantine 3 Salah Boubnider
December 2021