المعالجة الدرامية لصورة الأب في المسرح والسينما والتليفزيون

(رواية الأخوة كارامازوف) نموذجاً

منى عبد المقصود عبد العزيز شنب

أستاذ مساعد بقسم الإعلام التربوى – كلية التربية النوعية– جامعة المنوفية

المستخلص:

هدف البحث إلى التعرف على المعالجة الدرامية لصورة الأب من خلال بعض الأعمال الدرامية التي اعتمدت على رواية " الأخوة كارامازوف" وهذه الأعمال هى (فيلم الأخوة الأعداء ١٩٧٤م، مسلسل الأخوة الأعداء ٢٠١٢م ، عرض " لعنة كارامازوف " ٢٠٢١م) ، وقد هدفت إلى توضيح التناول الدرامى لصورة الأب فى المسرح والسينما والتليفزيون، وبيان أساليب المعالجة الدرامية وهل اتفقت أم أختلفت أساليب معالجة كل مخرج مع أصل الرواية . وقد اعتمدت الباحثة على المنهج البنيوى لتحليل الأعمال الدرامية عينة الدراسة.

وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها:-

- اختلفت أساليب المعالجة الدرامية بين المخرجين شكلاً ومضموناً تبعاً لإختلاف الظروف التى عالجتها الرواية، فمايعانى منه إنسان المجتمع الشرقى يختلف بالطبع عما يعانى منه المجتمع الروسى فظروف السبعينيات التى عالجها الفيلم الروائى ١٩٧٤م اختلفت عن ظروف إنسان ماقبل ثوره ٢٠١١م كما وجدناه في المعالجة الدرامية للمخرج التليفزيونى محمد النقلى في مسلسل " الأخوة الأعداء" .
- نجد أن أساليب المعالجة الدرامية لصورة الأب اختلفت بين المسرح، والسينما، والتليفزيون، وبالتالى اختلفت المعالجة الدرامية عن الرواية الأصلية تبعاً لوجهة نظر كل مخرج ولكن اتفق الجميع مع وجه نظر دوستويفسكى في وضع الشخصيات في مواقف متعارضة أى الإيمان بفكرة الأضداد؛ وذلك لجعل المتلقى يفكر في كل المواضيع ويصبح تفكيره محل جدال ونقاش. فكنا نجد مشاعر القتل وما يقابلها من مشاعر حب –

تدين في مقابل تطرف – إلحاد في مقابل الإيمان ، وبالتالى نصل إلى نتيجة أنَّ الإنسان يمكن أن يكون جاهلاً وفى نفس الوقت ذكياً ، ناجحاً ولكنه شريراً وهكذا.

- حرص المخرج التليفزيونى محمد النقلى وكذلك المخرج السينمائي حسام الدين مصطفى على رسم شخصية الأب الظالم، القاسي، المتسلط، الذى يبحث عن ملذاته، وشهواته وفى النهاية يتعرض للقتل. بينما اعتمد المخرج محمد عبد المنعم على فكرة غياب الأب فمع بداية العرض نجد الأم وبناتها الثلاث يبحثان عن مأوى هروباً من الأب ونزواته، ولكن اتفق الجميع على أن قسوة الأب وعدم تحمل المسئولية تؤدى إلى نتيجة واحدة وهى تفكك الأسرة وانهيار المجتمع.

الكلمات المفتاحية : صورة الأب، (المسرح، السينما، التليفزيون)، رواية " الأخوة كارامازوف "

The dramatic treatment of the image of the father in theatre, cinema and television (the novel The Brothers Karamazov) is an example.

Abstract:

The aim of the research is to identify the dramatic treatment of the image of the father through some dramatic works that were based on the novel “The Brothers Karamazov.” These works are (the film “The Enemy Brothers” 1974 AD, the series “The Enemy Brothers” 2012 AD, and the show “The Curse of Karamazov” 2021 AD), and they aimed to clarify the dramatic treatment of the father’s image in Theater, cinema and television, and an explanation of the methods of dramatic treatment and whether the methods of treatment of each director agreed or differed with the origin of the novel. The researcher relied on the structural approach to analyze the dramatic works sampled for the study

The study reached several results, the most important of which are-:

- • The methods of dramatic treatment differed between the directors in form and content depending on the differences in the circumstances that the novel dealt with. What a person in Eastern society suffers from is, of course, different from what Russian society suffers from. The circumstances of the 1970s that were treated in the feature film 1974 AD differed from the conditions of a person before the revolution of 2011 AD, as we found in the dramatic treatment of television director Muhammad al-Naqli. In the series "The Enemy Brothers"

- We find that the methods of dramatic treatment of the father's image differed between theatre, cinema and television, and therefore the dramatic treatment differed from the original novel depending on the

point of view of each director, but everyone agreed with Dostoevsky's point of view in placing the characters in conflicting positions, His thinking is subject to controversy and debate. We used to find the feelings of killing and the corresponding feelings of love - condemnation in exchange for extremism - atheism in exchange for faith, and thus we reach the conclusion that a person can be ignorant and at the same time intelligent, successful but evil and so on.
- • Television director Mohamed El-Naqly, as well as film director Hossam El-Din Mostafa, were keen to draw the character of the unjust, cruel, and domineering father, who searches for his pleasures and desires and in the end is killed, while director Mohamed Abdel-Moneim relied on the idea of the father's absence. At the beginning of the show, we find the mother and her three daughters searching. He sought shelter to escape from the father and his whims, but everyone agreed that the father's cruelty and lack of responsibility lead to one result, which is the disintegration of the family and the collapse of society.
Key Words : The image of the father, (theatre, cinema, television), the novel "The Brothers Karamazov"

مقدمة

يشكل الأب العمود الفقرى بالنسة للأسرة، ولا يقتصر دوره على الانفاق على الأسرة فقط بل يمتد ليمثل القدوة للأبناء، ومصدر الحماية والأمان لهم . ولو نظرنا إلى الأعمال الدرامية بكافة أنواعها سواء مسرح أو سينما أو تليفزيون، نجد أن الأب كان محوراً أساسياً فى العديد من الأعمال الفنية سواء السينمائية أو التليفزيونية أو حتى المسرحية، فنجد أن معظم الممثلين العظماء قدموا دور الأب بكل حالاته ومواصفاته بين الحزم والحنان، الطيبة، والقوة ... إلى آخر تلك الصفات التى يتصف بها الأب، ولو نظرنا إلى الأعمال الخالدة سواء (مسرح، سينما، تليفزيون) نجد المعالجات الدرامية المتعددة والمتنوعة لصورة الأب نذكر –على سبيل المثال – أهم الأدوار والشخصيات التى قدمها نجومنا الكبار . مجسدين شخصية الأب . إحدى أهم أيقونات السينما المصرية الذين قدموا دور الأب بإقتدار حسين فهمى فى فيلم (بابا أمين، السبع بنات، فى بيتنا رجل)، فريد شوقى فى فيلم (لاتبكى ياحبيب العمر، يارب ولد، وبالوالدين إحسانا)، عماد حمدى فى فيلم (أم العروسة، الخطايا ، سواق الأتوبيس)، يحيى شاهين فى فيلم " الأخوة الأعداء " ١٩٧٤ وهو من عينة الدراسة الحالية . فقد قدم يحيي شاهين دور الأب فى هذا الفيلم المأخوذ عن الرواية الروسية " الأخوة كارامازوف" وأيضاً يوسف وهبى فى فيلم (إشاعة الحب، البحث عن فضيحة)، عبد المنعم مدبولى فى فيلم (الحفيد)، عادل إمام فى فيلم (التجربة الدنماركية، عريس من جهة أمنية)، أحمد زكى فى فيلم (اضحك الصورة تطلع حلوة) . إلى غير ذلك من الأعمال السينمائية التى جسدت

صورة الأب، ولو نظرنا إلى الأعمال الدرامية المقدمة على شاشات التليفزيون نجد أيضاً المسلسلات العربية التى لم تغفل دور الأب نجد – على سبيل المثال– عادل إمام فى مسلسل (صاحب السعادة، مأمون وشركاه) . جسد عادل إمام صورتين متناقضتين ففى المسلسل الأول جسد شخصية الرجل الكريم بعكس الثانى، والذى جسد فيه شخصية الأب البخيل، وكذلك محمد صبحى فى مسلسل (عائلة ونيس)، يحيي الفخرانى فى مسلسل (دهشة، بالحجم العائلى)، أحمد خليل أحمد فى مسلسل (رسايل، الفتوة، خيط حرير)، صلاح السعدنى فى (مسلس الأخوة الأعداء ٢٠١٢م) وهو من ضمن عينة الدراسة الحالية إلى غير ذلك من المسلسلات العربية التى جسدت صورة الأب، ولم يغفل المسرح عن تقديم الأعمال المسرحية التى رسمت صورة الأب فنجد – على سبيل المثال– حسن مصطفى فى مسرحية (العيال كبرت، مدرسة المشاغبين)، فؤاد المهندس فى مسرحية (سك على بناتك)، سمير غانم فى مسرحية (موسيقى من الحى الشرقى). وبالتالى وجدنا المعالجة الدرامية لصورة الأب فى الدراما المرئية سواء (مسرح، سينما، تليفزيون) .

مشكلة البحث وتساؤلاته:-

لم تخل فترة من فترات التاريخ من تقديم أعمال درامية تتناول صورة الأب، لكن الاختلاف الذى أراه بوضوح هو طريقة المعالجة الدرامية فنلاحظ قديماً قدمت العديد من الأعمال التى رسمت صورة الأب القدوة، المثالى، المثل الأعلى وهو ما انعكس أثره على أجيال الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، أما الآن مع الإنفتاح الذى حدث فى العصر الحديث أصبحنا نرى فى المسلسلات التليفزيونية، والأفلام السينمائية وكذلك المسرحيات صور أخرى للأب الانتهازى، الوصولى، النصاب الذى يقدم لأولاده الأموال بأى شكل وبأى وسيلة وإلى الحد الذى نجد شباب اليوم يقتدون بتلك النماذج، وبالتالى تتفشي الرذائل داخل الأسرة المصرية مما ينعكس أثره على المجتمع، وربما يرجع ذلك إلى عدم اعتماد بعض المخرجين على روايات عالمية أمثال شكبير ورواية الملك لير، أوديب ....الخ أو عدم الاعتماد على نص أدبى وتقديم سيناريوهات وفق تصورات فردية وبالتالى وصلنا إلى التركيز على تقديم النموذج السلبى لصورة الأب بشكل ساخر، أو كوميدى وأغفلنا تقديم القيم التى لابد أن نتعلمها. معظم الروايات العالمية أمثال رواية " الأخوة كارامازوف" تقدم قيم وأفكار تصلح لأى مكان، وزمان ويجب على المخرج سواء فى (المسرح، السينما، التليفزيون) وهو يتناولها ألا يخرج عن السياق العام للفكرة ويطوعها وفقاً للظروف والاحتياجات . فما يلبى إحتياجات المجتمع الغربى قد لا يتلائم مع المجتمع العربى الشرقى، وهو ما أردت توضيحه ومعالجته من خلال تناول صورة الأب سواء فى (المسرح، سينما، تليفزيون) وبيان وسائل المعالجة الدرامية ومدى نجاح مخرجى الأعمال الدرامية المرئية (

عينة الدراسة) فى رسم الصورة الحقيقية للأب بما لايخرج عن سياق رواية (الأخوة كارامازوف) مع تطويعها وفقاً للظروف والأحداث .

ومن ثم تتمثل المشكلة البحثية فى التساؤل التالى :

كيف تمت المعالجة الدرامية لصورة الأب فى المسرح والسينما والتليفزيون من خلال الأعمال الدرامية (عينة الدراسة) والتى اعتمدت على رواية " الأخوة كارامازوف"؟

ومن هذا التساؤل الرئيسي تنبع عدة تساؤلات فرعية منها:

- ما القضايا التي طرحتها بعض الأعمال الدرامية (عينة الدراسة) سواء فى المسرح، السينما، التليفزيون، والتى اعتمدت على رواية "الأخوة كارامازوف"؟
- إلى أى مدى نجحت الأعمال الدرامية (عينة الدراسة) المقدمة سواء فى المسرح أو السينما أو التليفزيون فى طرح صورة للأب بما يتوافق مع عادات وتقاليد المجتمع العربى؟ ومامدى اتفاق أو إختلاف تلك المعالجة عما طرحه دوستويفسكى فى روايته " الأخوة كارامازوف"؟
- ما أوجه التشابه والإختلاف بين المعالجة الدرامية لصورة الأب فى الأعمال عينة الدراسة وبين معالجة دوستويفسكى فى روايته؟

أهمية البحث:-

* تناوله لدور الأب وهو حجر الأساس لأى أسرة، والقدوة لأبنائه فى جميع تصرفاته، يقتدون به فإذا كان صالحاً انعكس ذلك على الأبناء، وإذا كان غير ذلك تفشت الرذائل وجنى ثمار ذلك فى أولاده التى ربما يغيب عنهم علاقات الود والحب وتسود العلاقات العدائية كما نجد فى رواية "الأخوة كارامازوف".

* تناول البحث مجموعة من القضايا الاجتماعية، والسلوكية، والدينية، والإقتصادية، والسياسية التى كانت ولا زالت تهم البشرية .

أهداف البحث:-

يهدف البحث الحالى إلى توضيح التناول الدرامى لصورة الأب فى المسرح والسينما والتليفزيون، وبيان أساليب المعالجة الدرامية، وهل اتفقت أم اختلفت أساليب معالجة كل مخرج مع أصل الرواية .

نوع البحث ومنهجه:-

تنتمى هذه الدراسة إلى الدراسات الوصفية، واعتمدت الباحثة على المنهج البنيوى لتحليل الأعمال الدرامية (عينة الدراسة) سواء فى المسرح أو السينما أو التليفزيون مع توضيح أهم القضايا التى طرحتها الأعمال الدرامية (عينة الدراسة).

عينة البحث:-

١- العرض المسرحى" لعنة كارامازوف" إعداد الكاتب والشاعر / ميسرة صلاح الدين إخراج د/ محمد عبد المنعم عن رواية " الأخوة كارامازوف" للأديب الروسي فيودور دوستويفيسكى(٢٠٢١م) .

٢- فيلم " الأخوة الأعداء " (١٩٧٤م) .سيناريو وحوار / رفيق الصبان . إخراج / حسام الدين مصطفى . مأخوذ عن نفس الرواية السابق ذكرها .

٣- مسلسل " الأخوة الأعداء " (٢٠١٢م) . سيناريو وحوار/ شريف حلمى . إخراج / محمد النقلى . مأخوذ عن نفس الرواية السابق ذكرها .وقد تم اختيار العينة من فترات زمنية مختلفة لبيان المعالجات الدرامية لصورة الأب سواء في المسرح أو السينما أو التليفزيون مع تغير الأزمنة والظروف المحيطة في كل فترة من الفترات التاريخية.

حدود البحث:-

أ. **الحدود الموضوعية:** معالجة صورة الأب في المسرح، والسينما، والتليفزيون مع التطبيق على بعض الأعمال التى قامت على رواية " الأخوة كارامازوف".

ب-الحدود الزمنية: تتمثل في فترة السبعينيات(١٩٧٤م)، وهى فترة عرض فيلم " الأخوة الأعداء "، وكذلك فترة ما بعد ثورة يناير(٢٠١١م)، وهو فترة عرض المسلسل " الأخوة الإعداء " (٢٠١٢م)، يوليو (٢٠٢١م) وهو فترة عرض مسرحية " لعنة كارامازوف".

ج- **الحدود مكانية:** تتمثل في خشبة مسرح الأنفوشي بالإسكندرية، والتليفزيون والسينما المصرية.

مصطلحات البحث:-

المعالجة الدرامية

المعالجة يقال عالج الشيء بمعنى أصلحه وبالتالى تختلف أنواع المعالجة تبعاً للمجال التى تستخدم فيه، فنجد المعالجة الدرامية والتى تشمل معالجة (مسرحية – سينمائية – تليفزيونية)

إضافة إلى طبيعة المادة الدرامية سواء قصة، شعر، رواية، نصوص مسرحية، عرض مسرحى، مسلسل تلفزيونى، فيلم ..... الخ.

فنجد البعض يري أن المعالجة الدرامية هى طريقة وأسلوب تناول النصوص الدرامية(**عبد اللطيف وآخرون، ٢٠١٤م، ص٥٢)** بينما يرى آخرون أن المعالجة الدرامية عبارة عن القراءة الدقيقة لجزيئات النص ونقل هذه الجزيئات إلى صورة متحركة بغية الوصول إلى تحقيق الرؤية الشاملة للنص عبر الشاشة السينمائية والتلفزيونية وإيصالها للمشاهد , وهذه المعالجة في حقيقة الأمر تقع على عاتق المخرج وتتمثل في تجسيد الأفكار المطروحة في النص وذلك من خلال أفعال و ردود أفعال الشخصيات الداخلة في ذلك النص, وعملية معالجة النص لا تتوقف عند هذاالحد بل أنها تحيل كل ما هو مكتوب في السيناريو إلى لغة الصورة **(جاد الله، ٢٠٢٢م، ص ١٤)** .

التعريف الإجرائي:-

هى الأسلوب أو الوسيلة التى يتبعها المخرج سواء فى المسرح أو السينما أو التليفزيون لنقل وتحويل الرواية أو النص إلى شكل مرئي ومسموع بما يشمل ذلك (حركة ممثل ، ديكور، إضاءة، مؤثرات صوتية ....الخ.

صورة الأب

تتعدت التعريفات لصورة الأب فهناك من يرى أن صورة الأب" تتمثل فيما يراه الابن ذهنياً لصورة والده، والتى تكونت من خلال سلوك التنشئة الاجتماعية من جانب الأب، وتتمثل فى بعض الأبعاد التربوية التى يعتقدها الابن وعلى سبيل المثال صورة الأب العدوانى الرافض، أوصورته العطاءة بدون مقابل أو المستخدم لأساليب ضابطة عقابية . **(حمزة، ٢٠٠٢م،ص ٧٧)** ويرى آخرون أن صورة الأب تتمثل فى الشخص الذى يرمز إلى الأب الحقيقى أو من يحل محله من حيث السلطة التى يمارسها على الفرد أو من حيث الحماية التى يكفلها له، ومن هنا تكون عليه علاقته من حيث الخوف، المحبة، الكراهية.....الخ **(طه،٢٠٠٣،ص٢٢)**. ويضيف آخرون أن صورة الأب هى الصورة الشعورية التى يكونها الطفل عن والده والتى يتم اكتسابها خلال مراحل طفولته، ويمكن أن تكون صورة سلبية كما يمكن أن تكون صورة إيجابية **(بيروق، ٢٠١٨،ص٢١٦)**.

التعريف الإجرائي:-

هى الصورة التى تطرحها وسائل الإعلام من خلال الأعمال الدرامية المقدمة سواء فى المسرح أو السينما أو التليفزيون وتحاول التأثير بها على المشاهد أو المتلقى لتلك الأعمال سواء أكانت نموذجاً سلبياً أم إيجابياً.

الجانب المعرفى للبحث:-

المحور الأول :- المعالجة الدرامية لشخصية الأب في رواية" الأخوة كارامازوف" للأديب الروسي فيودور دوستويفسكى

رواية " الأخوة كارامازوف" كتبها الأديب الروسي فيودور دوستويفسكي الذى ولد عام١٨٢١م وتوفى عام ١٨٨١م. وقد خرج الأديب الروسي العالمي "دوستويفسكي" على العالم بروايته الخالدة "الأخوة كارامازوف" عام (١٨٧٩-١٨٨٠) والتي تعد من روائع الأدب العالمي مستلهما هذا العمل من موت طفلة "اليوشا" عام ١٨٧٨ والذي لم يكن يبلغ من العمر عامه الثالث وقد أطلق اسم "اليوشا" هذا على بطل الرواية(**عطا الله،٢٠١٢، ص ٢١٢**) . وجاءت الرواية ليتأثر بها العديد من الكتاب والمخرجين في أعمالهم الدرامية سواء في المسرح أو السينما أو التليفزيون لما تحويه من ملخصات وتجارب حياتية ومعالجة قضايا تتعلق بالبشر، كالروابط العائلية وتربية الأطفال والعلاقة بين الدولة والكنيسة وفوق كل ذلك مسؤولية كل شخص تجاه الآخرين، وهى قضايا كانت ولا زالت تهم البشرية بمختلف الأزمنة والأمكنة.

تحكي رواية "الإخوة كارامازوف" عن عائلة كارامازوف، إحدى الأسر الغنية والمشهورة أيضاً ، ونجد أن القصة تبدأ بموت الأب وبالتالى يحدث الدراما والتشويق؛ لتبدأ الرواية ونتعرف على شخوصها والعلاقات السائدة بين أفراد الأسرة أثر معاملة الأب لهم. وقد بدأ دوستويفسكى روايته بالصراع بين الأب العجوز وابنه ديمترى على امتلاك غروشنكا والاستئثار بها، فحمل في نفوس القراء بعض المشاعر مثل الألم وباقى المشاعر التى باءت إلى الوصول للشيء المطلوب . والكاتب أجاد فنياً في تصوير الأب رأس الأسرة (فيودر كارامازوف) رجل تتمثل فيه القوى الشيطانية ثم الابن البكر ديمترى الذى يمثل الاسترسال مع الرغبات الجامحة والشهوات المنطلقة بغير عنان وعدم القدرة على السيطرة على النفس، وأخوه إيفان الذى يمثل كبرياء المعتزين بالعلم والذين فقدوا يقينهم الدينى وعذبت نفوسهم الشكوك، أما أليوشا أصغر الأخوة فيمثل النزعة ويستكمل الكاتب الصراع في روايته حول ظلم الأب ومقتله على يد أحد أبنائه والبحث عن القاتل.

وفى مجمل الرواية نجد أن دوستويفسكى يؤمن بفكرة الأضداد فهو يواجه الشر ليستخرج من ثناياه الخير فبالرغم مما قدمه من مآسي محزنة إلى أنها تحمل رسائل للأمل المشرق والغد الأفضل وكأن دوستويفسكى يريد أن يقدم لنا رسالة عصرية تصلح لأى زمان ومكان مفاداها أن هذه الحياة مليئة بالتجارب والمغامرات فعشها بحلوها ومرها فهى زائلة وليست باقية **(التويجرى،٢٠١٨م، ص٩٤)** .

المحور الثانى:- المعالجات الدرامية بين المسرح والسينما والتليفزيون

كما تتباين اللغات الإنسانية المنطوقة أو المكتوبة تتباين الفنون بوصفها أنماط من اللغات الإنسانية . تتوسل أدواتها التعبيرية والتقنية المتباينة . وإنَّ فن التفكير باللغة المكتوبة أو المنطوقة (الأدب) يختلف في أدواته وتقنياته عن فن التفكير بالكتل والحجوم (النحت) أو التفكير بالخطوط والألوان والأشكال (التصوير) أو التفكير بالأصوات (الموسيقى) أو التفكير بلغة الصور المتحركة والصوت (السينما) **(نعيسة، ٢٠٠٤م، ص١٦٥)**.

الفروق بين عناصر الإخراج في المسرح والسينما والتليفزيون:-

- **الحوار:-**

من أهم خصائص الحوار في التليفزيون أن يكون شديد الإيجاز، وموجوداً بصورة أقل مما هو عليه فى المسرحية مثلاً أو التمثيلية الإذاعية، لأن كاميرات التليفزيون، والأجهزة المساعدة لها، كأجهزة الخدع الإلكترونية- مثلاً- تستطيع في أحيان كثيرة أداء مهام كبيرة بدلاً من الحوار. لذلك على المخرج التليفزيوني أن يُدرك أنه يقدم عمله لوسيلة تعتمد أول ما تعتمد على الصورة؛ لكي توضح الموقف. ثم تعتمد على الحوار ثانياً بعد الصورة. وأفضل حوار للتليفزيون هو حوار المدرسة الطبيعية، فهو أكثر صلاحية للدراما التليفزيونية؛ لأنه يناسب الإطار التسجيلي للتليفزيون الذي يوحي للمتفرج بأن كل ما يراه وثيق الصلة بالحياة، وموضوعات الساعة. وإذا نظرنا إلى أغلب الأعمال التي تقدم في التليفزيون العربي – بشكل عام – سنجد أنها كثيراً ما تُقدم شخصيات ومواقف بعيدة عن المشاهد؛ لأن المؤلفين أو على الأدق المعّدين قد لجأوا إلى الأفكار الأجنبية ببيئاتها، وظروفها، وأفكارها، وحضاراتها، وعاداتها، وتقاليدها التي تختلف تمام الاختلاف عن البيئة العربية. فكثير من الشخصيات التي تقدم في كثير من هذه الأعمال يرفض المتفرج العربي أن يكون مثلها، أو أن يعيش أحداثها. والمهم أن يدرك المؤلف التليفزيوني أنَّ التليفزيون وسيلة تعبير بالصورة قبل الصوت؛ حتى يشد انتباه المتفرج،

ويجعله لا يترك التليفزيون، بسبب مشاهدته الصورة المناسبة التي تربطه بالأحداث والحوار. أما الحوار فى المسرح نجده يتميز بالتكثيف، والإقتصاد ولا يقتصر على الكلام فهناك الحركة المعبرة والتى لها مدلولاتها التى يتفاعل معها المتلقى مباشرة فى المسرح، ويفهم مدلولاتها . يختلف حوار التليفزيون عن المسرح. ففى المسرح لن تكون بحاجة للتكرار مثلاً . أما فى نص الدراما التليفزيونية فهناك حاجة ماسة إلى ذلك؛ لأن طول المدى الزمنى سيجعل المتلقي معرضاً للنسيان فى بعض الأحيان، ولهذا فإن عليك أن تنشط ذاكرته من وقت لآخر دون الوقوع فى فكرة المط والتطويل **(عمار، ٢٠٢٠م، ص٢٧٣)** ، أما الحوار فى السينما مثل المسرح وإن اختلف فى أدواته ووظائفه على حسب اختلاف الوسيط. " فالمسرح وسيط سمعي يفضل الصوت على الصورة عكس السينما وذلك يختلف عن الحوار فى الرواية فالحوار وسيط نثرى القارئ يفسر اللغة ثم يتخيل المشاهد والأصوات. وهناك نوعان أساسيان للحوار فى السينما هما: الحوار الفردى والحوار الثنائي، ويتمير الحوار الفردى بأنه يقرن غالباً مع الأفلام الوثائقية معلقاً من خارج الشاشة، تكمن مهمته فى تقديم المعلومات المرافقة للمرئيات للجمهور، بالإضافة إلى أن هذا التعليق يقدم شيئاً غير الموجود فى الصورة **(أبو ريا ، ٢٠٢٢م ، ص١٣، ص١٦)** .

- **الحبكة والسيناريو:-**

التليفزيون وسيلة تعبير مرئية . أي أنه يشبه السينما إلى حد كبير، لذلك فكل عمل درامي تليفزيوني لابد أن يكتب من خلال السيناريو، حتى يساعد ذلك عملية التسجيل سواء أكان العمل تمثيلية أم مسلسلاً أم سلسلة عن طريق تصوير مشاهد من العمل الدرامي بكاميرات الفيديو الإلكترونية خلافاً للسينما التي تستخدم الكاميرا السينمائية .

ولأن التليفزيون مثل السينما يستعمل الكاميرا في تصوير اللقطات فلا بد من وجود سيناريو. فالسيناريو في التليفزيون بمثابة تمثيلية مجسدة على الورق، وعلى المخرج وباقي الفنيين محاولة إخراج التمثيلية المجسدة من على الورق، لتصبح نابضة بالحياة على شاشة التليفزيون ، وذلك هو عمل السيناريو تماما مثل السينما.(Stanley J. baran&Dennis K.Davis,2008,p116)

وتؤكد **دراسة (عز الدين عطية المصرى، ٢٠١٠م)** على أنَّ السيناريو السينمائي يمر بأربع مراحل رئيسة، قبل التصوير هي: الفكرة، والمعالجة، والسيناريو، والسيناريو

التنفيذي أو سيناريو التصوير، فإنّ السيناريو التليفزيوني يُمر بثلاث مراحل فقط. ليس منها سيناريو التصوير؛ لأن ذلك من مهمة المخرج التليفزيوني. ولكن كاتب السيناريو السينمائي من واجبه أيضاً أن يكتب سيناريو التصوير ويعود ذلك إلى أن المخرج السينمائي يمكن أن يصور اللقطة التي يحددها له كاتب السيناريو، وكذلك يمكنه ضبط الكاميرا على الزوايا المحددة في السيناريو؛ لأن طبيعة الكاميرا السينمائية تعطى حرية حركة كبيرة أثناء التصوير، وإن كانت كاميرات الفيديو الحديثة المحمولة على الكتف تعطى حرية حركة كبيرة أيضاً أثناء التصوير، ولكن تبقى الغلبة لكاميرا السينما. وقد تؤدي صغر حجم الاستوديوهات أحياناً كثيرة في التلفزيون، إلى عدم تمكن المخرج من تصوير اللقطات المحددة في السيناريو.

أما فى المسرح فهناك تفاعل حى مباشر بين المتلقى فى صالة الجماهير وبين خشبة المسرح.

والحبكة في التليفزيون مثل الحبكة في السينما والمسرح، ولكن الاختلاف كل الاختلاف في كيفية استغلال إمكانيات كل وسيلة؛ لبناء هذه الحبكة التي تختلف من شكل إلى آخر. فحبكة التمثيلية تختلف عن حبكة المسلسل، وعن حبكة السّلسلة. وإن كانت حبكة الحلقة الواحدة من السلسة قريبة الشبه جداً من حبكة التمثيلية. فحبكة التمثيلية التليفزيونية سواء كانت قصيرة أو تمثيلية سهرة مثل حبكة المسرحية تماماً ولكن الإختلاف في طريقة المعالجة، نسبة إلى إختلاف إمكانيات التليفزيون عن المسرح. وفي هذا النوع من الدراما التليفزيونية يتصاعد الحدث إلى أن يصل إلى الذروة الرئيسة، كما هو الحال في المسرحية تقريباً.

أما حبكة المسلسل فتعتمد على عقدتين . عقدة كبرى تُحل في نهاية المسلسل، وعقد فرعية أخرى بعدد حلقات المسلسل. بحيث تشتمل كل حلقة على عقدة فرعية. وهذه العقدة الفرعية تدور في إطار العقدة الرئيسة، ويتم تطور الشخصيات والصراع منذ الحلقة الأولى حتى نهاية الحلقة الأخيرة، أي أن العقد الفرعية كلها تصب في النهاية في العقدة الرئيسية. أما في حبكة السلسلة، فتختلف عن حبكة المسلسل؛ لأن الأحداث في المسلسل تتطور من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة، أما في السلسلة فكل حلقة تنتهي بنهاية أزمتها، أو بحل عقدتها هي وحدها، أو بمعنى أدق كل حلقة من حلقات السلسلة بمثابة تمثيلية مستقلة أي لها بداية ووسط ونهاية حيث إن الحلقة الواحدة من السلسلة

تعد عملاً درامياً كاملاً؛ لأن كل حلقة تبدأ بداية جديدة ليست لها علاقة بنهاية الحلقة التي سبقتها(**الحاج ، ٢٠٢٠م ، ص١٩**).

الديكور:-

طريقة بناء الديكورات والمناظر في التليفزيون تكون مختلفة عن المسرح والسينما، وتشير **(دراسة غينا سفلو، ٢٠٠٦م)** على أنها قد تكون في أحيان كثيرة عائقاً كبيراً للمخرج، تحد من حرية تحريك الكاميرات كيفما يريد، لأنه يكون مرتبطاً بالمساحات القليلة المتبقية من أرضية "البلاتوه"، ليحرك عليها كاميراته، بعد أن احتلت الديكورات والإكسسوارات المساحة الأكبر. وهذا قد يجعل المخرج لا يتمكن من تنفيذ اللقطات المحددة، في سيناريو التصوير. إضافة إلى أن طبيعة بناء الديكورات نفسها في الأستوديو التليفزيوني قد تعوق – وغالباً هذا ما يحدث – عند تنفيذ سيناريو التصوير، لأن كاتب السيناريو يضع رؤيته من خلال معالجة الموضوع، وتقطيعه إلى لقطات، دون أن يعرف المساحات الخالية من أرضية "البلاتوه"، ودون أن يعرف أماكن وجود الكاميرات بين الديكورات، وكيف ستتحرك تلك الكاميرات التحرك السليم، ودون أن يعرف أماكن ديكوراته. فهو يحدد ديكوراته في التمثيلية دون أن يعرف أماكنها في "البلاتوه". ويؤكد على ذلك **(Baran,Stanley J.2002,p448)** أنه إذا كان لدينا ثمانية أماكن للتصوير (ديكورات)، فهو لا يعرف أيهما سيكون بجانب الآخر، أو قريباً منه، لأنه يمكن أن يتخيل وجود الديكورات بصورة تتناقض مع الصورة التي يتم بها بناء الديكورات في "البلاتوه"، وهذا يؤدى إلى عدم استطاعة الكاميرات التقاط اللقطات المحددة، في سيناريو التصوير.

وعلى هذا الأساس، فمن الأفضل أن يكون سيناريو التصوير التليفزيوني من مهام المخرج، وفي الغالب لا يضع المخرج هذا السيناريو التنفيذي، إلاّ بعد أن يتم بناء الديكورات في الأستوديو . وعلى أساس مواقع الديكورات، وأماكن الكاميرات، وإمكانية تحريكها، والأماكن التي يمكن أن يتحرك فيها الممثلون، ومن خلال إدراكه لكل ذلك، يمكن أن يحدد لقطاته النهائية، التي سيصورها، مع الحركات اللازمة للكاميرات . وليس معنى هذا أن كاتب السيناريو التليفزيوني يغفل لقطاته، أو حركة الكاميرات، بل عليه أن يذكر ما يمكن أن يعُين المخرج أثناء كتابته لسيناريو التصوير من أجل إيضاح رؤية المؤلف في العمل، ومحاولة تجسيدها وحبذا لو تلاقت رؤية كاتب السيناريو مع رؤية المخرج، فإن ذلك سيجعل العمل يخطو خطوات مهمة على طريق الجودة .

الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر:-

وظيفة الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر في السينما هي وظيفتهم نفسها في التليفزيون، مع اختلاف الإمكانيات بين الوسيلتين؛ لأن التليفزيون وسيلة جماهيرية لا يمكن التحكم في مشاهديه. فالسينما وضعت الأجهزة الخاصة بالمؤثرات الحسية في دار العرض، بينما لا يمكن وضع هذه الأجهزة في كل مكان به تليفزيون؛ لأنه ضرب من ضروب المستحيل. ولذلك فاستخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية لا يختلف من السينما إلى التليفزيون إلاّ في التقدم العلمي، أي الإمكانيات الفنية إضافة إلى الإمكانيات المادية، ولا يُعرف ماذا سيأتي به الغد بالنسبة للتقدم العلمي تجاه جهاز التليفزيون. فالمهم، أنّ على المؤلف التليفزيوني أن يحدد أماكن الموسيقى والمؤثرات في السيناريو، الذي يكتبه، بحيث يؤدى ذلك إلى خدمة فكرة العمل الذي يكتبه، وكذلك من أجل الإثراء الدرامي. **أما فى المسرح** فقد أكدت **دراسة (فاتن الربيعى ٢٠١٢م)** على أن الموسيقى والمؤثرات الصوتية هما الوسيلة الأساسية في تفسير الأحداث والتعبير عنها، وأنَّ الموسيقى عنصراً فاعلاً ومهماً في المسرح من خلال ما تحققه من تشويق وإثارة وجذب انتباه .

الملابس والإكسسوارات

أكدت دراسة (رانيا فتح الله ٢٠١٥م) على أن الملابس فى المسرح لابد وأن تتفق مع طبيعة الدور الذى تؤديه الشخصية فشخصية " عبد المنعم مدبولى " فى مسرحية (حالة حب ١٩٦٧م) شخصية كوميدية ولذا جاءت ملابسها فى معظم أعماله المسرحية أقرب إلى ملابس شخصيات الكوميديا الإيطالية المرتجلة المعروفة باسم " كوميديا دى لارتى " أما عن السينما والتليفزيون، فلا يختلف في التليفزيون عنها في السينما، ولكن الاختلاف في المناظر . فاستوديوهات التليفزيون حجمها أصغر بكثير من حجم استوديوهات السينما. ومن أجل ذلك فحرية المؤلف التليفزيوني محدودة لتعدد المناظر في تمثيليته، فلابد أن يراعى الكاتب التليفزيوني ذلك، ويحاول بقدر الإمكان أن يكتب من خلال إمكانيات التليفزيون لا من خلال خياله كمؤلف وكذلك الحال للمناظر الداخلية والخارجية. ففي السينما تصور المناظر الداخلية داخل الأستوديو، وكذلك في التليفزيون. أما المناظر الخارجية في السينما فيجري تصويرها خارج الأستوديو أي يتم تصويرها في أماكنها الفعلية. أما في التليفزيون فيتم بناء الديكورات الخارجية داخل الأستوديو، فتكون المناظر أضعف منها بكثير في السينما، لأنها تكون بعيدة عن الواقع، وتقليداً مشوهاً له، وقد

تستخدم الخدع التليفزيونية، كالكروما- مثلاً- وفيها يتم إحضار فيلم عن المكان الخارجي، أو يتم تصويره وحده بكاميرات الفيديو، ثم يتم تصوير المشهد داخل الأستوديو، وتركيب المنظر الخارجي كخلفية للتصوير الداخلي عن طريق جهاز الكروما حيث تدهن خلفية الممثلين، وكذلك الأرضية التي يمثلون عليها باللون الأزرق، وبعد ضبط دقيق جداً يمكن تفريغ اللون الأزرق من الصورة المصورة داخلياً في الأستوديو، ووضع الصورة المصورة للمكان الخارجي في الخلفية، فيأتي المشهد وكأنه صور بالفعل في مكان الأحداث الخارجية. ولكن في هذه الحالة سيكتشف المشاهد أن التصوير لم يتم في المكان الطبيعي للأحداث حين الشخصيات كلها تتحرك ولا يوجد لها ظل على الأرض، وكأنها معلقة في السماء؛ لأن الظل قد تم تفريغه مع اللون الأزرق عن طريق جهاز الكروما. فيجد أن المشهد مصنوعاً وليس طبيعياً.

وقد يلجأ بعض المخرجين إلى تصوير المشاهد الخارجية في الأماكن الحقيقية . مثل السينما – تماماً- عن طريق استخدام كاميرات السينما، ثم تنتقل الصورة السينمائية إلى شريط الفيديو الخاص بالتمثيلية عن طريق أجهزة التيليسين، أو تصويرها تليفزيونياً بوحدات الفيديو الخارجية. وهي تكون أكثر صدقاً عن سابقتها. ويكون العمل تلفزيونياً حقيقياً في هذه الحالة، خلافاً للعمل الذي أُقحمت فيه مشاهد صورت سينمائياً. فمن ناحية لا يمكن أن يكون العمل تليفزيونياً مائة في المائة، ومن ناحية أخرى فالمشاهد المصورة سينمائياً سيجد المشاهد أن درجة ضبط الصورة فيها ودرجات ألوانها وإضاءتها، تختلف عن باقي التمثيلية. فالعمل التليفزيوني لابد أن يتم فيه استغلال كل الإمكانيات الخاصة بالتليفزيون، وليس إقحام أو استعارة إمكانيات ووسائل أخرى، كالسينما مثلاً داخل العمل. **(Jame,Watson.2008,p11)**

المكياج:-

ليس الهدف من المكياج المسرحى والسينمائي والتليفزيونى إظهار الممثل بشكل جميل، أو وقاية بشرته من وهج الإضاءة على الخشبة أو داخل الأستديو . إن المكياج تقنية وظيفية تساهم في إغناء العرض المسرحى، والسينمائي، والتليفزيوني، وإثرائهم وظيفياً ومشهدياً، كما يعكس المكياج طبيعة الشخصية وقناعها الدرامى ووظيفتها داخل العمل الفنى ويستقريء كل الأبعاد الرمزية والمرجعية التى يحيل عليها. وقد يكون المكياج جزئياً أو كلياً، طبيعياً أو اصطناعياً، وقد يكون لغوياً أو بصرياً . لكنه في جميع الأحوال يقوم بتشكيل الشخصية بصرياً وسيميائياً ويعبر عن

الأحوال النفسية التى يكون عليها الممثل ، وطبيعة الأدوار التى يؤديها في ذلك العالم المتخيل **(اليوسف، ٢٠١١م، ص١٤)** .

أدوات المخرج المسرحى لرسم شخصيته:-

المخرج المسرحى هو العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحى . فهو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، فهو الذى يختار النص، أو يوافق عليه ويحدد متطلبات العرض المسرحى من مكان، وممثلين، وديكور، وأزياء، واكسسوارات، وإضاءة، وموسيقي...الخ . ويتدارس كل التفاصيل للوصول إلى رؤية إبداعية لإخراج النص ، وللوصول إلى تلك الرؤية " يسخر المخرج طاقاته الفردية للتخيل والإدراك لتأكيد القيم الفكرية والدرامية التى تضمنها العمل" **(زكى،٢٠٠٥م، ص٢٣)**

والمخرج المسرحى عليه أن يركز في إنتاجه للعرض المسرحى على تسع ركائز أساسية وهم:-

١- القراءة والفهم العميق للنص ليتمكن من تقييم أحداثه وشخصياته وموقع كل منهما عند الآخر .

٢- تحليل الحدث وتحديد مستوياته وأدوات مع تحليل الحالات الشعورية والدوافع عند الشخصيات .

٣- التصوير أو رؤية المخرج .

٤- تخيل المعادل التعبيرى الصوتى والحركى والسينوغرافى للمشاهد والشخصيات وأدوات تجسيدها ترجمة أو تفسيراً .

٥- التجسيد (التنفيذ العملى لعملية إخراج العرض) التدريبات والتصميمات وبرامج التنفيذ .

٦- الأداء التمثيلى وما يصاحبه من أداء راقص أو غنائي أو عرائسي أو سينمائي ...إلخ .

٧- الدعاية المكثفة والمنظمة ودورها في الحشد الجماهيرى وتهيئة الجمهور.

٨- طبيعة الجمهور ومدى تفاعله الذى يتوقف عليه نجاح العرض، أو فشله فلكل عرض جمهوره المناسب .

٩- الحركة النقدية ودورها في تقويم العرض تقويماً فنياً مشتملاً على فنون العرض دون التوقف عن نقد النص المسرحى نقداً أدبياً بعيداً عن ارتباطه بالعرض نفسه حيث يشير لأسلوب نقده **(سلام ، ٢٠٠٣م، ص ص ٢٤-٢٥)** .

أدوات المخرج التليفزيونى لرسم الشخصية في المسلسل:-

إنَّ أدوات المخرج التلفزيوني هي نفسها أدوات المخرج المسرحي بخلاف الطرح والمضمون والتوجه؛ فيجب عليهما أولاً:- مراعاة الجمهور المتلقي لأفكاره ورؤاه الفكرية ، وهذا يكون بالثقافة الواسعة والحس الفني الواعي والمسئولية الجسيمة الملقاة عليها بأنهما عقلين قد يؤثران في رأي المشاهد والمتلقي على حد سواء.

وهذا ما أكدت عليه **دراسة (فلاح عامر الدهمشي ٢٠٢١م)** أنَّ أدوات المخرج المسرحى هى نفسها أدوات المخرج التليفزيونى، وما يميز الإخراج المسرحى هو رد فعل الجمهور المباشر حيث يلمس المخرج الرضا في وجه الجمهور على عكس الوسائط الأخرى حيث يكون رد فعل الجمهور غير مباشر، كما يتطلب الإخراج المسرحى مخرجاً متمكناً من تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض على الخشبة. ويتفق هذا مع **دراسة (ضحى راشد، ٢٠٢٢م)** والتى توصلت إلى أنه يتطلب من المخرج المسرحى والتليفزيونى القدرة على تحويل الفكرة من نص مكتوب إلى صورة وصوت وعناصر سينوغرافيا.

وبالإضافة إلى أدوات المخرج المسرحي هناك أدوات أخرى مساعدة لمخرج التلفزيون من أهمها الكاميرا، المصور، ثم المونتاج والمونتير ومهندس الصوت والمكياج ومنسق المناظر وكلها أدوات يستخدمها، ويوظفها المخرج لتحقيق رؤيته الفنية والفكرية، ولذلك فالمخرج المميز هو الذى يستطيع جعل كافة أدواته تنسجم معاً وتتناغم؛ لتقديم رؤية يشترك فيها الجميع وكأنهم شخص واحد، وهو ما يجعل من المخرج قائداً للعمل الفني ولذلك ينبغي على مخرج التليفزيون أن يمتلك القدرة على القيادة، والموهبة الفنية والدراسة، والإلمام بخصائص الفن التلفزيوني والتطورات الفنية الحديثة ومتابعتها والاستفادة منها، الإلمام بكافة مهام معاونيه، وقدراتهم والإلمام بفن التمثيل والقدرة على التوجيه، القدرة على الخلق والابتكار، والقدرة على التحليل والتفسير **(الدهشمى ، ٢٠٢١م، ص٣٠٢)**.

فالمخرج التليفزيونى ما يهمه هو تحقيق أفضل رؤية للمشاهد أمام شاشة التليفزيون. فالمشاهد للمسلسل التليفزيونى يستطيع أنَّ " يرى بوضوح تعبيرات وجه الممثل، إيماءاته حيث تبدو هذه الانفعالات بشكل أوضح عندما يملأ وجه الممثل المسرحى شاشة التليفزيون وأيضاً يستطيع المخرج أن يضيف تأثيرات جديدة للعمل الدرامى التليفزيون عن طريق القطع بين الكاميرات والتنوع بين اللقطات" **(الزنوكى، ٢٠١٨م، ص٧)** .

ومن المعروف أن التصوير في التليفزيون يكون إلكترونيا، وذلك يتطلب من المخرج التليفزيونى أن يكون ملماً بإمكانات التصوير التليفزيونى (زوايا الكاميرا ، حركات الكاميرا ، أحجام اللقطات...إلخ).

إخراج المسلسل التليفزيونى:-

قبل تناول الإخراج في المسلسل التليفزيونى لابد أن نفرق بين الأتى:-

- **التمثيلية التلفزيونية** (Performance Drama of television) –

التمثيلية في معناها البسيط قصة مروية بواسطة مجموعة من الشخصيات شبيهة بشخصيات الحياة، ويجري بينهم حوار له سمات الحقيقة، ويمكن أن نلخص التمثيلية التلفزيونية في المعادلة الآتية: التمثيلية التلفزيونية = قصة محكية + شخصيات مدروسة وذات أبعاد إنسانية + حوار جيد + معالجة تقوم على الحضور الدائم للشخصيات + ضوابط التلفزيون. وتقدم التمثيلية دفعة واحدة **(العبسي، ٢٠١٣م، ص٤٠)** .

وهي عمل فنى متكامل ومستمر ومترابط الأحداث، ويدور حول فكرة واضحة المعالم ومنطقية، ويجب أن يتوافر في الشخصية ما يجعلها مثيرة للاهتمام **(الحاج ، ٢٠٢٠م ، ص١٨)**.

ولا تختلف التمثيلية التليفزيونية عن المسرح في كثير سوى تقنية العرض وطريقة المعالجة تبعاً لاختلاف طبيعة التليفزيون عن المسرح . وعلى الرغم من ذلك فإن كثيراً من تمثيليات التليفزيون لا نجد فيها أدنى اختلاف عن المسرح، بل نجد في أغلب الأحيان أن هذه التمثيليات بمثابة مسرحيات غير معدة جيداً .

ويتراوح طول التمثيلية –عادة– بين نصف الساعة إلى الساعة والنصف، وقد يزيد عن ذلك، أو قد تكون في جزئين إذا زاد الطول عن ذلك كثيراً أو أن تكون في ثلاثة أجزاء، وهو أمر قليل الحدوث . ومن الأفضل ألاّ تتعدى تمثيلية السهرة الساعة والنصف، بسبب صعوبة أن يظل الكاتب أو المخرج محتفظاً بانتباه المشاهد أطول من هذا الوقت.

وفي هذا النوع من العمل يتصاعد الحدث إلى أن يصل ذروته، كما هو الحال في المسرحية تماماً. ويُعد هذا النوع هو المرحلة الأولى في سبيل إعداد نص تليفزيوني، والوصول إلى طابع مميز للتليفزيون.

- **السلسلة التلفزيونية:-**

السلسلة هى خيط، أو سلسلة مفاتيح تنتظم فيها مجموعة الأشياء، أو مجموعة من الأحداث، كل حدث منها قائم بذاته، وإن ربطتها جميعاً فكرة واحدة.

ففي كل حلقة من حلقات السلسلة تبدو الأحداث بحيث تصلح كل حلقة منها أن تكون تمثيلية قائمة بذاتها، لها بداية وعقدة ونهاية أي تمثيلية كاملة خلافاً للحلقة الواحدة من المسلسل، التي لا يُمكن أن تُسمى عملاً درامياً متكاملاً.(Standish,the Jidaigki,2011,p431)

وفي السلسلة لابد من وجود ما يربط الحلقات ببعضها. فإما أن يكون البطل واحداً في كل الحلقات، والمواقف التي يتعرض لها في كل حلقة تختلف عن الحلقات الأخرى وهذا عادة ما يحدث، وتوجد أنواع عديدة من الحلقات الأجنبية التي تقدم في شكل السلاسل ومنها – على سبيل– المثال حلقات الهارب والقديس، وكولومبو ورجل بستة ملايين دولار، والمرأة الخارقة.

ويعد هذا الشكل– بوجه عام– هو المفضل لدى المشاهد الذي نادراً ما يتمكن من متابعة جميع حلقات المسلسل؛ حتى يقف على مضمونه كاملاً. أما السلاسل فيمكنه أن يشاهد حلقة–مثلاً– دون أن يتابع باقي الحلقات؛ لأن كل حلقة وحدة قائمة بذاتها .

هذا النوع من الدراما التلفزيونية لها ما يميزها عن التمثيلية والمسلسل، من حيث الفكرة الرئيسة، وأهدافها، وطبيعة البناء الدرامي، وطريقة العرض على الجمهور، ويعرفها **عبد الرحيم درويش** بأنها " سلسلة تنقسم إلى حلقات، وبنهاية كل حلقة تبدأ حلقة جديدة، وتعرض لمواقف وشخصيات جديدة، قد تكون مختلفة تماما عن الأحداث والشخصيات في الحلقات السابقة والتالية، وهنا يحتاج الكاتب إلى أن يكتب خطته الاستطلاعية، أو الأولية فقط عن شخص ما تواجهه مشاكل في كل حلقة **(درويش، ٢٠٠٥م ، ص٢٣)** .

- **المسلسل التليفزيونى:-**

ويُعد المسلسل جنيناً تليفزيونياً خالصاً على الرغم من أن الإذاعة سبقت التليفزيون إليه . وقد تميز التليفزيون عن المسرح والسينما بهذا النوع من الكتابة الدرامية الذى يعتبر مجالاً عاماً لنقل الأفكار والآراء والمعتقدات بإعتبارها وسيلة متاحة للجميع (shen,Jinguo,2012,p116).

ولا يختلف المسلسل في جوهره عن التمثيلية كعمل درامي من حيث البناء، والحبكة، وخطة متدرجة تصاعدياً أو تنازلياً وإن اختلف عن التمثيلية في المعالجة. فالتمثيلية تدور أحداثها في تواصل واستمرار منذ البداية، حتى لحظة التنوير وحل العقدة. أما المسلسل فيعتمد قالبه الفني على مجموعة من المواقف الخطرة، ويقوم أساساً على تتابع الحلقات وتواليها. بمعنى أن الشخصيات والأحداث تتطور بشكل متوالٍ إلى أن تتصاعد وتنتهي الأحداث بعد أن تتجمع الخيوط كاملة.

وتكون المسلسلات–عادة– سبع حلقات، أو ثلاث عشرة حلقة، من أجل تغطية إذاعة دورة تليفزيونية كاملة على مدى ثلاثة عشر أسبوعاً، لو قدم المسلسل مرة في الأسبوع، أو خمس عشرة حلقة، أو ستة وعشرون حلقة، لتغطية دورتين كاملتين، أو ثلاثون حلقة، لتغطية شهر كامل لو قُدِّم المسلسل يومياً. إذن فمدة المسلسل تعد طويلة جداً مقارنة بمدة أي عمل تليفزيوني آخر. وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكون عدد الشخصيات الأساسية محدوداً إضافة إلى وجود الشخصيات المساعدة.

ويضع الكاتب شخصياته في الأحداث ويطورها، ويحل مشاكلها من خلال تطور الصّراع في مدة المسلسل كلها. فهو يواكب الشخصيات من الحلقة الأولى حتى الحلقة الأخيرة، ويجعلها تتطور دراماتياً من حلقة لأخرى، إلى أن تصل إلى مرحلة التأزم والانفراج.

وفي المسلسل – عادة – عقدتان، عقدة كبرى لابد أن تحل في نهاية الحلقات كلها، وعقدة أخرى تدور في فلك العقدة الكبرى، وتُقسّم العقدة الأخرى – دائماً– إلى عقد فرعية، بعدد حلقات المسلسل، بحيث تنتهي كل حلقة بعقدة من هذه العقد الفرعية. ومن أجل ذلك لابد من إيجاد عنصر التشويق والإثارة لدى المتفرج، حتى يظل متشوقاً لمشاهدة الحلقة التالية، وهكذا إلى أن يشاهد كل حلقات المسلسل. ومن المؤلفين من يجعل العقدة في نهاية الحلقة زائفة، حيث يكتشف المشاهد في بداية الحلقة التالية، أن عقدة نهاية الحلقة السابقة لم تكن سوى زيف ووهم. وهذا النوع من النهايات الزائفة غير مفضل، فمن الأنسب أن تنتهي كل حلقة بذروة حقيقية، وليست زائفة.

وهذا النوع من المسلسلات التي تُقدم عقدة أساسية وعقد ثانوية بعدد حلقات المسلسل يُسمى "المسلسل الصافي". وكما يوجد نوع آخر من المسلسلات، وهو ما يسمى "المسلسلات المتحايلة" أو "السلاسل" نظراً لطول مدة حلقات المسلسل. وفي أغلب

الأحيان يلجأ المؤلف إلى الحشو والتطويل، ليملأ المدة المقررة لكل حلقة. وهذا الحشو يفقد العمل قيمته.

وعند المقارنة بين المسلسل والسلسلة نجد أن المسلسل ماهو إلا تمثيلية مقسمة إلى مجموعة من الحلقات المتتالية بحيث تؤدى كل منها إلى الآخر في تسلسل ومنطقية أما السلسلة فهى خيط تنتظم فيه مجموعة من الأحداث بحيث يكون كل حدث قائم بذاته ، وإن انتظمت جميعها ضمن فكرة واحدة. **(الحاج ، ٢٠٢٠م، ص١٩)**

ويختلف المسلسل التلفزيوني عن التمثيلية وعن السلسلة الدرامية من حيث أن المسلسل التلفزيوني هو"سلسلة حلقات درامية متتابعة تذاع على التلفاز، وفي معظم الأحيان مقسمة لحلقات وكل حلقة هي جزء من المسلسل. كل حلقة من المسلسل تقدم لنا أحداث معينة ثم تنقطع في نقطة معينة، وتكتمل الأحداث في الحلقة التي تليها بالمسلسل لتسلسل القصة والحلقات وتتابعها منذ البداية وحتى النهاية. ولا تختلف دراما المسلسلات التلفزيونية كثيراً عن دراما التمثيلية التلفزيونية إلا من حيث طول المدة والتنوع في البناء الدرامي كأهم ما تتميز به عن التمثيليات، وهي ما يطلق عليه المختصون" القمم الدرامية أو العقد التي تنتهي معها كل حلقة، ليظل المشاهد متعلقاً بذهنه ووجدانه أما طول الحلقة فيتراوح مابين ٣٠-٥٠ دقيقة **(العبسي، ٢٠١٣م ، ص ص٤١-٤٢)**.

أدوات المخرج السينمائي لرسم الشخصية واختلافات العرض بين السينما وشاشة التليفزيون بالنسبة للفيلم:-

قبل التعرض لأدوات المخرج السينمائي نريد توضيح نقاط اختلاف لعرض الفيلم على شاشات العرض في صالات السينما فتكون على شاشة كبيرة تشمل صوت عالي الدقة وصورة 4k – أعلى دقة للصورة – بينما عرضه على شاشات التلفزيون فالشاشة أصغروبالتالى جودة الصوت والصورة يختلف حسب جودة الشاشة . و" يشبه إخراج الأفلام السنيمائي قيادة أوركسترا ويتطلب القابلية للتعاون وفهم كيفية استخراج الأفضل من جميع العاملين ولابد أن يقوم المخرج بتوصيل الفكرة المطلوبة إلى مساعديه وجميع الفريق في العمل فالسينما فن يقوم على التعاون وتضافر الجهود لإبداع فيلم واحد وصناعة الفيلم هي فن يقوم على الاتصال، والإبداع البصري والتنظيم وأي تردد أو خطأ نتيجة فشل الاتصال يمكن أن يرفع من ميزانية الفيلم" .**(خليل ، ٢٠١٣م، ص ٢٣)**

الفيلم السينمائي يقوم على الفكرة اللماحة، والتى يمكن أن تكون قصة أو رواية أو مسرحية أو حتى موضوع علمى، ومن ثم صياغة هذه الفكرة بما يعرف بالسيناريو والذى يقوم بعمله كاتب فنان متخصص، وقد يكون هو نفسه صاحب القصة أو الفكرة ويسمى بالسينارست أى كاتب السيناريو وهو الفنان والأديب المتخصص الذى برع في كتابة القصة السينمائية، وتطوير نموها الدرامى وإعداد المعالجة السينمائية الفنية وذلك بوضع السياق المتتابع الذى يروى أحداث القصة أو الموضوع في صورة مرئية بارعة التأثير أى يصوغ ذلك في شكل مناظر متتابعة صالحة للتصوير السينمائي، وربما يشترك أكثر من كاتب في كتابة السيناريو، وربما يشترك معه المخرج في ذلك، وربما يكون هناك أكثر من مخرج يتخصص كل واحد منهم في إخراج أجزاء من الفيلم مثل إخراج المعارك، الخدع السينمائية، ويشارك في تنفيذ الفيلم السينمائى كذلك مصممو مناظر، مدير التصوير، مصورون، متخصصوا إضاءة، مهندسو أستديو، مشرفون على الصوت، والموسيقى والملابس والإكسسوارات والمؤثرات والخدع وتنتهى دائما كافة العمليات بالتركيب أو التوليف والمونتاج الذى يقوم بتركيب الفيلم ويسلسل اللقطات بأسلوب فنى خلاق يتناسب مع السرد الفيلمى **(المصرى ، ٢٠١٠م ، ص٦٥)** .

نتائج البحث التحليلى

المعالجة الدرامية لشخصية الأب للمخرج المسرحى محمد عبد المنعم

يبدأ العرض بشخصية الأم وبناتها الثلاثة يسيرن من بين صفوف الجماهير صعوداً لخشبة المسرح، ويتأملن المكان فهو قصر مهجور، جاءن يبحثن عن مأوى بداخله هروبًا من الأب وقسوته فهو شديد الاهتمام بملذاته، لم يتحمل المسئولية، ولكننا نجد من خلال الأحداث الدرامية أن المخرج قسم مسرحه إلى ثلاثة أجزاء الجزء الأول خاص بأسرة كارامازوف، والجزء الثانى خاص بأشباح كارامازوف، والجزء الأخير وهو عبارة عن غرفة منعزلة يجلس بها الابن غير الشرعى لكارامازوف.

وهنا تتداخل أحداث العرض مع أحداث الرواية الأصلية حيث نجد الابنة تجلس على كرسي وتغرق في أحلامها فإذا هي تجد أشخاص الرواية وتجد الأم التي تقع في غرام كارامازوف وسرعان ماتستيقظ وتعود إلى رشدها. ولكن في النهاية الكل يتفق على ضرورة الإطاحة بشخصية الأب الذى لم يحمل صفات الأبوة الحقيقية.

وقد نجح المخرج في تقديم تلك الرواية باستخدام عناصر العرض المسرحي المتمثلة في الاستعراضات الراقصة والإضاءة التي عبرت عن الصراع النفسي بين الأم وبناتها وبين أشباح

كارامازوف ، وأيضاً استخدام الإضاءة في عمل الأشباح ، وأيضاً الديكورات فقد قسم مصمم الديكور (وليد السباعى) خشبة المسرح إلى مستويات ففي المستوى الأعلى كنا نجد غرفة يسكنها الأب وكأنه في برج عال منعزل عن باقى أفراد أسرته، وكان هناك سلم صاعداً إلى هذه الغرفة العلوية يتم استخدامه وتحريكه في عدد من المشاهد ، كما كنا نجد الأداء الحركى المميز صممه (محمد علاء) وكان له دور في إضفاء المزيد من الرؤى الفنية والتشكيلية للعرض.

وبالتالي نجد أن المخرج محمد عبد المنعم حاول أن يقدم صورة للأب الظالم، الخائن، الدائم البحث عن شهواته وملذاته دون أي اعتبار لأفراد أسرته، وبالتالي فكان هروب الأسرة منه نتيجة حتمية لكى يبحثن على مأوى جديد. فهنا قدم لنا المخرج فكرة غياب الأب بأى شكل من الأشكال تؤدى إلى نفس النتيجة وهى انهيار الأسرة وتفكك المجتمع بأسره. وكأن المخرج يعقد مقارنة بين المجتمع الغربى والشرقى فإذا وجدنا فى المجتمع الشرقى بعض الآباء يعاملون بناتهم بقسوة فالأمر لا يختلف عن المجتمع الغربى الذى يتعامل من الذكور بنفس القسوة فلا فرق فى المعاملة بين الاثنين.

ونجد أن الرواية قدمت في مصر ومختلف بلدان العالم العربي، ولكن حرص كل مخرج على أن تكون له رؤيته الخاصة، بما لا يخرج عن الشكل الكلى للرواية الأصلية وقضاياها المطروحة والتى تتمثل فى قضايا أخلاقية كالغريزية، الأنانية، الانحلال الأخلاقي إلى غير ذلك من القضايا الأساسية التى تمس الأخلاقيات فى المجتمع وتكون سبباً لانهيار المجتمع أو إصلاحه، أيضاً عرضت المسرحية قضايا اجتماعية : كالخلافات الأسرية الموجودة فى مجتمعنا، ولا سيما فى كل المجتمعات وعلى مختلف العصور وتتمثل فى علاقات الأبناء بالآباء، دور الأب فى الأسرة، العلاقات المفككة فى الأسرة سواء بالموت أو الانفصال وما ينعكس ذلك على الأبناء، وغيرها من القضايا الاجتماعية التى تتمثل فى العدالة والمساواة ... الخ.

عالج المخرج الرواية برؤى عصرية، فقد استبدل أدوار الرجال بالأدوار النسائية، ومنح شخصياته أسماء مصرية وهذا إسقاط للواقع الإجتماعى المصرى، فالمخرج قدم لنا شخصيات مصرية بنفس معاناة أشخاص الرواية الحقيقية وبالتالى يؤكد لنا المخرج في " لعنة كارامازوف " أنَّ القضايا التى يعالجها لا ترجع أو ليس قاصرة على فترة القرن التاسع عشر، أى فترة معالجة الكاتب للقضايا.

أشخاص الرواية	الشخصيات في العرض
الأب: فيودور	الأم وبناتها الثلاثة
١- ديميترى : وهو شاب عاطفى، يجتمع مع والده في قصة حب مشترك بينهما، ويكون دائم الجدال مع والده حتى أن يتم اتهامه بمقتل والده .	١- كاميليا : شخصية مثقفة تتسم بالبساطة .
٢- ايفان: الإبن الثانى (الأوسط) وهو شاعر ومثقف وغير مؤمن بالأديان .	٢- جميلة : وقد سعى المخرج إلى اختيار الاسم متوافقاً مع صفات الشخصية، فهى تهتم بجمالها وتبحث عن المتعة فقط مما يوقع بها في الانحلال الأخلاقى .
٣- أليوشا (أليكس) الإبن الأصغر وهو شخص متدين وبريء .	٣- رجاء: التى لاتؤمن بأى شيء .

العلاقة التى تربط الأم ببناتها الثلاثة:-

نجد أن العلاقة التى تربط بينهن علاقات مفككة ومتشعبة كل منهما له أغراضه وطموحاته فنجد شخصية جميلة لا تهتم إلا بالمتعة فقط، وبالتالى تعترض مع الأم عندما يأتين إلى القصر فتجد نفسها غير سعيدة بوجودها في هذا المكان.

جميلة: لقد كان قراراً طائشاً ونحن لا نحتمل هذا الأمر .

الأم : (بصوت عالى متضايق) جميلة .

كاميليا(أحدى بناتها): هى لا تقصد يا أمى .

وعندما تكتشف الأم بعد أن ضحت وتركت منزلها هروباً من ظلم الأب وبحثاً عن مكان لتربيتهن نجدها هى الأخرى تقع في صورة مماثلة عما كانت عليه من قبل وتوضح إحدى بناتها ذلك عندما تقول لها:

جميلة: يبدو أن كل محاولاتك قد باءت بالفشل .

وفى الجانب الأخر إحدى بناتها (كاميليا) المثقفة التى تقرأ في إحدى الروايات وتستغرق في حلمها لتشاهد أن ما يعيشون فيه هو نسخة طبق الأصل من أسرة كارامازوف فتسيتقظ في فزع لتخبر أمها .

الأم: أخبرينى ماذا حدث؟ لقد أعتدت منك على ذلك .

كاميليا: لقد حلمت بأبى .

الأم : أبيك .....(وبصوت عالى) وماذا عن أمك، لقد ضحيت بكل شيء ولم أجد إلا الوحدة .....

كاميليا: وماذا أفعل يا أمى؟

الأم: تؤمنين بقضيتى ، تتذكرين ماذا فعل بى؟..... كيف كنا نعيش؟..... لم نكن نعيش . لم تكن حياة .

وبالتالى، فالعلاقات مهددة بين الأب والأم ونجدها تحمل ابنتها مسئولية الانضمام إلى قضيتها مثلما نجده يحدث في مجتمعنا عندما يحدث انفصال بين الأب والأم نجد الأبناء مشتتين بينهما. ونجد أن المخرج استبدل أدوار الرجال بالنساء ليؤكد لنا على أننا كما نعبر الأزمنة والأمكنة، فالرواية لا تقتصر على زمان معين ولا أماكن معينة لحدوث تلك القضايا، ولكنها مصحوبة مع العصور المختلفة ومن الممكن أن تقع أحداثها في أى مكان، وأيضاً غير قاصرة على الرجال بل تمتد أحداثها إلى النساء أيضاً. فنحن أمام تداخل أحداث العرض والرواية .

فنجد مشهد الأب الذى يشرب الخمور، ويستغرق في ملذاته ويعامل ابنه غير الشرعى معاملة سيئة.

الأب: (يرمى عليه الخمر) اصحى .

الابن غير الشرعى: (يستيقظ فزعا) .

الأب: هل أنت كائن بشرى؟ ..... مستحيل ..... أمك مختلة.

الابن غير الشرعى: أمى ليست مختلة .

وبالتالى يتولد لدى الإبن مشاعر الكراهية للأب لدرجة قتله .

الابن غير الشرعى: سأنتظر الوقت المناسب؛ لأحقق انتقامى .

ولم يخل باقى الأبناء من تلك المشاعر، فنجد عندما يسمعونه أنه يريد الزواج من الجميلة لوجيبنا، ومعاملته السيئة للابن غير الشرعى يقول:

ديميترى: سأقتله ، لماذا يجب أن يعيش مثل ذلك الرجل؟ قل لى: لماذا؟

أليوشا: لأنه أبوك .

ديميترى : هل أنت راض عما يفعله أبوك؟

أليوشا : نبحث عن وسيلة لمساعدته .

ديميترى: لا يوجد وسيلة رادعة له سوى الموت .

فنجد أن العرض جسد لنا بعض القضايا الاجتماعية، فهو عرض لنا صورة الأم التى انفصلت عن زوجها، وتبحث عن مأوى لاستكمال حياتها وتربية أبنائها، فى المقابل يقدم لنا العرض انعكاس لما يحدث داخل الأسرة المصرية من رغبة المرأة فى السيطرة وقد يكون ذلك سبباً لانحلال الأسرة وتفككها، والكاتب رسم شخصياته بنفس معاناة أشخاص الرواية الأصلية مع إختلاف الزمان والمكان والظروف المحيطة، وبالتالى قدم لنا رسالة وهى أن الإنسان عليه ألا ييأس من لحظات الضعف البشرى، ويحاول إصلاح مما مضى، ونلاحظ ذلك فى شخصية الأم التى انفصلت عن الأب وتحاول أن تبحث عن مكان لتربية أبنائها واستكمال مسيرة حياتها. ويتفق ذلك مع الرواية الأصلية حيث نجد أن دوستويفسكى قدم لنا رسالة عصرية تصلح لأى زمان ومكان مفادها " أن هذه الحياة مليئة بالتجارب والمغامرات فعشها بحلوها ومرها فهى زائلة وليست باقية" **(التويجرى، ٢٠١٨م، ص ٩٥)**

ونجد أن الكاتب والمخرج عمل على تخطى أحداث الماضى والاستفادة منه حينما رسم شخصية صابر (زوج رقية) والذى كان يرعى القصر فشخصيته تتسم بـ (الحكمة، العقلانية، الرزانة)، وبالتالى نجده ساعد الأم على إحياء نضجها ، وحثها على مواجهة الذات سعياً لإصلاح الماضي والاستفادة من أخطائها.

وأيضاً قدم لنا المخرج مجموعة من القضايا الاجتماعية الأخرى، والتى تكون سبباً فى تفكك الأسرة ومن ثم إنحلال المجتمع بأسره وهى الهوة التى تحدث بين الآباء والآبناء، وقد نلمسها كثيراً فى العصر الحديث، وخاصة مع أختراق وتسلل وسائل التواصل الاجتماعى محيط الأسرة المصرية، فنجد أفراد الأسرة الواحدة يعيشون تحت مظلة حجرة واحدة وكل منهم منفصل عن

الآخر، لدرجة تصل ألا يعرف أى منهم الآخر، وبالتالى تتولد مشاعر الكره، الأنانية، الجشع، الظلم، التدنى الأخلاقى إلى غير ذلك من المشاعر التى يعانى منها إنسان العصر الحديث .

وقد حاول الكاتب والمخرج رسم شخصية الأب وأفراد الأسرة بما لا يخرج عن الرواية الأصلية المعروفة. فنجد أن الكاتب ميسرة صلاح الدين عمد إلى مبدأ الاختزال والتكثيف، قدم لوحات معينة ولكنه لم يخرج عن السياق الكلى للرواية الأصلية–على سبيل المثال –

(اللوحة التى تجسد صراع الأب والابن على حب جيروشيكا، وتكليف الأخ أيلوشا أن ينوب عنه ويخبر خطيبته كاترينا بأنه سوف يفسخ خطبته لها لأنه لا يعشق سوى جيروشيكا) .

(اللوحة التى تصور انغماس الأب فى ملذاته والعيش فى الخمور والسكر) .

(اللوحة التى تجسد مشهد الظلم والقسوة التى يعامل بها الأب ابنه غير الشرعى) .

واختلفت ظروف المعالجة عن الرواية الأصلية لأننا كمجتمع شرقى له احتياجاته وقضاياه العصرية والتى قد لا تكون من ضمن اهتمامات إنسان القرن التاسع عشر عند دوستويفسكى ، فقد حاول الكاتب والمخرج أن يقدمان لافتة فريدة فى عرضها وهى صورة للأسرة الممتدة والتى كانت تتكون من (الأب، الأم، الأبناء، الجد أو الجدة) فنموذج الجد والجدة يتمثلان فى رقية وزوجها ، فرقية جارة عجوز تقوم بتحصيل إيجار المنزل أو القصر، وكذلك زوجها الذى يرعى القصر، ويحرسه فهما يمثلان الجانب الطيب، وهما العنصر الذى كان يخفف من هموم الأبناء، ويتعامل بحميمية مع الأبناء فيضفى على أفراد الأسرة جواً دافئاً مما كان يساعد على استقرار الأسرة فى ظل هذا الامتداد للأسرة المصرية، عكس مانراه الآن مع حجم الأسرة الصغيرة التى تقتصر على الأب والأم والأبناء بل قد تشمل غياب أحد أفرادها ولا سيما الأب، وبالتالى تكثر المشاكل وتتعدد الخلافات، وقد اتضح ذلك من خلال حوار رقية وهى تشرح تفاصيل القصر وتعرض عليهم المساعدة.

رقية : أنا رقية زوجة صابر، أتمنى أن تكون أقامتكن هنا ممتعة ..... وستجدون هنا القطع الأثرية واللوحات الفنية لأن سكان هذا القصر كانوا أجانب، يعملون فى إحدى محطات الطاقة، ومن تبقى منهم رحل عن بلادنا منذ زمن بعيد، ومن وقتها والمنزل لم يسكنه أحد .

..... إذا احتاجتونا أى شيء ....سأعود .

الأم: (تشير لها بالخروج من المنزل) تفضلى .

رقية : (باستغراب) أين واجب الضيافة؟

الأم : لا يوجد .

وبالتالى جسدت المسرحية الإختلاف أيضاً فى الطبائع بين القديم والحديث، وأيضاً الأم التى ترفض المساعدة على الرغم من محنتها، وبالتالى تظل فى تلك المحنة .

صابر: قالت لى رقية أنى أساعدك .

الأم : ومن قال لك أنى احتاج للمساعدة .

المعالجة الدرامية لشخصية الأب للمخرج السينمائي حسام الدين مصطفى

تحولت الرواية إلى فيلم مصرى قدم عام ١٩٧٤ تحت عنوان " الأخوة الأعداء" بطولة:-نور الشريف، وحسين فهمى، وسمير صبرى، وميرفت أمين . وقصة الفيلم تدور حول أب **(يحيى شاهين) في دور الأرمانى مع أبنائه الأربعة (توفيق ، شوقى ، أحمد ، حمزة) تربطهم علاقات عدائية مع بعضهم البعض ، تفكك أسرى واضح نتيجه لانشغال الأب بملذاته وانفقاق أمواله على الشهوات (الراقصة لولا)** ، **توفيق(حسين فهمى) الابن الأكبر** صورة طبق الأصل من الأب يحرص على جمع الأموال، دائم المطالبة بحقوقه من والده ولكنه يقع أسير للشهوات، فبينما نجد الأب يعرض على الراقصة لولا أن تأتى للبيت مقابل ٣ آلاف جنيه يهدده بالقتل إذا جاءت إليه، ويذهب إليها ليحذرها من ذلك فيقع هو الآخر في حبها. ونجد حسين فهمى في دور شوقى يجسد لنا النموذج الفاسد للأبناء نتيجة لإقتداءه بأفعال والده فهو يرى أن الأب لم يقم بدوره كأب تجاه أبناءه.

أحمد: أنت دايما بتنسي أنه أبوك .

توفيق: أنا اللى بنسي وهو أمتى افتكرنا .... أبونا عملنا أيه أنا رمانى اتربيت عند أخوالى وأنت وأخوك في بيت جدكم .

أحمد : طب وأحنا كبرنا والمفروض مش محتاجين له .

توفيق: أنا مش عايز حاجة منه أنا عايز ميراثى من أمى .

أحمد: بس هو أبونا قبل كل شيء .

ونجده يحمل والده مسئولية ارتكابه لأى جريمة أو ذنب يقترفه.

توفيق: أنا عايز اقولك حاجة يا أحمد .

أحمد: خير ياتوفيق .

توفيق : أنا سرقت فلوس عايدة ألفين جنيه، طلبت منى أوصلهم لعمتها صرفتهم على لولى.... طب أبويا لو أدانى حقى مكنتش عملت كدا .

<u>الابن الثانى نور الشريف في دور (شوقى)</u> استطاع نور الشريف بقدراته التمثيلية الفائقة تجسيد شخصية الملحد الذى يؤمن بالعقل على حساب الروحانيات، وقد اتضح ذلك في سؤال الأب له : هل هناك حساب بعد الموت ؟ وكانت أجابته لا، وقد اتضح ذلك من خلال كلامه الصارم الخالى من العواطف، وتشكيكه في العقيدة الدينية وفكرة الحساب والثواب والعقاب والجنة والنار.

وهذه الأفكار التى شغلت تفكيره جعلته يمثل جانب للشخصية الشريرة ويتضح ذلك:- في حواره مع عايدة .

عايدة : أنت مش بتحب توفيق ياشوقى .

شوقى : مفيش سبب واحد في الدنيا يخلينى أحب أخويا بمجرد أنه أخويا .

فنجد عاطفة الكره لأخيه، في حين نجد أيضاً الجانب التحريضي لأخيه على الشر في حواره مع توفيق.

شوقى : أنت أتنازلت عن أرضك كلها .

توفيق : لا مضيت على ورقة بس كدا لأبوك وهاخدها تانى .

شوقى : يبقي متعرفش اللى حصل .

توفيق : أيه اللى حصل؟

شوقى: أبوك باع أرضك للولى .

توفيق : ازاى ....أنا رايحله.....والله لو مدانى حقى لأقتله .

وقد استخدم نور الشريف احدى تقنيات المسرح الملحمى وهو التغريب فقد كان يحفز المشاهد على التفكير، وإعمال العقل بجملته الشهيرة " إن لم يكن الله موجودًا فكل شئ مباح" ولم يقتصر هذا الدور على المشاهد؛ بل امتد إلى شخصية الأب نفسه " الأرمانى " الذى بدأ يفكر هل هناك حساب بعد الموت، وينتهى به الأمر إلى الإيمان بالحساب والثواب والعقاب فنجده ينهى دوره بقوله " ربنا موجود" .

ولكن هذه الأفكار أثرت على حمزة حتى جعلته في نهاية الفيلم يرتكب جريمه القتل ويعترف بقتل والده لشوقى على مسرح الجريمة من أثر اعتقاده أنه لا يوجد حساب ولا ثواب ولا عقاب.

شوقى : نوبة الصرع جت لك أمتى؟ قبل الجريمة ولا بعدها .

حمزة: مش عارف .

شوقى: (ينهال عليه بالضرب) أنا هخليك تعترف .

حمزة: متخافش أنا مش هجيب سيرتك، ومفيش أى دليل على أنك القاتل .

شوقى : طب اتكلم ياجحش .

حمزة: أنا مش جحش أنا أخوك .

شوقى: أخويا يابن عزيزة الهبلة .

حمزة: اذا كنت عايز تمثل..... لكن لو قلت الحقيقة أنت القاتل الحقيقي وأنا المساعد بتاعك، عملت اللى عملته من أفكارك اللى علمتهالى.

الابن الغير شرعى جسده محيى إسماعيل في دور الأخ الغير مرغوب فيه وهو حمزة ابن عزيزة الهبلة كما كان يطلق عليه، وهو مريض صرع، اعتنق أفكار أخيه الملحد الذى كان يعتقد " إن لم يكن الله موجود فكل شئ مباح" فنجده يقتل أباه نتيجة للظلم والكراهية وسوء المعاملة التى يتعرض له، ويتم اتهام توفيق بجريمة القتل لأنه كان دائم التهديد لأبيه بالقتل، ويحاول شوقى إثبات براءته عن طريق اعتراف حمزة له، ولكنه لا يستطيع اثبات ذلك لأن حمزة يشنق نفسه فيموت ويحكم على توفيق بالجريمة.

ونجد سوء معاملة الأب له فهو يوظفه كخادم له في البيت دون أن يعطيه أبسط حقوقه من الاهتمام والرعاية فهو مريض صرع، ومع ذلك نجده في أكثر من مشهد يأتى له حالة الصرع ولا يهتم به الأب ويطلب من حارسه (عم عبده) أن يضعه في الحجرة الخاصة به. بالإضافة أنه يعامله بألفاظ غير لائقة .

الأب: تعالى ياجحش .

حمزة: (ينظر له بغضب) .

الأب: أنت زعلان ... طب متزعلش أنا هرقيك ... ياحمار .

شخصية أحمد (سمير صبرى) يمثل الجانب الطيب، المؤدب الذى يحترم والده ويتضح ذلك من خلال الحوار بينه وبين والده .

الأب: أنت بتحاكمنى .

أحمد : أنا مش بحاكمك ومش من حقى أحاكمك .

وأيضاً نجد أنه الشخصية التى يحب الجميع التعامل معها .

توفيق: أحمد أنت عارف أنك الوحيد اللى أقدر اتكلم معاه لأنك طيب.

الأب: أحمد أنت عارف إنى بحبك ... نظرة عينك بتفكرنى بأمك الله يرحمها .

ومع ذلك نجد الجميع يتحول عنه؛ لأن آراءه صادقة .

شوقى : مين اللى قتل أبوك؟

أحمد : أنت اللى قتلت أبوك .

شوقى : أمشي من هنا .. أنا في طريق وأنت في طريق ولو قابلتنى متبصش في وشي .

شخصية الأب:-

نجد أن يحيى شاهين استطاع من خلال قدراته التمثيلية أن يجسد دور الأب الظالم الذى يظهر كرهه لأحد أبنائه توفيق ويتضح ذلك من خلال نظراته، ترقبه للباب حين يدق ليكون ابنه توفيق هو الطارق، غضبه منه حينما كان يطالبه بإعطائه لحقوقه، اتهام الأب له بأنه جاحد إلى غير ذلك من المواقف التى أظهرت سوء العلاقة بين الأب وتوفيق .

كما بين يحيي شاهين كرهه أيضاً لحمزة – ابن عزيزة الهبلة– فقد كان يقوم بحبسه في غرفة في البدروم ولا يهتم بمعاناته الجسدية حيث أنه كان مصاب بمرض الصرع ، وعاطفة الكره كانت دائما تأتى في نفس الأب من رغبته في عدم الاعتراف بنسبه له؛ ولذلك كان يقوم بتعذيبه .

وبالتالى جسد لنا المخرج هنا قضية هامة جداً وهى التفرقة في المعاملة من الآباء للأبناء، وما ينتج عنها من عقوق الأبناء لآبائهم كما تمثل ذلك في شخصية توفيق، وأيضاً يلقى المخرج الضوء على معاملة الأطفال ذوى الاحتياجات الخاصة فهم في حاجة إلى رعاية واهتمام أكثر من ذويهم من الأفراد العاديين، فنجد أن سوء المعاملة وإحساس هذا الفرد أنه غير مرغوب فيه، فيتولد لديه إحساس الكره والبغض لكل من حوله إلى أن يصل إلى ارتكاب الجريمة، وهذا ما

وجدناه في شخصية الإبن (حمزة) وما وصلت إليه العلاقة بينه وبين آباه إلى أن يصل في نهاية الأمر إلى قتل آباه .

المعالجة الدرامية لشخصية الأب للمخرج التليفزيونى محمد النقلى

قدمت الرواية عام ٢٠١٢م كمسلسل تحت عنوان " الأخوة الأعداء" وكان يتناول المسلسل قضية الفساد في مصر في مرحلة ما قبل الثورة من خلال عرض لشخصية الأب وهو أحد رجال الأعمال الذى يستغل علاقاته بالسلطة وأصحاب النفوذ في تحقيق مصالحه الخاصة .

عالج المخرج " محمد النقلى " في هذا المسلسل فكرة غياب الأب على جميع المستويات ، وكان يرى أنها تؤدى إلى نتيجة واحدة وهى الانهيار، ومعالجة المخرج اختلفت عن معالجة الرواية فنجده تمرد عليها، وحاول إبراز المشكلات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى كانت موجودة حتى عام(٢٠١٠م)، والتى كانت أحد أهم الأسباب لقيام الثورة والإطاحة بالحكومات الموجودة .

فنجد أن شخصية الأب " سيد الدقاق" والتى قام صلاح السعدنى والذى جسد من خلال دوره صورة الأب الذى يهتم بجمع المال، والثروات، ويستغل علاقاته بأصحاب المناصب ، وفى النهاية يهمل أسرته وأبناءه فينتشر بينهم الكراهية والحقد نتيجة للظلم الذى يتعرضون له نتيجة للتفرقة بينهم من الأب.

فنجد أن العلاقات السائدة بين أفراد الأسرة هى علاقات اضطهاد وظلم من الأب يتعرض لها وحيد (أحمد رزق) فنجده يعامله بقسوة حتى عندما يفعل أفعال طيبة فنجده عندما يذهب لكى يهنيء أخيه يتنكر منه ويتضايق من وجوده.

وحيد: مبروك يا أخويا .

يوسف: أنت إيه اللى جابك هنا، امشي بره .

وعندما تسأله خطيبته: مين دا يايوسف؟

يوسف: لا متشغليش بالك، دا واد شغال عندى .

لنجد الأب يستكمل هذه المعاملة فيقول:-

سيد الدقاق: أنت فاهم ياكلب أنت أيه اللى أنت عملته دا، لو حصل تانى ملكش عندى غير الضرب بالكرباج.

لتظهر لنا مشاعر الكراهية على الرغم من أن الشخصية تحمل صفات الطيبة والبراءة

وحيد: على طول بيضربنى، على طول بيشتمنى لدرجة أنى بفكر أقتله .

ونجد أن الحلقة الأخيرة كشفت لنا لغز مقتل صلاح السعدنى (سيد الدقاق) على يد وحيد عن طريق وضع السم له في الطعام على مدار ثمانية أشهر، حيث أننا نجد أن شخصية الأب هى شخصية ظالم بلا مشاعر خالى من أحاسيس الأبوة الحقيقية، يفرق بين أبنائه في المعاملة، يستغل علاقاته بالسلطات للتربح وفى النهاية يتعرض للقتل.

ونجد أن القتل الذى يتعرض له الأب في النهاية ما هو إلا رد فعل طبيعى لأحمد رزق (شخصية وحيد) فالأب يتزوج مرتين يفرق بين أبناء الأولى والثانية فشخصية وحيد تتمثل في أنه ابن غير شرعى للأب وغير معترف به، يتركه ليعمل خادماً في أحد البيوت، لم يتلقى من الأب أى اهتمام أو عناية فيتولد لديه مشاعر الكراهية نتيجة لإحساسه بالظلم.

ونجد في المقابل أخواته الثلاثة وهم ياسر جلال(في دور كمال سيد الدقاق) ، فتحى عبد الوهاب (في دور يوسف سيد الدقاق) ، شريف حلمى (في دور الصحفى المثقف)

- **شخصية يوسف(فتحى عبد الوهاب):-**

هو الابن الأكبر للأب، وتطوراً لشخصية الأب وامتداداً له، يعمل مع والده في التجارة ويحاول أن يجسد دوره ببراعه واتقان؛ ليكون بنفس الأفكار التى يحملها والده ليقدم لنا مجموعة من القضايا التى كانت وما زالت تهم المجتمع المصرى، وهى سياسة الاستيراد، والتصدير وما ينتج عنها من حدوث خلل في مبيعات السوق المصرية، وبالتالى يكون سبباً أساسياً في حدوث أزمات؛ نتيجة لنقص الموارد المتاحة وما ينتج عنه من ارتفاع للأسعار مما يؤثر على المواطن البسيط .

وقد جسد صلاح السعدنى، وفتحى عبد الوهاب تلك القضايا وأوضحها من خلال المسلسل

مثالاً من الحوار التليفزيونى في المسلسل

الأب(سيد الدقاق): أنا بالمناسبة كلمت الوزير عارف طالب لبنته مهر كام ٣٠ مليون جنيه .

يوسف: لا دا كتير .

الأب(سيد الدقاق): يابنى اهدى ماهو أنا عايزك تشغلهم لى وفى سنة واحدة نكسب أضعافهم .

يوسف: إزاى بس وأنا لسه في الأول كدا ياحج .

الأب(سيد الدقاق): يابنى أفهم الناس دى كل حياتها هات وخد، أنت تروح له وتقرا معاه فاتحة وتفتح معاه موضوع أرض الصحراوى دول ألفين فدان ولو سجلتهم باسمى يبقى مهر عروستك هديه منى .

كما كشف لنا الحوار أيضاً طبيعة شخصية سيد الدقاق المادى، الانتهازى الذى يستغل الفرص لتحقيق مصالحه الخاصة .

الأب(سيد الدقاق): ومتنساش أن ميعاد ال٢ مليون اقترب تسديدهم .

يوسف: انت مابتنساش حاجة ياحج .

الأب(سيد الدقاق): اسمع بس الكلام وأنا بحبك .

يوسف: يعنى ال٢ مليون دول اللى هيخلوك تحبنى .

الأب(سيد الدقاق): يابنى أنا مش مادى، أنا كل اللى يهمنى في الحياة الفلوس وبس .

- **شخصية كمال(ياسر جلال):-**

يدخل في صراعات مع والده من أجل ميراث والدته **فهو يشعر بالظلم فوالدته تم طردها من الفيلا في حين أن الأب استولى على أموالها.**

نموذج من الحوار التليفزيون بين الأخوة كمال وايهاب

كمال: الفيلا دى اتعملت منين مش بفلوس أمى، أبويا خد أرض أمى وبعها وبدأ بيها شغله والأرض دلوقتى تجيب ملايين.

ايهاب: وأنت عايز أبوك يديك كل الفلوس دى أنت.....

كمال : على الأقل يعوضنى تعويض مناسب، أنا عايزك توصل له رسالة قول له: أنا جاى الفيلا قريب .

ويحاول كمال أن يطالب بحقوق والدته ويستنكر أفعال الأب فكنا نجده في بعض المشاهد يقول: فيه أب بيمضي أولاده على كمبياليات عشان بيصرف عليهم إلى غير ذلك من المواقف التى تؤكد على أن شخصية كمال تحمل مشاعر الكره للأب .

- **شخصية الصحفى المثقف (شريف حلمى)**

يحاول أن ينقل آراء الناس فيتعرض للهجوم من رئيس التحرير .

رئيس التحرير: إيه الكلام اللى أنت كاتبه دا .

الصحفى (إيهاب) : إيه دا الكلام اللى الناس بتقوله .

رئيس التحرير : لا دا في حدود المسموح به .

ايهاب: أومال فين حرية الصحافة؟

رئيس التحرير : في حدود المسموح به، يعنى نشطب أى كلمة تخص تصريح من جهات سياسية .

وبالتالى جسد شريف حلمى الديكاتورية التى كانت سائدة في النظام الحاكم والتى أغلقت الكثير من الصحف وصادرت حرية الرأى وفى المقابل كنا نجده رمز المثقف الذى يواصل تعليمه ويدافع عن الصحافة وخاصة الصحافة المستقلة.

وبالتالى رسم المخرج صورة للأب الظالم، الانتهازى، المزواج الذى ينشغل بجمع الثروات ويهمل أولاده ويفرق في المعاملة بينهم وتكون النتيجة مقتل الأب على يد أحد أبنائه والكره الذى يسود بين بعضهم البعض .

النتائج

- اختلفت أساليب المعالجة الدرامية بين المخرجين شكلاً ومضموناً تبعاً لاختلاف الظروف التى عالجتها الرواية فمايعانى منه إنسان المجتمع الشرقى يختلف بالطبع عما يعانى منه المجتمع الروسى، فظروف السبعينيات التى عالجها الفيلم الروائى ١٩٧٤م اختلفت عن ظروف إنسان ماقبل ثوره ٢٠١١م كما وجدناه في المعالجة الدرامية للمخرج التليفزيونى محمد النقلى في مسلسل " الأخوة الأعداء" .
- نجد أن أساليب المعالجة الدرامية لصورة الأب اختلفت بين المسرح والسينما والتليفزيون، وبالتالى اختلفت المعالجة الدرامية عن الرواية الأصلية تبعاً لوجهة نظر كل مخرج، ولكن اتفق الجميع مع وجه نظر دوستويفسكى في وضع الشخصيات في مواقف متعارضة أى الإيمان بفكرة الأضداد وذلك لجعل المتلقى يفكر في كل المواضيع ويصبح تفكيره محل جدال ونقاش. فكنا نجد مشاعر القتل وما يقابلها من مشاعر حب – تدين في مقابل تطرف – إلحاد في مقابل الإيمان، وبالتالى نصل إلى نتيجة أن الإنسان يمكن أن يكون جاهلاً وفى نفس الوقت ذكياً، ناجحاً ولكنه شريراً وهكذا.

- حرص المخرج التليفزيونى محمد النقلى وكذلك المخرج السينمائي حسام الدين مصطفى على رسم شخصية الأب الظالم، القاسي، المتسلط، الذى يبحث عن ملذاته وشهواته وفى النهاية يتعرض للقتل، بينما اعتمد المخرج محمد عبد المنعم على فكرة غياب الأب فمع بداية العرض نجد الأم وبناتها الثلاث يبحثان عن مأوى هروباً من الأب ونزواته، ولكن اتفق الجميع على أن قسوة الأب وعدم تحمل المسئولية تؤدى إلى نتيجة واحدة وهى تفكك الأسرة وانهيار المجتمع.
- تنوعت القضايا التى قدمتها الأعمال الدرامية عينة الدراسة مابين قضايا إجتماعية تمثلت في علاقة الآباء بالأبناء، وكذلك علاقة الأبناء ببعضهم البعض ، وتناولت أيضاً مجموعة من القضايا الفلسفية والدينية منها الإلحاد والإيمان كما لاحظنا ذلك في الفيلم السينمائي، إلى قضايا اقتصادية وسياسية تمثلت في سيطرة الرأسمالية وأصحاب النفوذ على الأوضاع في فترة ماقبل ثورة يناير ٢٠١١م كما أوضح ذلك المسلسل العربى " الأخوة الأعداء" .
- اختلفت الأساليب الإخراجية مابين الأسلوب التعبيرى الذى استخدمه المخرج المسرحى محمد عبد المنعم في عرض " لعنة كارامازوف" والذى اعتمد على الصراع النفسي للشخصية، وأيضاً المخرج محمد النقلى في المسلسل لدور شخصية وحيد لأحمد رزق، إلى جانب الأسلوب الملحمى الذى اعتمد عليه كل من مخرج المسلسل والفيلم " الأخوة الأعداء" لإعمال العقل للمشاهد فيما يقدم له ، أو مخاطبة الجماهير كما كان في العرض المسرحى .

التوصيات

- الحرص على تناول صورة الأب بجوانبها المختلفة الجانب الإيجابى، والآخر السلبى وعدم التركيز على الجوانب السلبية فقط كما لاحظنا ذلك لبعض الأعمال المقدمة في الفترات الأخيرة على شاشات السينما والتليفزيون مما قد يؤثر على عقول الشباب ويكون سبباً لإنتشار الرذائل في المجتمع .
- إجراء دراسات تستكمل القضايا الهامة في رواية الأخوة كارامازوف ، كالقضايا الفلسفية والتى لم تتعرض لها أى من الدراسات السابقة ، مع تفسير وتوضيح طبيعة تلك القضايا.
- ضرورة استعانة الكتاب وكذلك المخرجين سواء في المسرح أو السينما والتليفزيون بالروايات العالمية الهادفة والتى كانت وما زالت تحمل مضامين وقضايا تهم البشرية،

والبعد عن الإسفاف الذى وجدناه ملحوظاً في الفترات الأخيرة على شاشات السينما والتليفزيون .

المراجع

أولاً:- المصادر

١- العرض المسرحى" لعنة كارامازوف" إعداد الكاتب والشاعر / ميسرة صلاح الدين إخراج د/ محمد عبد المنعم على خشبة مسرح الأنفوشي بالإسكندرية. ٢٠٢١م.

٢- فيلم " الأخوة الأعداء ".سيناريو وحوار / رفيق الصبان . إخراج / حسام الدين مصطفى ١٩٧٤م.

٣- مسلسل " الأخوة الأعداء " سيناريو وحوار / شريف حلمى إخراج / محمد النقلى . ٢٠١٢م

ثانياً:- المراجع العربية

١- أبو ريا، سارة(٢٠٢٢م) . الحوار السينمائي . دار الكتب . القاهرة .

٢- التويجرى، أثير(٢٠١٨م) " قراءة في رواية الأخوة كارامازوف" ، مجلة فكر، ع٢١ ، ٩٤-٩٥، مركز العبيكان للأبحاث والنشر، مصر .

٣- الحاج، كمال(٢٠٢٠م) . السيناريو والدراما . الجامعة الإفتراضية السورية . سوريا .

٤- الدهشمى، فلاح عامر(٢٠٢١م). " الرؤية الإخراجية للعروض المرئية ، دراسة مقارنة بين المسرح والتليفزيون- الكويت أنموذجاً " ، مجلة روافد للدراسات والأبحاث العلمية في العلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد ٥، ٢٧٩-٣٠٥،السعودية.

٥- الربيعى، فاتن جمعة سعدون (٢٠١٢م) ، دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في مسرح الطفل، مجلة آداب المستنصرية، ع ١،٧-٢٣، بغداد.

٦- الزنوكى، محمد عبد الكريم دياب(٢٠١٨م)، تقنيات الإخراج التليفزيونى للعرض المسرحى – مسرحية " الصيدة " بلندن نموذجاً" ، مجلة كلية الآداب، ج٤، ع٥٠ ،١-٤٢، بنها.

٧- العبسي، إسماعيل عبد الحافظ (٢٠١٣م) . " استراتيجية الاتصال الثقافى في دراما المسلسلات التليفزيونية العربية نموذج (اليمن ، الجزائر ، مصر ، سورية)"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر ، الجزائر .

٨- المصرى، عز الدين عطية(٢٠١٠م). " الدراما التليفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية"، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية بغزة، فلسطين .

٩- اليوسف، أكرم (٢٠١١م) . تقنيات الماكياج في المسرح والسينما والتليفزيون . دار مؤسسة رسلان . سوريا .

١٠- جاد الله، إسراء محسب حسانى(٢٠٢٢).المعالجة الإخراجية لصورة الأسرة في الدراما التليفزيونية – دراسة تحليلية ، المجلة العلمية لبحوث الإعلام وتكنولوجيا الإتصال،ع٨٥،١١-١١٢، كلية الإعلام، القاهرة .

١١- حمزة، جمال مختار (٢٠٠٢). صورة الأب وتقدير الذات لدى الأبناء من مرحلة التعليم الثانوى(رؤية نفسية) . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة .

١٢- درويش، عبد الرحيم (٢٠٠٥م) . الدراما في الراديو والتلفزيون. المدخل الاجتماعي للدراما. مكتبة نانسي. دمياط .

١٣- راشد، ضحى محمد (٢٠٢٢م) . " تقنيات الإخراج المعاصر للعروض المسرحية المقدمة للتليفزيون – أمين وشركاه نموذجاً"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة الزقازيق .

١٤- زكى، أحمد.(٢٠٠٥م) . اتجاهات المسرح المعاصر –الصورة الإبداعية- . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة .

١٥- سفلو، غينا. (٢٠٠٦م) ." الديكور التليفزيونى بين البرنامج والتلقى"، دراسة لنيل درجة الدبلوم في قسم العمارة الداخلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق، سوريا .

١٦- سلام، أبو الحسن.(٢٠٠٣م) . المخرج المسرحى . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية .

١٧- طه، فرج عبد القادر(٢٠٠٣م).موسوعة علم النفس والتحليل النفسي .دار الغريب . القاهرة .

١٨- عبد اللطيف، محمود همام وآخرون (٢٠١٤م)، دور مسرح الشباب في المعالجة الدرامية لقضايا المجتمع المصرى: دراسة تحليلية، مجلة دراسات الطفولة ، مج١٧، ٥١-٥٤، عين شمس.

١٩- عطا الله، إخلاص (٢٠١٢م)، الرهبة في الأدب العالمى : الأخوة كارامازوف لدوستويفسكى شخصية الأب زوسيما الراهب نموذجاً، مجلة قضايا وآفاق بالهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٨، ٢١١-٢١٩، القاهرة.

٢٠- عمار، أحمد (٢٠٢٠م)، من المسرح إلى الدراما التليفزيونية " السبنسة نموذجاً" ، مجلة الزهراء بكلية الآداب، مجلد ٣٠، ع أكتوبر،٢٢٢٧-٢٢٨٠، القاهرة.

٢١- فتح الله، رانيا(٢٠١٥م). "سمات الأداء التمثيلى الكوميدى عند عبد المنعم مدبولى في المسرح – دراسة تحليلية" ، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، الجزء الأول، العدد الثالث عشر،٤١٩-٤٤٨، المنوفية.

٢٢- منصف، القرطبى : السينما بين الاستهلاك والفن ، ع٦٥ ، ع١٩ متاح على موقع http//search.mandumah.com/record

٢٣- نعيسة، جهاد عطا(٢٠٠٤م). الرواية العربية " ممكنات السرد" ندوة مهرجان القرن الثقافي الحادى عشر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت .

٢٤- نيروق، هنا نور الهدى . (٢٠١٨)." صورة الأب ودورها في ظهور الجنوح لدى المراهق: دراسة ميدانية بمركز إعادة التربية بولاية قالمة"، مجلة التغير الإجتماعى، ع٥، ٢١٣-٢٣٢، الجزائر.

ثالثاً: المراجع الأجنبية

1-Shen,Jinguo,Reshping television culture and modernity: Acritical inquiry of chinese television series and communication praxis ,2012.

2-Jame,Watson.media communication An Introduction to theory and process, 3 th edition (USA: palgrave Macmillan,2008.

3-Standish, the Jidaigeki: television series: Myth,Iteration and the Domestication of the samurai Hero in : Japan forum,vol,2011.

4-Baran,Stanley J.Introduction to mass communication: media literacy and culture (USA: the Mc Grew companies,2002)

5-Stanley J. baran&Dennis K.Davis "mmass communication theory: foundation and Journalism, wadsworth cengage learning,2010.