قراءة تاريخية في نشأة نقد الدراما التليفزيونية في مصر

الباحث/ عمرو مصطفى محمد عبدالله

الملخص:

أثرت الدِّرَامَا اَلتِّلِيفِزْيُونِيَّةُ فِي وِجْدَانِ المُشَاهِدِ اَلْمِصْرِيّ، إِذْ كَانَ لِظُهُورِ اَلتِّلِيفِزْيُونِ وَبِالتَّحْدِيدِ الدِّرَامَا التِّلِيفِزْيُونِيَّةِ عَظِيمُ اَلْأَثَرِ فِي اَلْبِيئَةِ اَلْعَرَبِيَّةِ فِي توجيه وَعْيِ اَلْمُتَلَقِّي، بِجَانِبِ قُدْرَتِهَا عَلَى تَغْيِيرِ المَنْظُومَةِ الفِكْرِيَّةِ والثَّقَافِيَّةِ لَدَى المشَاهِدِ لِمَا تَمْلِكُهُ مِنْ تِقْنِيَّاتٍ بَصَرِيَّةٍ وَجَمَالِيَّةٍ.

مَعَ اتِّسَاعِ دَائِرَةِ الدِّرَامَا التِّلِيفِزْيُونِيَّةِ عَبْرَ تَكْثِيفِ الأَعْمَالِ الدِّرَامِيَّةِ ظَهَرَ نَقْدُ اَلدِّرَامَا التِّلِيفِزْيُونِيَّةِ كَضَرُورَةٍ مُلِحَّةٍ لِهَذَا اَلْوَافِدِ اَلْجَدِيدِ عَلَى البِيئَةِ اَلثَّقَافِيَّةِ، إِذْ لَمْ يَعُدْ العَمَلُ اَلدِّرَامِيُّ عَمَلاً تَرْفِيهِيًّا، بَلْ تَحَوَّلَ لِصِنَاعَةٍ إِبْدَاعِيَّةٍ استَطَاعَتْ اكتِسَابَ قَاعِدَةٍ جَمَاهِيرِيَّةٍ لَا يُضَاهِيهَا فَنٌّ دِرَامِيٌّ آخَرٌ؛ لِذَا جَاءَتِ المَرَاحِلُ اَلنَّقْدِيَّةُ الأُولَى مُحَاوِلَةً الوُصُولَ إِلَى مَفْهُومِ اَلدِّرَامَا اَلتِّلِيفِزْيُونِيَّةِ عَبْرَ عَقْدِ اَلْمُوَازَنَاتِ بِجَانِبِ التَّطَرُّقِ إِلَى الأَثَرِ الذِي تُحْدِثُهُ فِي نَفْسِ المتَلَقِّي.

وللْوُصُولِ إِلى الأَهْدَافِ المَرْجُوَّةِ مِنْ الدِّرَاسَةِ اسْتَخْدَمَ البَاحِثُ المَنْهَجَ التَّارِيخِيَّ لِلْوُقُوفِ عَلَى مَفْهُومِ الدِّرَامَا اَلتِّلِيفِزْيُونِيَّةِ وَمَسَارِ تَطَوُّرِ نَقْدِ اَلدِّرَامَا مُنْذُ اَلنَّشْأَةِ وُصُولاً إِلَى اَلْأَلْفِيَّةِ الثالثة؛ مَعَ التَّطَوُّرِ الزَّمَنِيّ للدِّرَامَا التِّلِيفِزْيُونِيَّةِ كَانَ المحْتَوَى الدِّرَامِيُّ فِي تَزَايُدٍ مُسْتَمِرٍّ لِتُصْبِحَ الدِّرَامَا التِّلِيفِزْيُونِيَّةُ مِنْ اَلْقَضَايَا اَلَّتِي يَجْدُرُ تَنَاوُلُهَا بِالنَّقْدِ والتَّحْلِيلِ، فَكَانَ اَلسَّعْيُ الدَّائِمُ مُنْذُ نَشْأَةِ اَلتِّلِيفِزْيُونِ وَظُهُورِ أَوَّلِ عَمَلٍ دِرَامِيّ تِلِيفِزْيُونِيّ عَامَ ١٩٦٠ لِدِرَاسَةِ المحتوى التليفزيونيّ لتَظْهَرَ كِتَابَاتُ نَظْمِي لُوقَا فِي مَجَلَّةِ اَلْهِلَالِ، وَصُبْحِي شَفِيق فِي جَرِيدَةِ اَلْأَهْرَامِ فِي اَلْعِقْدِ السَّادِسِ مِنْ القَرْنِ العِشْرِينَ.

أَدَّى اِنْتِشَارُ الدِّرَامَا لِظُهُورِ مُحَاوَلَاتٍ نَقْدِيَّةٍ تَسْعَى لتَقْدِيمِ رُؤْيَةٍ نَقْدِيَّةٍ تَعْتَمِدُ عَلَى المَنْهَجِيَّةِ فِي التَّنَاوُلِ لِلْوُقُوفِ عَلَى طَبِيعَةِ هَذَا الفَنّ وَخَصَائِصِهِ بِجَانِبِ تَقْدِيمِ تَصَوُّرٍ حَوْلَ عَنَاصِرِ بِنَاءِ هَذَا الفَنّ.

الكلمات المفتاحية

الدراما، التليفزيون، الأعمال الدرامية.

Summary:

The television drama has an impact on the conscience of the Egyptian viewer. The emergence of television, specifically television drama, had a great impact on the Arab environment in the awareness of the recipient, in addition to its ability to change the intellectual and cultural system of the viewer because of its visual and aesthetic techniques.

With the expansion of the television drama through the intensification of dramas, criticism of television drama emerged as an urgent necessity for this newcomer to the cultural environment, as drama is no longer an entertainment work, but rather a creative industry that was able to gain a fan base that is unmatched by another dramatic art. So, the first critical stages came as an attempt to reach the concept of television drama by holding budgets as well as addressing the impact it has on the same recipient.

Keywords:

Drama, television, television drama.

يمكن تعريف الدراما اصطلاحا بأنها تعبر عن كل ما يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلًا له عن طريق افتراض وجود شخصيتين على الأقل، أو بأنها مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون. وهي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي عن نفسها طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات. والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب، وباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكل وهدف. فعناصر اكتمال الفن الدرامي لا تتم إلا بوجود النص، فهي تأليف شعري أو نثري يقدم حوارًا قصصيًا يعالج جانبًا من الحياة الإنسانية، وغالبًا ما تكون مصممة للعرض على خشبة المسرح أو الشاشة، دراما أخلاقية / اجتماعية.

أي يمكننا القول إنها بمثابة حركة جماعية تمثيلية تعتمد على استحضار تجربة افتراضية قد تعتمد على تجارب حدثت في الماضي أو من خلال تجربة مصطنعة تجسد بشكل محسوس الصراع بين الجماعة حتى يصل مسار هذا الصراع إلى مرحلة متأزمة يتبعها انفكاك لهذه العقدة.

وتتشابه الدراما إلى حد كبير مع أدب القصة "كالملحمة والرواية والقصة القصيرة". فمن خلال الشخصيات التي تقوم بأداء الفعل الذي يتمثل في سلسلة الأحداث والمواقف والأزمات والصراعات والحلول، تعالج الدراما هذه الأنواع الأدبية القصصية (الطابع – حكاية) أو صورة كاملة لحياة، لها بداية ووسط ونهاية، وقائمة على أساس من الاحتمال أو الضرورة.

إلا أن الفعل في الملحمة أو الرواية أو القصة القصيرة يعطي دائماً لقارئه الإحساس بأنه فعل ماض أي حدث في زمن غيره حتى ولو كان يعالج أحداثًا وشخصيات معاصرة. فالفعل في هذه الفنون القصصية يسرده المؤلف بلسانه أو شخصية مشتركة في أداء هذا الفعل المعالج. وعلى هذا، يقع الفعل هنا في الماضي وإن اتجه في بعض الأحيان إلى اللحظة الحاضرة. أما الفعل في الدراما فهو دائماً مباشر ويعبر عن أحداث وانفعالات توحي بأنها تجري في اللحظة الحاضرة حتى ولو كان هذا الفعل قد وقع في الزمن الماضي في مكان ناء أو أسطوري، ومن ثم يتصوّر المتفرج نفسه موجودًا في هذا المكان ويشترك مع غيره في رؤية الأحداث وهي تجري في الزمن الحاضر، والذي يمكن أن يظل مفتوحًا في النهاية إلى المستقبل المجهول. إذاً تشترك الدراما مع باقي الفنون الأدبية في عدة جوانب، منها وجود النص والتطرق إلى معالجة جوانب الحياة الإنسانية، مع الفارق

في طريقة المعالجة والعرض. ففي الرواية مثلاً، يكون الاعتماد على الكلمة والخيال عن طريق السرد، بينما في الدراما يكون الاعتماد على الحوار مع وجود الفعل.

فهي فن متكامل لا يمكن فيه فصل جزء عن الكل. كما تعتمد الدراما على تكثيف الأحداث، لأن زمانها محدود، وكذلك عدد الشخصيات، على عكس فن الرواية، حيث يستطيع الكاتب من خلالها التحرك في أزمنة مختلفة، مع وجود عدد أكثر من الشخصيات. فهو يمتلك حرية المعالجة ووصف الأحداث. أما كاتب الدراما، فيكون مقيدًا بالأحداث والشخصيات، نظرًا لطريقة المعالجة المختلفة عن الرواية، سواء كانت على خشبة المسرح أو خلف الكاميرا.

حيث تتشكل الدراما من مزيج لفنون عدة، منها الأداء والرسم والنص. فلا يمكن اختصار الدراما في الفعل أو النص، فكلاهما مكمل للآخر. فالدراما، كالشعر والملحمة والرواية والقصة القصيرة، لها خصائص مشتركة تميزها كعمل أدبي ذو ملامح خاصة مع الأخذ في الاعتبار أن الأنماط الكتابية الأخرى، مثل الفلسفة والتاريخ، تعبر عن هذه الفنون الأدبية باستخدام اللغة كوسيلة للتعبير وتمثل موقفًا يعكس طبيعته ليحرك خيال القارئ ووجدانه، ساعيًا لإدراك المعنى المتضمن في هذا الموقف. وعلى الرغم من أن هذا الموقف يكون محدودًا، إلا أنه يتميز بشموليته، وبالتالي، الهدف الأسمى لهذه الفنون الأدبية هو تحقيق تجربة جمالية من خلال التواصل مع عواطف القارئ وذهنه واهتماماته.

وبالتالي يمكننا القول إن الدراما، تعد نصًا أدبيًا يتم كتابته بغرض التمثيل، سواء في المسرح أو التلفزيون أو السينما، وتعتمد الدراما بشكل أساسي على الحوار، وتأخذ حياة الإنسان كموضوع أساسي لها.

ارتبطت الدراما التليفزيونية بالوسيط الجديد (التليفزيون) وما تعرض على شاشته من أعمال إبداعية سواء كانت محولة عن قصص وروايات منشورة، أم كانت مكتوبة في صورة سيناريو تليفزيوني من البداية،

وقد جاءت المحاولات النقدية مرتبطة بنشأة الفن نفسه، فقد ذكرت الباحثة الجزائرية زينب السعدي بأن أولى (مراحل نقد الدراما التليفزيونية في مصر كانت في مجلة نادي المسرح عام ١٩٧٩[١]) ، وإن كان هذا الكلام مردود عليه بأدلة مادية، فعند البحث في الصحف المصرية الصادرة في منتصف القرن العشرين ، نجد أنها تضمنت الكثير من المحاولات النقدية للدراما التليفزيونية والتي ظهرت مرتبطة بها منذ نشاة هذا الفن، وظهور التليفزيون في عقد الستينات من القرن العشرين.

كما أن هذه المحاولات النقدية جاءت موازية لما يتم تقديمه على شاشة التليفزيون من أعمال درامية؛ وكان بعضها ممثلا لمحاولات التصدي للمحتوى التلفزيوني بشكل عام والدراما التليفزيونية بشكل خاص حيث كانت مواكبة لتوقيت العرض، فأول عمل درامي تليفزيوني كان في "عام ١٩٦٠ بعنوان (جهاز المعلم شحاتة)[٢]"، وهو العام نفسه الذي شهد افتتاح التليفزيون المصري.

وقد لجأت الصحف والمجلات إلى إفراد صفحات لنقد الدراما، وذلك لمواكبة الانتشار والنجاح الجماهيري الذي أحدثته الدراما التليفزيونية؛ وقد أدى ذلك لاهتمام أحد النقاد الأعلام في هذه المرحلة، وهو د. عبد القادر القط بالوافد الجديد واعتباره فنًا دراميًا مستقلًا شأنه في ذلك شأن المسرح والسينما ، وقد أسهم ذلك في إفراد مساحات أكبر لهذا الفن وظهور أنواع متعددة لنقد الدراما التليفزيونية.

وقد أدى المحتوى التليفزيوني في ذلك لوجود محاولات نقدية تتصدى للمحتوى المعروض على الشاشة، ولم تكن القراءات النقدية مقتصرة على درامية العمل الدرامي بوجه خاص، بل كانت نقدًا لكل المحتوى، ويرجع ذلك إلى قلة المحتوى التليفزيوني المعروض بشكل عام.

ثم جاءت أولى المحاولات النقدية للدراما التليفزيونية في مصر من قبل الكاتب "نظمي لوقا "في مجلة الهلال، وكانت عبارة عن قراءة شمولية لكل المحتوى التليفزيوني؛ حيث قام لوقا بنقد العمل الدرامي باعتباره أحد روافد الإنتاج التليفزيوني شأنه في ذلك شأن البرامج الترفيهية أو الإخبارية.

مهد نظمي لوقا لجعل المحتوى التلفزيوني ذا طابع مستقل، باستنكاره عرض الأفلام ذات المنشأ السينمائي أو الروايات التي تحولت لعمل تليفزيوني دون وجود تغيير في بنية العمل، كقصة الغفران التي تم تحويلها إلى عمل تليفزيوني، ومع ذلك لم يخرج العمل من لغة السرد والحكاية.

ومن وجهة نظر الباحث فإن نظمي لوقا من أوائل الكتاب الذين تصدوا لفنون التليفزيون، وقد ظهر ذلك أول مرة عبر سلسلة حملت عنوان نقد التلفزيون؛ في البداية نشرت في مجلة الهلال عدد يناير عام ١٩٦٢؛ ثم استمرت عامين، وآخر ما نشر لهذه السلسلة كان في عدد إبريل عام ١٩٦٤ من المجلة نفسها.

لكن محاولات نظمي لوقا شملت كل ما يعرض على شاشة التلفزيون سواء كان نقدًا للتليفزيون بصفة خاصة، أما قبل ذلك فكان نقدًا للمسرحيات والأفلام السينمائية؛ ولم تقتصر كتاباته على فن تليفزيوني بعينه؛ فقد تصدى للمحتوى التلفزيوني بصورة عامة خلال فترة نشأته باعتباره وافدًا جديدًا على البيئة المصرية، واستطاع جذب عدد كبير من الجماهير، كونه ناقلًا لفنون شتى؛ كما أن فن الدراما التليفزيونية بداية الستينيات

كان في طوره الأول، ولم تكن قد اكتملت عناصره بعد؛ لذلك نجد نظمي لوقا في "الحلقة الثانية[٣] "من سلسلة نقده للتليفزيون يتعرض لأحد البرامج الحوارية معترضًا على سذاجة الأسئلة التي وجهتها المذيعة لضيفها الكاتب نجيب محفوظ حول تأثره بحي الجمالية في كتاباته؛ مؤكدًا أن القاصي والداني يعلم أن نشأة نجيب محفوظ كانت حاضرة في معظم أعماله.

ولم يقدم نظمي لوقا في الأعداد الأولى من سلسلة نقد التليفزيون قراءة مستقلة للدراما التليفزيونية، بل جاءت نقدًا للمحتوى التلفزيوني بشكل عام لا الدراما التليفزيوني ذاتها، واقتصرت مداخل لوقا لنقد الدراما على سذاجة المحتوى، أو على غياب المنطق، ويمكن إرجاع هذا إلى انخفاض عدد الأعمال الدرامية المكتملة البناء المعروضة على التلفزيون في الفترة من ١٩٦٠لـ ١٩٦٢، فعلى الرغم من ارتفاع عدد الأعمال الدرامية المعروضة إلا أنها لم تكن للتجاوز الخمسة عشر دقيقة في معظم الأحيان، وفي عدد يناير ١٩٦٤ يتعرض لوقا لمسلسل "بنت ساعتها" مقدمًا قراءة نقدية شبه انطباعية اعتمدت على الجانب الأخلاقي للعمل وأداء الممثلين.

أما في عدد فبراير من العام نفسه فهو يشير إلى أهمية الاتصال بين الدراما والواقع، بينما في عدد مارس حاول أن يفرق بين الكوميديا والابتذال، متناولًا مسرحية (العبيط) مثالًا على ذلك مشيرًا إلى ضرورة وجود الموقف القائم على المفارقات والأحداث لا تلك الأحداث القائمة على اللفظ والحركة؛ جاعلة من العمل الدرامي مفتقرة إلى الحبكة الدرامية، ويعاني من الإسهاب، كمحاولة غير مبررة لإضحاك الناس.

وأنهى نظمي لوقا سلسلة نقده للمحتوى التلفزيوني بمجلة الهلال عدد إبريل ١٩٦٤ باعتبار الحلقات المسلسلة هي الشكل الأمثل لفن الدراما التليفزيونية معتبرًا وحدة الحدث وترابط الأحداث مع بعضها في مسلسل (القط الأسود) تمثل اكتمالًا للشكل الدرامي الجيد.

ولم تكن محاولات نظمي لوقا إلا مجرد متابعة للمحتوى التلفزيوني، شأنه في ذلك شأن الرحالة الذي يصف الظواهر والأماكن خلال رحلته، إذ نجد أن معظم حلقات نقد التلفزيون التي نشرت في مجلة الهلال اتسمت بالطابع الإخباري، لكن محاولات نظمي لوقا مهدت الطريق للنقد الحقيقي للدراما التليفزيونية فيما بعد.

وفي شهر سبتمبر من العام نفسه كانت هناك قراءة أكثر جدية بعنوان (تجربة جديدة في الدراما التليفزيونية)[٤] للكاتب صبحي شفيق تعرض فيها لمفهوم التطور في فن الدراما بجعله فنًّا قائمًا على تعدد

الشخصيات، متناولًا تجربة المؤلف فتحي ذكي بجعل العمل الدرامي قائمًا على مواقف وشخصيات متعددة، وأن قاعدة بناء العمل الدرامي تبدأ من الفكرة كونها هي المحركة للبطل.

وجاء تناول صبحي شفيق للعمل الدرامي التليفزيوني من خلال الموازنة بين النص السردي المكتوب والنص الدرامي الممثل محاولًا توضيح نقاط الاختلاف والاتفاق بين قصة (حصاد الحقد) للكاتب إحسان عبد القدوس وبين العمل الدرامي التلفزيوني للقصة، أي: الفرق بين الدراما الملحمية بين القصة القصيرة والمسلسل، ويستشهد صبحي شفيق بمفهوم الملحمة الأسطورية للكاتب المسرحي برتولوت بريشت في كتاباته والمعنى الجديد للملحمة الأسطورية على شاشة التليفزيون.

موضحًا عناصر الملحمة الأسطورية من خلال العمل الدرامي، بتحويل الملحمة إلى صراع نفسي معتمدًا على التطور الإنساني ومحاولة الوصول لمفهوم الكمال للعدالة الإنسانية؛ فالكاتب فتحي زكي جعل الصراع هو صراع أفكار داخل العقل والوجدان من خلال تناوله قضية الثأر في مصر، ومحاولة مؤلف العمل جعل المواجهة عقلية لا بدنية.

كما اعتمد صبحي شفيق في تناوله للعمل الدرامي على قضية الصراع في العمل الدرامي، متناولاً الفروق بين المسلسل والنص، موضحًا أن الصراع في النص كان مبنيًا على مواجهة الإنسان لأفكار مجتمعه وأن الملحمة في مضمونها تعني المواجهة، ومسلسل حصاد الحقد لم تعتمد المواجهة فيه على الصراع بين قوتين بل الصراع بين القديم والجديد، ويرى شفيق أن التغير في المفهوم حدث لانتقال الوسيط.

اعتبر شفيق نقل الصراع المعنوي في عمل مقروء إلى عمل مُشاهد في المسلسل هي نقطة التحول في الدراما التليفزيونية، وبالمقارنة بين مكونات العمل الدرامي مطلع الستينات وبين ما قدمه صبحي شفيق من نقد لعمل فتحي زكي الدرامي؛ نجد أن قراءة شفيق هي أكثر القراءات النقدية نضجًا في تلك الفترة؛ على الرغم من عدم اكتمال الشكل للدراما التليفزيونية فمازالت عناصر التأثر بالدراما الإذاعية موجودة في النص التليفزيوني " فإن العديد من كتاب الدراما الإذاعية اتجهوا إلى التليفزيون وهم متأثرون بعنصري التشويق والإثارة من جهة و أيضًا المؤثرات الصوتية الحديثة من جهة أخرى(٥)".

وكانت تجربة السيناريست فتحي ذكي في الدراما التليفزيونية بتحويل قصة قصيرة إلى عمل درامي تليفزيوني أكسبت العمل الدرامي جزءًا من الاستقلالية، سارت الدراما التليفزيونية على خطى السينما في

تحويل النص الأدبي إلى عمل سينمائي، نقطة التحول في العمل الدرامي التلفزيوني في تقديم عمل ذي حلقات متصلة مكنت الكاتب صبحي شفيق في تناول مسلسل "حصاد الحقد" من خلال مداخل عدة.

اعتمد شفيق على تطور الشخصية داخل العمل محاولًا توضيح الفروق بين قصة إحسان عبد القدوس وبين سيناريو فتحي ذكي بالإضافة إلى مفهوم الدراما الملحمية في المسرح وما ينبغي أن تكون عليه في الدراما التليفزيونية.

بينما اعتمدت المحاولات النقدية للدراما التليفزيونية خلال حقبة الستينات على القراءات السريعة كنوع من أنواع المواكبة للمستجدات التي فرضها الواقع، ولم تشهد فترة الستينات تطورًا ملحوظًا في الدراما التليفزيونية بالإضافة إلى انخفاض عدد الأعمال الدرامية المعروضة على شاشة التليفزيون منذ عام ١٩٦٧ وحتى نهاية حقبة السبعينات.

أشارت ماجدة موريس في مقالها فرسان الله بمجلة الفنون عدد يوليو من عام ١٩٨٠ إلى توقف التليفزيون المصري منذ عام ١٩٧٤ وحتى عام ١٩٨٠ عن إنتاج الدراما التليفزيونية؛ أدى التوقف وانحسار المحتوى الدرامي المعروض بالتليفزيون المصري على بعض المسلسلات المترجمة أو تلك التي أنتجها القطاع الخاص في انخفاض المحتوى النقدي للدراما التليفزيونية خلال نهاية حقبة الستينات وحقبة السبعينات بأكملها.

شهدت فترة الثمانينات النشأة الحقيقية لفن الدراما التليفزيونية بوجود كتاب متخصصين للدراما التليفزيونية أمثال أسامة أنور عكاشة، ومحفوظ عبد الرحمن، ومحمد جلال عبد القوي، وليصبح المسلسل التليفزيوني هو الشكل الأمثل والمتعارف عليه لفن الدراما التليفزيونية؛ اكتمال الدراما التليفزيونية خلال حقبة الثمانينات لا ينفي وجودها أو وجود المحاولات النقدية لها خلال العقدين السابقين؛ لكن هذا التحول من مجرد أداة للمتعة إلى أداة تتسم بالنضج والاستقلالية جعل الكثير من النقاد يتجه إلى الوافد الفني الجديد بالقراءة والنقد والتحليل ما جعل المحاولات النقدية تتجه إلى المنهجية في التناول على عكس ما كانت عليه في الطور الأول.

جاءت أولى المحاولات النقدية في عقد الثمانينات للكاتبة ماجدة موريس تحت عنوان "مسلسل الغربة واكتشاف جيد[٦]"، حيث استهلت موريس المقالة بوصف المسلسل ومفهوم الصراع داخل العمل، عملت موريس على تتبع مراحل نمو الصراع من خلال تطور الأحداث والشخصيات التي أكسبها مؤلف العمل طابعًا

أسطوريًا، ولكن بشكل يتواكب مع الحقبة الزمنية المعاصرة لتوقيت المسلسل، وهو الصراع بين الحاكم والمحكوم بالصورة التقليدية في الريف المصري بين العمدة والفلاحين.

ولقد تناولت موريس عنوان المسلسل دلالة على مفهوم الصراع داخل العمل، معتبرة أن الغربة لم يقصد بها الكاتب الترحال وترك الوطن، بل هي غربة النفس عن واقعها وأن كان الصراع في ظاهره مادي لكن في جوهره هو صراع نفسي، فنمو الشخصية داخل العمل نابع من الوعي بالذات والمعرفة لا بتطور الموقف، معتبرة أن الشك المستخدم لدى الشخصيات الثلاث "جابر ومحروس ونجاة"، هو البناء الرئيسي لنمو الشخصية نحو معرفة الذات، معتبرة لحظة التنوير وانفكاك العقدة هي نهاية الصراع.

اعتمدت موريس في نقدها للمسلسل على عدة مداخل كان أولها مفهوم الصراع محاولة ربط عنوان المسلسل بالأحداث التي بداخله، بالإضافة إلى نمو الشخصيات القائم على المعرفة؛ حاولت موريس التطرق لجميع عناصر بناء العمل الدرامي كمحاولة جادة منها لنقد المسلسل لكن إسهابها في وصف المسلسل لم يمكنها من التناول الكافي لعناصر بناء المسلسل.

وأخذت دائرة الموضوعات داخل الدراما التليفزيونية بعداً أكبر اتساعاً لتتناول الأحداث التاريخية ذات الطبيعة الدينية، و قد أشارت ماجدة موريس إلى مسلسل "فرسان الله"[٧] معتبرة هذا المسلسل نقطة تحول في الدراما التليفزيونية؛ من خلال المعالجة الدرامية للأحداث التاريخية ذات الصبغة الدينية، وذلك لما تضمنه هذا الموضوع من جوانب تستلزم حذر مؤلف أثناء معالجته للنص، بالإضافة إلى الجرأة في التناول، وقد اعتبرت ماجدة موريس مؤلفة العمل أمينة الصاوي من رائدات الدراما التاريخية لتجاوزها هذه المحظورات ولإضافتها البعد الإنساني لشخصيات العمل.

الهوامش:

(١) زينب سعدي– النقد الصحفي للدراما التليفزيونية العربية في مجلة الإذاعات العربية – ص ٦٥.

(٢) د. نسرين عبد العزيز– ثقافة السلام "الدراما وثقافة اللاعنف"– – ص ٢٢٢.

(٣) نظمي لوقا– مجلة الهلال– عدد فبراير ١٩٦٣– ص ١٥٦.

(٤) صبحي شفيق– جريدة الأهرام– ص ٨– ٢٦ سبتمبر ١٩٦٤.

(٥) عزة هيكل– الدراما التليفزيونية رحلة نقدية – المجلس الأعلى للثقافة – ص ١٢.

(٦) ماجدة موريس– مجلة الفنون– العدد الثامن– ص ٣٦– مايو ١٩٨٠.

(٧) ماجدة موريس– فرســـان الله "ميلاد جديد للدراما الدينية"– مجلة الفنون– العدد العاشـــر– ص ٤٦ يوليو ١٩٨٠.

المصادر والمراجع:

١. أحمد عمار: عصفور النار "دراسة تحليلية لأدب الدراما التليفزيونية"- دار دلتا للنشر والتوزيع-٢٠١٧.

٢. عزة هيكل: الدراما التليفزيونية "رحلة نقدية"- المجلس الأعلى للثقافة- ٢٠١٦.

٣. نسرين عبدالعزيز: ثقافة السلام "الدراما وثقافة اللاعنف"- دار العربي- ٢٠١٦.

٤. مصطفى محرم: الدراما والتليفزيون- الهيئة العامة المصرية للكتاب- ٢٠١٠

٥. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر- الهيئة العامة المصرية للكتاب- ١٩٨٦