

المفهوم الملحمي في الدراما التلفزيونية

بهجت عبد الواحد عبد الله *

الفصل الأول : (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث : منذ بواكير الحضارة الانسانية الاولى ابدع الانسان ادبه الملحمي كانجاز فكري يضاف الى انجازاته الاخرى في ميادين العلوم والفنون ولم يكن الشاعر القديم او المنشد الافنانا او اديبا فطريا في سعيه لرسم صورة فنية عن واقعه الفكري والاجتماعي والسياسي ومعتقداته الديني. فهو الادب الرفيع والصورة الفنية الفريدة والموضوعة الخالدة التي صدحت بها الحضارات الانسانية منذ الالف السنين، اذ تغنت الملاحم القديمة ببطولات ومآثر ملوكها وقادتها وفرسانها في عصور البطولة على اساس ان الملحمة نفسها هي قمة الشعر البطولي.

وفي عصرنا الحديث اختفت الملحمة كجنس ادبي ولكن فكرتها ظلت قائمة وقد تلونت بالوان العصر في محاكاتها لواقع الانسان المعاصر واذا كان الادب الروائي هو الشكل المعاصر للملحمة، فان الفكرة الملحمية موجودة ايضا في الرسم والنحت والقصيدة الشعرية والقطعة الموسيقية.

ولعل الدراما المرئية (سينماتلفزيون) كانت حاضرة في معالجاتها للموضوعات الملحمية، فمع بداية تطور ونظوج لغة التعبير الفنية في الوسيلة المرئية كانت الموضوعات الملحمية ميدانا خصبا لنتاجات فلمية لاتزال حاضرة في اذهان الكثيرين من النقاد والفنانين ومحبي فنون الدراما (المتلقين).

ولكن التساؤل الذي يبتغي الباحث مناقشته في موضوعه بحث والتوصل الى نتائج واستنتاجات ماهي الملحمة وماهي خصائصها في الدراما التلفزيونية؟ وكيف تم تناولها فنيا في ضوء طبيعة الوسيلة المرئية (التلفزيون)؟

أهمية البحث: تأتي أهمية هذا البحث في رسم تأسيسات للأعمال الدرامية الملحمية، وبخاصة في الدراما التلفزيونية انطلاقا من وضع رؤية عامة للملحمة في اطارها التاريخي العام ومن ثم الولوج الى طرح البناء الملحمي في الدراما التلفزيونية وكيفية اشتغاله وفق المفهوم المعاصر للملحمة وهو ما يوفر ارضية ملائمة لدى المتخصصين والمهتمين في الفنون الدرامية الى استيعاب معطيات هذا الموضوع والانطلاق

* مدرس مساعد في جامعة القادسية / كلية التربية / قسم التربية الفنية .



الى فضاءات البحوث العلمية والنتاجات الفنية القريبة من ذلك الموضوع في رؤية ربماتكون اوسع واشمل لذلك المفهوم او منطقة مجاورة اخرى ذات تعلق بالمفهوم الملحمي.

هدف البحث : يهدف البحث الى أنارة المحاور التالية :

١- التطرق الى موضوعة الملحمة في شكلها العام وبنيتها التاريخية وفلسفتها وتصنيفاتها وعلاقتها بالاداب والفنون.

٢- مواصفات الملحمة وفق المفهوم المعاصر، وكيفية اشتغالها في الدراما التلفزيونية .

حدود البحث: تقتصر حدود البحث على الدراما التلفزيونية العراقية ،وتحديدا في المسلسل التلفزيوني العراقي (بيوت الصفيح) وحلقاته البالغة (٣٠ حلقة)

الدراسات السابقة: على حد علم الباحث واطلاعاته فانه لم يتم تناول هذا الموضوع في دراسة علمية سابقة وحسب الصيغة التي اعتمدها الباحث

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول : ماهية الملحمة : بعد أن قضى الإنسان مراحلها الحياتية الباكرا غارقا في أطوار الهمجية والتوحش في عصور ما قبل التاريخ التي استمرت حقبا زمنية طويلة ،بداء ينظر الى هذا الكون العجيب محاولا فهم مكنوناته وفك ألغازه وإيجاد تفسيرات فلسفية بدائية لما يراه ويسمعه ويدركه بمشاعر وتصورات فنية وفق مفاهيمه المحدودة.

ولتأثر المجتمعات البدائية بالقوى الخيالية الخارقة التي أسست لخلق الكون وعناصر الطبيعة والإنسان أخذت تخط أساطيرها وتصنع ملاحمها الخالدة التي مجدت فيها ألتهها ومآثرها البطولية في الخلق(حسب معتقداتها) وهكذا هو الحال في نشأة المثلوجيا والأديان الأولى التي عبرت عنها الملاحم فنشأت الملاحم الأسطورية المتعلقة بالخلق والتكوين على أن مابين مصطلحي الملحمة والأسطورة حدودا فاصلة أستطاع المختصون بدراسة الاداب القديمة تمييزها اخذين بنظر الاعتبار ماينطوي عليه النتاجين الادبيين حول طبيعة الشخص والشخص المضمون لكل منهما،فشخص الأسطورة عادة مايكونوا من الآلهة وأن أحداث الأسطورة تدور في الغالب حول أمور الخليفة فيما تدور الملحمة حول فرد من البشر وتهتم بمنجزاته ومآثره وبطولاته .



ان ذلك التفرد والخصوصية يبدو قائما في شكله العام ولكن من يتوغل في مضامين الملحمة والأسطورة يجد ان صفات وملامح تشترك بينهما الأمر الذي يجعل من الملحمة تبدو اسطورة والعكس صحيح ايضا فالأسطورة التي ينتمي أبطالها الى الآلهة نجدهم يتصفون بصفات بني البشر ويقومون بمغامرات بطولية ويدخلون في صراعات ملحمية فهم ليسوا مترفعين عن بني البشر على الرغم من كونهم خالقي البشر والطبيعة فهم يخوضون صراعات أزلية تلك الصراعات المتجسدة بين قوى الخير والشر والمرتبطة بالنشوء والخلق في الفكر الأسطوري للشعوب الفطرية كما نجد بين الآلهة من تحب وتكره وتنتقم فهي تقترب من البشر في علاقاتها ونزاعاتها كما حصل بين الآلهة عشتار وكلكامش (بعد عودة كلكامش منتصرا الى اوروك تعشقه الآلهة عشتار وتعرض عليه الزواج منها غير ان كلكامش يصدها ويهينها فتسارع عشتار الى أبيها أله السماء انو وتقنعه بتسليمها ثور السماء لكي ينتقم لها من كلكامش)^(١) فيما نجد في الملاحم ان أبطالها الذين هم من البشر يقتربون من مصاف الآلهة في الوقت الذي تنزل فيه الآلهة الى منزلة الناس، لذا كانت الملاحم مشبعة بالمناخات الأسطورية.

لقد تغنت ملاحم العصور القديمة بالبطولات الفردية الخارقة لشخصيات أعتبرت أمتداد للآلهة أو هي أن صح التعبير من نسل الآلهة الامر الذي أدى لأن تتميز عن سواها من بني البشر فهي اذا لا تنتمي لعامة البشر وهي تبعا لذلك من سلالة الملوك والحكام مثل كلكامش وهرقل (فجلجامش جبار ملك أوروك المدينة البابلية القديمة، وكان ذا قدرات خارقة لأنه ولدته ننسون وهي من الآلهة البابلية، وقد خاض مغامرات وأهوالا بحثا عن الخلود)^(٢) لذا فقد بنيت الملاحم القديمة على وجود شخصيات أنسانية متفردة في قدرتها وتفوقها عن سائر البشر.

كما وقد أرتبطت نشأة الملاحم عند الشعوب القديمة مثل السومريين وغيرهم من الاقوام الاخرى بعصور البطولة التي مزجت حكاياها بين الحقيقة والخيال حين كان القدماء يخلطون بين تلك المفاهيم فلا فرق لديهم بين الحكاية والتاريخ بل كانوا يهتمون بحكايا الخيال اكثر من اهتمامهم بالواقع والتي ألهمت الحس الوجداني القومي للأمة صانعة الملحمة كالحروب الطويلة الشرسة التي خضتها تلك الأمم والشعوب التي عرفت بطابعها الحربي من أجل بسط نفوذها وتوسيع حكمها او الدفاع عن وجودها وطرد القوى الغازية وتحريرها من العبودية (فعصر البطولة عند الاغريق يقع في نهاية الألف الثاني قبل الميلاد وفي الهند يقع بعد قرنين من ذلك. أما عصر البطولة عند الاقوام الجرمانية فانه أمتد من القرن الرابع وحتى السادس الميلادي وتظهر عصور البطولة الثلاثة هذه نقاط تشابه في التركيب الاجتماعية ونظام الحكم والمعتقدات الدينية والتعابير الجمالية وانها من الواضح مدينة في أصلها ووجودها الى عوامل متشابهة نفسها وسياسيا واجتماعيا)^(٣).

وتشير العديد من المصادر والدراسات الاثرية أن الملاحم قديما كانت معتمدة على الاسلوب الشفاهي، اذ لم تدون في النصوص الأبعد مضي فترات زمنية طويلة، وكذلك فإنها كانت تنظم وتلقى في مناسبات خاصة حيث كان ينشدها الشعراء والمداحين تخليدا لمآثر وبطولات ملوكهم وامرائهم الذين كانوا يجدون رغبة في سماع مآثرهم على ألسنة الشعراء (فكانوا يأتون بالمنشدين والمداحين الى القصر أثناء أقامة الولائم والاحتفالات ليرتلوا القصائد والاغاني التي تمجد بطولات الملوك ومنجزاتهم والتي كانوا ينشدونها على الأرجح بمصاحبة الموسيقى)^(٤).

ويرى الباحثون أن العراق القديم أمتلك الريادة في ميدان إنتاج أولى الملاحم الادبية في تاريخ الانسانية ، حيث تشير الدراسات والمكتشفات الأثرية في العراق ومن خلال الواح النصوص الطينية التي أكتشفت في بقايا المدن القديمة أن أولى الملاحم في التاريخ تعود الى الحضارة السومرية (فقد وجدت بالفعل نصوص أدبية سومرية، منها مايتعلق بأعمال جلجامش وأنكي دو والعفريت (خمبابا)، وقصة حب عشتار لجلجامش وقصة الثور السماوي)^(٥) وفي الوقت الذي أقرنت فيه جذور الادب الملحمي بالحضارة السومرية كتنظيم أدبي ناضج في طريقة نظمه وأسلوبه وفكرته وموضوعاته الانسانية الخالدة (وبخاصة ملحمة جلجامش) ألا ان مايدعو للأشادة المكانة الفكرية لتلك الملحمة (جلجامش) بين آداب الحضارات الاخرى، اذ لم يقتصر أثر الادب الملحمي في العراق القديم بحدود الحضارة السومرية بل تعداه الى مسافات أوسع متجاوزة حدود الرقعة الجغرافية الناشئة فيه، فلم يقتصر تداول ملحمة (جلجامش) بالنسبة الى سكان العراق القدامى على القسم الجنوبي والوسط الذي كان يعرف ببلاد (سومر وأكد) بل أنتشرت رياحه شمالا (بلاد آشور) ليظهر بعد ذلك في مكانات أخرى وحضارات مختلفة في بلاد الاناضول وعلى أرض فلسطين وغير ها أن ما تميزت به الملاحم العراقية القديمة من موضوعات فكرية وانسانية تم محاكاتها في العديد من الاداب الملحمية التاريخية العالمية ، ففي الملاحم اليونانية هناك الكثير من نقاط التشابه بين مواصفات وأفعال الشخصية الملحمية (جلجامش) مع أبطال الملاحم اليونانية (فالبطال جلجامش انتقل اسمه الى معظم الاداب القديمة أو أن أعماله نسبت الى أبطال الامم الاخرى مثل (هرقل) و(أخيل) والاسكندر ذي القرنين والبطال (أوديسيوس) في الاوديسة)^(٦) كما يبرز دور الالهة في جلب الكوارث وأثارة المتاعب بوجه أبطال تلك الملاحم فضلا عن تجسيد الكثير من المواقف الانسانية بين شخوص الملحمة، ويرى (ستبلتن نول)^(٧) أن منطقة الشرق الأدنى كانت الأرض الخصبة لنشأة الملاحم والتي يعتقد ان الشعراء والادباء من الاقوام اليونانية التي كانت تتاجر مع سواحل البحر الابيض المتوسط الجنوبية ربما كانوا قد تأثروا بها ، كما يرى في احتمالية أمتزاج حضارات الشرق الأدبي مع الحضارة

اليونانية التي كانت على درجة عالية في الطب والفلسفة والمسرح والميثولوجيا ولعل أساطير هرقل وأفروديت متأثرة بأساطير الشرق الأدنى مثل جلجامش وبعل عشتار.

أن ماتم تناوله في النصوص الملحمية من قضايا وموضوعات لم يقف عند حد السرد البطولي المشحون بالأجواء الاسطورية بل أنها تزخر بأوجه أنسانية متنوعة لا تقل أهمية عن القضية البطولية والصراع الأزلي بين الخير والشر موضوع الملحمة ففيها الحب والصداقة الوطيدة والبغض والحقد والاماني وكذلك فيها المغامرات والبطولة والرجولة والرياء، كما وتندرج في بنية أحداثها العديد من الجوانب الاجتماعية والدينية والفلسفية التي تعطي تصورا كاملا عن طبيعة الوعي والأدراك الحسي في مرحلة من مراحل الحياة الانسانية (كعقائد القوم الدينية وألتهم وأرائهم في الحياة والكون وأحوالهم الاجتماعية وجوانب مثيرة من حياتهم العاطفية وعلاقاتهم الاجتماعية).^(٨)

على ان الصراع في بنية الملحمة متعدد الأوجه فتارة يكون تناحريا (ضديا) من خلال الصراعات القائمة بين الامبراطوريات والابطال وسائر البشر بعضهم مع البعض الاخر عسكريا سياسيا اقتصاديا اجتماعيا أو مع محيطهم الخارجي (الطبيعة الحيوان) وكذلك صراعاتهم مع الالهة أو الصراع بين الالهة نفسها، وتارة أخرى يتجلى الصراع (تكامليا) بين الارادات والايديولوجيات المتنوعة وهو في إحدى صورته يمثل الصراع النفسي الكامن في داخل الشخصية الانسانية أما محركاته فتتمثل في غاية الانسان نحو وضع أفضل يتجاوز من خلاله الضعف والاحباط الذي يلحق به لاي سبب كان وهو صراع ايجابي ليس فيه أقصاء لطرف آخر بل أن مكتسباته تتحقق في الفعل الايجابي كالحكمه والوعي والنضج حيث تتحقق فيه الصفات الانسانية السامية والمثالية .

لقد عبرت النصوص الملحمية والأساطير القديمة عن أهمية تطور الفكر الانساني ومراحل تحضره كما حثت على اهم مظاهر النشاطات الانسانية وهو تقديس عمل الانسان وأعتبره مصدر القيمة الاجتماعية بوصفه أستمرا مباشرا للطبيعة والعلاقات الطبيعية (ان الميثولوجيا البدائية لا تميز بالقدر الكافي بين الطبيعة والمجتمع، فهي تصور المؤسسات الاجتماعية على نحو يطابق الظواهر الطبيعية، ولذلك يوصف نشوء المنظمة العشائرية وقواعد السلوك الاجتماعي بانه عملية طبيعية مطابقة لعملية خلق تضاريس الارض من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الحصول على نور الكواكب السماوية يقترب من تصوير النار ووسائل العمل كخلق الظروف الضرورية من أجل النشاط الحياتي السوي للناس)^(٩) لذلك فان عملية النشوء والخلق لظواهر الطبيعة وأرتسامها في صورتها الحالية ما هو أنتاج وتجسيد للعلاقة الاجتماعية التي أرتسمت في بادئ الأمر من خلال نشاطات الالهة وصراعاتها فيما بينها والتي أدت فيما بعد الى خلق الانسان الناضج المتكامل الذي أخذ على عاتقه أن يكون وارثا لها في كل شيء بما في ذلك العلم



والمعرفة وسن القوانين والأعراف وأنماط العلوم الحياتية المختلفة كالمهن المختلفة التي يزاولها الناس في حياتهم.

فالآلهة المعلمين أو الابطال المعلمين لا تقع على عاتق قواهم وجبروتهم الروحي خلق الكون والتضاريس بل سعوا إلى إقامة نظام اجتماعي كجزء من فضائلهم على بني البشر، ففوة تلك الآلهة لم تعد طبيعية بل هي اجتماعية أيضا فهي العمل والعقل والعلم والمعرفة (ان الابطال المعلمين يخلقون تضاريس المكان المعاصرة، التناوب الصحيح للمد والجزر وفصول السنة، ويسخرون الشمس والقمر والنجوم، ويجلبون النار والماء العذب، ويجعلون من بعض النباتات والحيوانات غذاء للإنسان، ويعلمونه مختلف طرائق الصيد والزراعة، ويبتكرون أدوات العمل)^(١٠)، من ذلك يبدو واضحا ان ما تحمله ملاحم الشعوب القديمة من تفسيرات ورؤى تكتسب مرجعيتها الفكرية من الأجواء الأسطورية المغذية لها بأعتبارها الصورة الفطرية الساذجة لعقائد القدماء وتأريخهم أيضا، فالأسطورة (هي التفسير العقلي لعادات شعب من الشعوب ومعتقداته وشعائره والاساطير تعكس التاريخ، فاندحار شعب مثلا على أيدي غزاة يمكن أن ينتج أساطير مجموعة من الآلهة التي تدحر مجموعة أخرى)^(١١) وما الملحمة الا تغنيا بالبطولات الاسطورية والتاريخية لدى الشعوب وفيها يتغنى الشعب بماضيه وعجائب هذا الماضي أرضاء لعقائده ونزعاته.

أما الملاحم الاسطورية الخالصة، أي تلك التي تتناول موضوعة الخلق فليس للتأريخ تعلق بها وفيها يتضح التعبير عن كفيات وآليات الخلق وتتحذ في خصائصها المشتركة كالاقتران بالصراع العنيف بين الآلهة منشأ الحياة الاولى، ففي الاسطورة المصرية ترد أخبار المؤامرة التي دبرها الاله (سيث) لأخيه (أوسيرس) وقصة الصراع العنيف الذي نشب بين (هورس بن أوسيرس) وبين عمه (سيث) حيث صمم (هورس) على الثأر لأبيه فقتل عمه وجلس على عرش أبيه، وفي الأساطير اليونانية يقوم (كرونوس) بقطع أعضاء أبيه (اورانوس) وقيام (زووس) بالانقضاء على أبيه (كرونوس) وخلعه من الحكم، وفي الاسطورة الحيثية القائلة بأن الاله (اللو) كان أول من تربع على العرش في السماء ثم جاء (انو) وهجم عليه وطرده من العرش بعد أن قطع أعضاءه^(١٢)، أما في ملحمة الخلق البابلية (اينوما ايلش) فبعد اجيال من وجود الآلهة وتكاثرها أخذت الآهة الفتية تزج جدها الأزلي (أبسو) بصخبها وضجيجها مما دفعه الى التفكير في أبادتها لكي ينعم هو بالراحة، ولكن سرعان ما أكتشفت الآلهة الفتية المؤامرة التي يدبرها (أبسو) ضدها فقررت قتله وعندئذ تعقد زوجته (ثيامة) العزم على الانتقام له وعندئذ يبدأ صراع مصيري عنيف بين الآلهة القديمة بقيادة (ثيامة) والآلهة الفتية بقيادة (مردوخ) وتنتهي المواجهة بين الجيشين بانتصار (مردوخ) وقتل (ثيامة) ثم قيام (مردوخ) بشطر جسمها الى شطرين خلق منهما السماء والأرض^(١٣).



يتضح مما تقدم ان الملاحم الاسطورية هي ميثولوجات دينية تختص بالخلق والتكوين وهي بطبيعة الحال تختلف في تصنيفها عن الملاحم البطولية التاريخية التي يختلط فيها العنصر الاسطوري مع الجانب التاريخي مثل ملحمة (جلجامش) وملحمتي (اللياذة والاولديسة) لهوميروس التان أستندت على جذور تاريخية حقيقية فالملك (جلجامش) شخصية حقيقية حكمت (الوركاء) وله منجزات سياسية وأقتصادية وعمرانية تخبرنا بها كتب الاثار القديمة حتى أن ملحمة تاريخية كانت تصف منجزاته عرفت بأسم (جلجامش واجا) تم العثور عليها في نصوص طينية في أرض سومريوثقها الدكتور فاضل عبدالواحد مع ملاحم أخرى في كتاب (سومر أسطورة وملحمة)، أما ملحمة هوميروس الشهيرة فهي الاخرى تستند الى جذور تاريخية حقيقية (إن حرب طروادة الوارد ذكرها في الياذة هوميروس هي واقعية ومثلت ذلك التصادم في تلاقي أوروبا وآسيا آنذاك) (١٤).

إن ما يميز أدب الملاحم لدى الشعوب القديمة هو مزجها بين الطابع الديني والطابع البطولي في صورة فنية متماسكة تتداخل فيها عوامل الشجاعة والانسانية والتحدي بالاساطير الدينية والخرافات لذلك العهد الذي ليس فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات وبين الوقائع والغيبيات حسب وعي وأدراك الفرد ففي عهود الشعوب الفطرية صانعة الملاحم الاولى لم يكن بين الحقيقة والخيال حدودا ثابتة كما يراها الفكر الانساني المعاصر بل كان الفكر البدائي يجد في مغامرة الخيال والقصة الغرائبية توافق تام مع العقل، فالرحيل الى عالم الاموات والاتصال بالموتى ورؤية المخلوقات الغريبة مسألة طبيعية في مجتمعات الملاحم ويمكن لأي انسان عادي يخوض المغامرات والترحال ان يتعرض لما يتعرض له أبطال الملاحم، كما في رحلة أوديسيوس الى الجزر الأسطورية ومواجهته المخلوقات الغريبة.

أما في العصور الوسطى فقد أنتقل أدب الملاحم الى اللاتينية ونهض بملاحم مختلفة الا انه أتم بطابعه الديني (فنشأت الملحمة الدينية ذات الطابع الرمزي الانساني ممثلة في الكوميديا الالهية للشاعر الايطالي دانته وهي فريدة في نوعها تخالف ملحمتي (هوميروس) مخالفة تكاد تكون تامة في موضوعها وفي رمزياتها فهي دينية الطابع وموضوعها الرحلة الى العالم الاخر) (١٥) لذلك فقد صيغت أحداثها بشكل مخالف تماما عن ملحمتي (هوميروس) في موضوعها ولكن وفق طابع رمزي ضمن الاطار الديني الذي امتازت به الملاحم اللاتينية خلال القرون الوسطى المسيحية.

أن ما يبرر تطور ادب الملاحم وانتشاره في الثقافة الاوربية كان (بفضل تبني اوربا وثقافتها للادب الكلاسيكي اليوناني والروماني باعتبارهما أصل الثقافة الاوربية) (١٦) اضافة الى التاثر المتواصل بالشاعر اللاتيني (فرجيل) في ملحمة (الانيادة) التي كانت هي الاخرى محاكاة فنية دقيقة لاوديسيا هوميروس الا ان ما يميز تلك الملحمة طابعها الديني (الديانة في ملحمة (فرجيل) أكثر روحية وسموا ثم



ان عجائب العالم الآخر والرحلة اليه مما امتاز بها فرجيل أكثر من هوميروس فهي اقرب الى عجائب العالم المسيحي الاخروي^(١٧)

وربما ذلك يبرر السبب في استمرار تداول وترجمة الانبياء ترجمات متعددة في أوروبا خلال العصور الوسطى الى جانب الملاحم الدينية التي سادت في ذلك الوقت.

تلك الملاحم التي كانت تتميز بانها لا ترتبط بالتاريخ وهي غير قائمة على نمط الملاحم الهوميروسية بل كانت تكتب تحت سيطرة فكرة خاصة وقد أطلق على هذه الملاحم تسمية (الملاحم الادبية) وهي تختلف عن الملاحم التاريخية (كملاحمة الالبياء لهوميروس) (اذا كانت الملحمة القديمة الفت لتتشد فان الملحمة الادبية الفت لتقرأ، فالتأثير فيها صادر عن الفكرة وعن طريقة عرضها، ومن ثم كان مؤلفها حريصا على تماسك الموضوعات التي يطرقها بحيث تقوي الفكرة، ومثال الملحمة الادبية، ملحمة (الفردوس المفقود) لملتون^(١٨).

ولامناص من القول ان بداية النهاية للادب الملحمي الذي باكر عصور ما قبل معرفة الانسان للكتابة وحتى ظهوره وتجده بطابعه الديني وبنيتة الادبية في الثقافة الاوربية تمثلت في فقدانه للكثير من جوانبه الفنية والفكرية (وكانت نزعة الملحمة نحو الرمز أو الواقع إيذانا بنهايتها)^(١٩).

إن تطور الآداب والفنون وسعيها الجاهد الى مخاطبة فكر ووعي وأدراك الانسان المعاصر في التعبير عن أفكاره ومشاعره وهمومه وتطلعاته وتغذية ذائقة الجمالية كل ذلك وغيره من متطلبات الحضرة الفكرية والثقافية من الاسباب التي أدت الى أسدال الستار عن ذلك الجنس الادبي الذي لم ينتهي مع آخر ملحمة أدبية مكتوبة بل أستمر بالظهور لكن في أجناس أدبية وفنية أخرى ظهرت فيها الملحمة كأتجاه أو كفكر (على أن تأثير الملاحم مازال في العصر الحديث. فمن المسرحيات والقصص ما تستعير موضوعاتها من أساطير وملاحم هوميروس وغيره من الاقدمين ولكن مؤلفيها يصوغون هذه الموضوعات في قصة أو مسرحية وكلاهما جنس ادبي حي، ثم يتصرفون في الاسطورة حتى تصوير رمزية وبحيث لا يكون للرمز من معنى سوى أنه قالب أبحائي عام)^(٢٠) لذا فلا غرابة من الجزم أن قصص البطولة والتحديات والتضحيات والمواقف الانسانية في الرواية والمسرحية والفلم هي من سمات الموضوعات الملحمة الحديثة.

ولعل ما يتبادر الى الذهن التسائل عن موقف الأدب العربي من الملحمة حتى ظن البعض أن العقلية العربية تكاد أن تكون عقيمة في خيالاتها الادبية ولكن حقيقة الامر أن العرب لم يتداولوا الملاحم في نتاجاتهم الادبية وكان الامر مقتصر على الشعر الملحمي الذي تغنى به الشعراء بامجاد قومهم وبطولاتهم

وانتصاراتهم أما الملاحم العربية فقد صيغت باللغة العامية وتم تداولها اجيالاً من الزمن ولكن بالصيغة الشفاهية (الادب الشعبي) فالعصور الوسطى افرزت العديد من الملاحم العربية كملحمة (الزير سالم) المأخوذة عن قصة (مهلهل بن ربيعة) وملحمة (أبي زيد الهلالي) وملحمة (الظاهر بيبرس) وغيرها من الملاحم التي اتسمت بالحس الوجداني القومي وكان صداها واسع الانتشار أما مغزاها (ترسيب التراث وجمع الكلمة، وبدفع الروح المعنوي، ويشحذ المهمة على العمل، والاستنفار للدفاع عن الحمى، فبقي ببقاء وظيفته الحيوية وهذه الملاحم، وان احتفظت بفاعليتها الاجتماعية والجماعية، الا انها تلائم بين صورتها وتطور الحياة العامة) (٢١).

ولم يتطلع الادب العربي الى تلك الملاحم الا في العصور الحديثة وتحديدًا بعد الحرب العالمية الاولى فتم صياغتها أدبياً في القصص والروايات وكذلك تناولها درامياً في المسارح وحتى في الاعمال الدرامية التلفزيونية في اوقات قريبة فالانتاج الدرامي التلفزيوني كانت ولا تزال أبوابه مفتوحة امام العديد من الاعمال الدرامية الملحمية التاريخية والمعاصرة.

المبحث الثاني: الشكل الملحمي بين الدراما والأدب : لقد اعتبرت الملحمة منذ أقدم الازمان موضع أبداع الفكر الانساني، ولم ينفك مفهوم الملحمة ان استمرت تتغنى به المجتمعات والشعوب اجيالاً حتى الوقت الحاضر، فبعد ان اختفت وتلاشت الملحمة كجنس أدبي في مرحلة معينة لم يخف تأثيرها بل كان حضورها قائماً في الاداب والفنون.

والدراما أو فن الشعر (حسب التعبير الارسطي) هي احد الاشكال التي تشترك مع الشعر الملحمي في قاسم مشترك هو فن المحاكاة والذي تستند اليه الفنون الاخرى فالشعر الملحمي والكوميديا والتراجييديا والموسيقى انما هي اشكال مختلفة من المحاكاة.

لقد أستمدت الدراما من فن الملاحم مقوماتها الفكرية والاخلاقية، وتكاد تكون أولى المحولات الفذة والناظجة في تاريخ المسرح الاغريقي تلك الدراما ذات الطابع الملحمي البطولي (الفرس) لاسخيلوس التي تناولت في موضوعها قصة بطولية ذات حس وطني وهي فريدة في نوعها (لأنها اعتمدت على مادة معاصرة، وتكاد تكون فريدة في تاريخ المسرح كله، لأنها نجحت في تأمل صراع معاصر مثير. ولم تكن المسرحية استغلالاً مادياً لحرب حديثة، ان اسخيلوس حقق ما يمكن اعتباره من المستحيلات وهو تأمل الاحداث الحية التي شارك فيها في نوع من التسامي الدائم) (٢٢).

لقد أخضع (أرسطو) جنسي الملحمة والتراجييديا للتفسير مبيناً نقاط التشابه والاختلاف في نواحي عديدة، فالمحمة تتفق مع التراجييديا في كون انهما يحاكيان حدثاً محدداً و بذلك فهما (الملحمة



والتراجيديا) يتقاطعان مع مادة التاريخ (الموضوعة التاريخية) التي لاتعالج حدثا محددا (لذلك تختلف عن التاريخ الذي يعالج لاحداثا واحدا بل زمتنا واحدا وكل الحوادث التي حدثت في هذا الزمن لشخص أو عدة أشخاص، وهي الحوادث التي لا يرتبط بعضها ببعض الا بالزمن فقط).^(٢٣) لذلك أصبحت حرب طروادة (هوميروس) وفقا لرأي (أرسطو) هي ليست الموضوعة التاريخية في تناول أحداث تلك الحرب الطاحنة إنما محاكاة حدث محدد خلقت أجواء في غمار الواقعة التاريخية (حرب طروادة).

لقد أكد (أرسطو) ان بين الملحمة والمأساة فروقا محددة تفرضها طبيعة الوسيلة الفنية وخصائصها في التعبير فتكون فيها الملحمة (أوسع حدودا من المأساة لأنها أطول منها، فلا يمكن محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل في ان واحد في المأساة، لأنها تقدم على المسرح ويمثلها الممثلون، يمكن في الملحمة بفضل كونها قصة تناول عدة أجزاء للفعل في ان واحد)^(٢٤). هذا ما أكسب الشكل الملحمي خصوصية توسيع الاحداث وتنوعها ضمن مساحة سردية مكنت مؤلفيها صياغة ملاحمهم في أجواء غريبة ليس بمقدور المأساة الدرامية تجسيدها في الشكل المسرحي (ويستعان في المأساة بالامور العجيبة، ولكن الملحمة يمكن أن نذهب فيها الى حد الامور غير المعقولة التي بها تصدر المعجزات، لاننا في الملحمة لانرى الاشخاص أمام عيوننا يتحركون. ثم أن الملحمة تسير على وفق العقائد الشائعة، ففيها بطبيعتها ما يبرر الامور المستحيلة)^(٢٥) لذا فقد بنيت أحداث الملاحم على الغريب والمستحيل والمثير مثل صراعات البطل مع قوى الشر الاسطورية والصراعات بين الالهة والانتقال بين العوالم الغريبة كأحداث جوهريّة في البناء الملحمي القديم.

ويرى المنظرون أن أصل الدراما هي أنتلاف العناصر بين ذاتية الشعر الغنائي وموضوعية الملحمة، أذ تتلاقح المشاعر والرغبات والانفعالات الداخلية للشخصيات الدرامية مع موضوعية الاحداث والصراعات الخارجية في كيان حيوي مثل الدراما، تلك هي النظرية الدرامية منذ أيام (أرسطو) وحتى الزمن الحاضر، والملحمة الدرامية في ضوء تلك العلاقة (هي تصوير الاحداث والمشاكل ارتباطا بالصراع وبالشخصيات فاللحظات الملحمية أعيدت معالجتها في مختبر الجنس، في الدراما أصبحت هي الاحداث والمشاكل والموضوع ولكنها قد اكتسبت صدى دراميا فقط من خلال علاقتها بالاهداف والمشاعر الذاتية)^(٢٦). فالشخصيات عناصر موضوعية في إدارة الصراع وفي تفجير اللحظات الملحمية ضمن بنية الحدث، فالقدريّة التي تحرك الشخصيات في الدراما اليونانية وكذلك الواجب البطولي والاخلاقي عناصر مباشرة في تفجير ملحمة الحدث الدرامي.

لقد أستطاعت فنون الدراما أن تشكل بنيتها السردية الخاصة في تناول موضوعات الملحمة، فرموز الملحمة مثل الحكاية والبناء السردى اللغوي الذي ينقل لنا هذه الحكاية عبرت عنه الدراما في معالجات فنية أهمها: (٢٧)

١- الحكاية التي تستخدمها الملحمة ستبدل بفعل وبتصوير منظور من الخارج الموضوعي، أما اللحظات الملحمية الصرفة في الدراما فتتمثل في الاحاديث -الحكايات القصيرة - الاعلانات والرسائل إضافة الى الشخصيات مثل الوصفاء.

٢- المصاحبون للابطال في التراجيديا العريقة الاغريقية والرومانية - والرواة في الدراما المعاصرة الذين يروون الاحداث والمشاكل، أو يشرحون الفعل أو العصر الذي تطور فيه ذلك الفعل ، ولهذه الشخصيات ميزة ملحمة حيث يكون لها في الدراما دور حيوي ومميز.

٣- أمكانية مشاركة العنصر الملحمي في تطور الحكمة، ذلك الحضور الذي يشكل معنى التجديد عند بريخت، فهو يريد من الحكاية أن تكون مصحوبة بتأثير دراماتيكي ونتائج دراماتيكية لتحتل مكانا اساسيا في المسرحية ولكي تعطي حجما واسعا للفعل وهدفه أن يقود على المسرح قطاعا اجتماعيا واسعا لاكمفهوم ضمنى في المسرحية ولكن كتمثل يشير مباشرة الى العلاقات بين المشاكل وبين تصرفات الابطال والمرحلة.

حتى ظهور نظرية بريخت كانت للملحمة مساحة جاهزة أساسا في المدونات التاريخية، فيها يتصاعد الاهتمام بالمشاكل ونتائجها الخارقة التي لا تحتاج الى دوافع ضرورية معتمدة على النوعيات الشخصية والمشاعر الملتهبة للأفراد .

٤- توظيف السكون الملحمي أو كما تسمى المشاهد الصامتة فالنظرية الكلاسيكية لم تحجز لها مكانا في النتاج الدرامي لكن مثل هذه المشاهد رغم وصفها في تعليمات المؤلفين وشروحاتهم حين تثبت قمة احدى الوصفيات او نتائجها عند ذاك فهي لا تملك مكانا في الدراما فحسب ،انما يمكن ان تستخدم من اجل نهاية الدراما نفسها .

لقد أستطاع (بريخت) أن يرسم ملحمة الدرامية من خلال سلسلة الاجراءات التي حطم فيها القوالب الفنية السائدة وقتئذ والتي لم يشاء فيها ان يكون المشاهد (المتلقي) سلبيا بل محتقضا بيقظته العقلية دون الانغماس بالايهام الدرامي اي من خلال الحيلولة دون الوهم التقمصي العاطفي أو محاكاة الواقع وهو ما كان سائدا في النظريات والعروض الدرامية قبل ظهور نظرية الملحمية (وبريخت يطلق على مسرحه

اسم المسرح الملحمي لعدة أسباب أهمها انه يريد التمييز بين المسرح التقليدي او ما يسميه المسرح الدرامي ..ومن هذه الاسباب ان بريخت يرى ان مسرحه يشبه الملحمة وهي التي تتألف من الحوار والسرد معا ،وحيث تروى القصة من وجهة نظر الراوي^(٢٨) فالملحمة البريختية هي ليست ملحمة البطولات الفردية الخارقة وتحقيق المعجزات بل هي ملحمة الصراع الانساني في مجابهة ظلم وجور الحياة والعلاقات والروابط الانسانية المتخلخلة وكذلك في تشخيص أفراسات الواقع السيء ضمن إطار تأريخي (فقد كان مهتما في مسرحيتي(الماهاجوني)و(أوبرا القروش الثلاثة) بالكيفية والهيئة التي يرتبط بها الناس بعضهم ببعض الآخر بتواشج ضمني مفكك على اساس الروابط الاجتماعية المتخلخلة في المجتمع الرأسمالي، وفي مسرحية (الام الشجاعة) بالهيئة والكيفية التي يرتبط بها التجار بالجنود وعموم المدنيين خلال الحرب داخل مجتمع منفتح السوق ومضطرب اقتصاديا ،وصور في مسرحية(اتخاذ تدابير) استعراض العلاقات الثورية في غمار النضال. وقد اطلق بريخت على هذه المحاولة اسم (التاريخ) بمعنى الرد او الرجوع الى رحاب التاريخ او اصفاء الطابع التاريخي على محولاته تلك^(٢٩).

أما الملحمة كبنية سردية فغير محددة باطار زمني مكاني مقيد (مقارنة مع العرض المسرحي) بسبب تصويرها للآحداث على نحو كثف و اوسع مما تفعله الدراما حيث(في الملحمة ايضا تتوفر حرية كاملة تقريبا بالنسبة لتغير المكان والزمان ..وكاتب الملحمة يصور لنا بعض المشاهد ..ويروي لنا البعض الآخر..وهو يتخطى الابعاد الزمنية الكبيرة بجملة واحدة احيانا او بفقرة سرد)^(٣٠) وقد استطاع بريخت ان يوظف مسرحه الملحمي بالشكل الذي يصبح فيه بالامكان التلاعب بتغيرات الزمان والمكان على خشبة المسرح نفسها واعتماد السرد عاملا مساعدا في توسيع حدود العرض المرئي .

ولعل أنموذج المسرح الانكليزي وبخاصة الشكسبييري فيمكن اعتباره احد النماذج الرائدة في تناول الاحداث التاريخية بأطار ملحمي فلسفي ايضا ،فلم تقف موضوعاته عند حدود التاريخ في نقل تفاصيل الاحداث برؤية موضوعية ،بل كانت المنظومة الفكرية والفلسفية والاخلاقية منظوية في بنية الحدث التاريخي(شكسبير وحده وفق في توحيد سعة وحجم الاحداث التاريخية تأليفها المفتوح يبتعد مندفعاً عن مركز الفعل بقوة ومرونة النماذج وتغلغل الدافع النفسي عند مشاركتهم في المشاكل التاريخية وانعكاس النتائج على الشخصيات .التحول الذي حصل عند ريتشارد الثاني"مسرحية ريتشارد الثاني"بعد عزله عن السلطة ،ركز الاهتمام على شخصيته وجعل من المشاكل الدموية اساسا لتقرير قضية فلسفية "انسان - دولة" هذه البنى التاريخية الشكسبيرية قدمت الاساس لبريخت كي يرسم المشاكل باهمية تاريخية مصممة عبر شخصيات عظيمة مثل غاليلي"حياة غاليليو غاليلي" او عند ناس عاديين غير مشهورين مثل انافيرلينك"الام الشجاعة وابناءها"^(٣١).

في الدراما المعاصرة لم تعد بنية الملحمة قضية استثنائية أو تجريبية إنما أصبح حضورها امرا طبيعيا ضمن الكثير من الموضوعات الدرامية في صيغ ومعالجات مختلفة وبأساليب عديدة لتتنقل في محتواها مفهوما ملحميا تنعكس فيه رؤية صانع العمل الدرامي تجاه الاشكالات المعاشة السياسية والاقتصادية والاجتماعية بخصائص دراماتيكية .

لقد وجدت الملحمة في شقيها البطولي والانساني انعكاسات واسعة في الادب باعتباره الشكل المعاصر للفن الملحمي وليس فقط في الدراما ، كذلك الحال فان الملحمة الدرامية أو الدراما الملحمية قد وجدت هي الاخرى انعكاسا واسعا في الادب العالمي وهو مايؤكد العلاقة التجاوزية الوثيقة بين الادب والدراما وخاصة عندما تكون الملحمة عامل التواصل بين الادب والدراما ، فالمحمة الشكسبيرية مثلا قد شقت طريقها واسعا في الادب العالمي ففي الادب الروسي أقترن اسم (ديستوفسكي)ب(شكسبير) في العديد من النتاجات الادبية الملحمية (وأن الاديب الروسي قد وجد فيه كل نماذج العواطف المتأججة والامزجة والمآثر البطولية والجرائم ودرس كل الضروب السيكلوجية للبشر وفق نماذج خالدة ومتكاملة)^(٣٢) وعلى الرغم من اختلاف العصر بين الكاتبين وخصائص كل عصر منهما لكن جذور الفكر الملحمي برز في محاولة كل منهما إيجاد الحلول لمشاكل انسانية جذرية(فان طبيعة نتاجات ديستوفسكي ليست درامية وانما هي ملحمية)^(٣٣).

ويرى الباحث ان بروز النزعة الملحمية في نتاجات الادباء الروس ومن بينهم ديستوفسكي إنما هي صورة جلية لسوداوية الوضع السياسي والانساني القائم في مرحلة تاريخية معينة للشعب الروسي ، ومايؤكد ذلك آراء المتخصصين في علم الادب الروسي الذين اتفقوا على تبجيل العديد من الشخصيات الادبية وبرزهم (شكسبير) بالنسبة للروس ، ويرى (انينكوف)^(٣٤) ماالذي كان يعنيه (شكسبير) للروس اثناء حكم القيصر(نيقولاي) قائلا:

((أعطى شكسبير الامكانية لجيل باكملة ان يحس بنفسه وان يصبح كائننا مفكرا قادرا أن يدرك المهمات التاريخية والظروف البالغة الاهمية للحياة الانسانية في ذلك الوقت عندما لم يمتلك هذا الجيل صوته حتى في اكثر الاشياء تفاهه بالنسبة لواقعه))

ان الملحمة في أعمال ديستوفسكي تقودنا بالضرورة الى الكشف عن طبيعة الادب الروائي باعتباره الشكل الجديد للمحمة أو بعبارة أخرى هو الملحمة وفق المفهوم المعاصر من خلال النظر الى طبيعة الحياة الانسانية المعاصرة في تركيبها الاجتماعية والنفسية وفي همومها وصراعاتها وتطلعاتها ، فقد بدأت الرواية تدور عن كل ما يجري للانسان الفرد في حياته ، فالحياة الانسانية بواقعيته وسطحية

أحداثها وبساطة شخوصها وبمواقفها الانسانية مكنت الروائي أن ينسج أحداثه بواقعية موضوعية يكون فيها البطل هو الانسان الطبيعي الذي يقترب منا في أفكاره وهمومه وتطلعاته ويشحن عواطفنا بمواقفه الفكرية والانسانية والبطولية، أما بيئته فهي القرية الصغيرة أو المدينة الكبيرة لكن تلك الحدود المكانية صغيرة كانت أم كبيرة فهي تقف صاغرة أمام المواقف الانسانية في صراعاتها ومشاعرها الممثلة للانسانية في كل مكان بالعالم .

كذلك الحال فان تحسس الشاعرية العميقة في الحياة و التعبير عن مواقف البطولة والمأساوية المؤطرة للحياة الانسانية . كل ذلك وغيره فيما يتعلق بالمصائر الانسانية هو التعبير عن روح الملحمة في الادب الروائي المعاصر، فالملحمة هنا افرغت من محتواها الخيالي والاسطوري ولم يعد فيها مكانا للشخصيات البطولية الخارقة (فبينما كان الكاتب الملحمي مهتما بتصوير حياة المجتمع والدولة والشعب وممثليه من انصاف الالهة والملوك والابطال . فان الكاتب الروائي يصور الحياة في الانسان نفسه ولهذا شكلت الغاز القلب الانساني، والروح الانسانية ومصير الانسان وكل علاقاته بحياة الشعب كل ذلك شكل للرواية مادة غنية)^(٣٥) لذا أصبح الكاتب الروائي ضليعا في أستنباط مفاهيم البطولة الانسانية من خلال تشريح روح الانسان بشكل دقيق ومن ثم تفجير القوى الكامنة في داخله ليبدو في لحظة معينة بطلا ملحميا وكأن البطولة شعورا وأحاساسا توقظه المواقف أو اللحظات الهامة والجريئة وهي ما يطلق عليها في الدراما باللحظات الذروية التي يحددها طبيعة الموقف ونوع الصراع الدائر (بعد الثورة الفرنسية، يجد غوته لنفسه تعبيرا انسانيا عن هذا الاتجاه في شخصية (دوروثيا)، صفات البساطة والقوة والعزم والبطولة تنبعث فيها نتيجة لاحداث الثورة الفرنسية والمصير الذي تعاني فيه بيئة (دوروثيا) المباشرة عبر هذه الاحداث ويبتديء فن غوته الملحمي الكبير في الطريقة التي يرسم بها بطولة (دوروثيا) فهذه البطولة تبدو متطابقة تماما مع شخصيتها البسيطة والصريحة: وهي صفة كانت هاجعة فيها كطاقة او اماكن وتدفعها الى الحياة احداث العصر الكبرى)^(٣٦) .

ان النظر الى أهمية المواقف واللحظات المرتبطة بالمشاعر والسلوكيات في تاريخ الاداب الانسانية لاياتي بصورة عفوية أو اعتباطية انما يرتبط وفق رأي المنظرين باحكام القيمة التي تنظر الى حدث أو فعل معين على انه عظيم الشأن تلك الاحكام التي ترتبط بقوة مع حياتنا الاجتماعية والتي لايمكن تغييرها دون تغير الحياة نفسها فكل زمان له اهتماماته الخاصة وتصورات وانطباعاته المبنية على جذور فكرية واجتماعية معينة وبالتالي فما يشحن عواطفنا في مرحلة معينة يقل تأثيره أو ربما يختفي ويتلاشى في مرحلة لاحقة اي باختلاف احكام القيم للعصر الذي نعيشه كاختلاف شروطه الفكرية والاجتماعية وطبيعة ذائقته الفنية ايضا فما اتى به هوميروس وشكسبير في مرحلة معينة لايمكن تكراره في عصرنا

الحالي كشكل واسلوب وخصائص ليس لاهميته وعظمته بل للتغيير الذي أصاب الفكر الانساني ومنظومته الحياتيه وذائقته الجمالية تبعا لذلك لذا نجد(انه من الممكن تماما ،وبعد تحول عميق بما فيه الكفاية يصيب تاريخنا ان ننتج في المستقبل مجتمعا لا يكون قادرا على أستخراج اي شيء على الاطلاق من شكسبير.وقد تبدو اعمال هذا الاخير أنذ غريبة على نحو مؤنس ،مفعمة باساليب من الفكر والشعور التي يجدها مثل ذلك المجتمع محدودة لا أهمية لها)^(٣٧) لذا فان روح الملحمة تبقى رهينة التغير من شكل الى اخر ومن اسلوب الى اخر وفق شروط وتصورات واهتمامات العصر.

وعلى نحو اخر تتوحد حكايات وقصص الملاحم لدى جميع الشعوب والحضارات القديمة في قضية مشتركة بل هي العنصر الاساس في بنية الملحمة تلك هي المفارقة التاريخية اي الزمن التأريخي الذي يتناوله الحدث الملحمي باسلوب الماضي،فالكاتب الملحمي استطاع ان يتمسك بالماضي في رسم عوالمه وشخصياته البطولية والاسطورية ،ويعبر(باختين) عن ذلك الزمن الملحمي او ما يطلق عليه المسافة الملحمية التي تقع بين العصر الذي وضع فيه الكاتب ملحمة وبين العصر الذي وقعت فيه احداث الملحمة فعليا،هذه المسافة الملحمية أعطت لهوميروس حرية في وصف أحداث وشخصيات الملحمة على نحو اكثر تأثيرا وعمقا مماهي عليه في الواقع(يتشكل العالم الملحمي في منطقة البعد السحيق وفي المسافه المطلقة،بعيدا تماما عن منطقة التماس الممكن مع الحاضر المتكون غير المنتهي والذي يتغير بالتالي تاويله وتقييمه)^(٣٨) وذلك يمهد الطريق امام كاتب الملحمة الى اضافة الكثير من التخيلات الى شخصياته واحداثه ليجعل من ملحمة عظيمة ومؤثرة .

وحتى في الادب المعاصر أصبحت الرواية التاريخية هي الاقرب الى روح الملحمة الكلاسيكية ليس في العجائب والغرائب التي تفوق الخيال وانما الاطراء في وصف الاحداث والشخصيات وتحميلها بعض الصفات المؤثرة ويرى(لوكاش)(ان كل الشعر حقيقه يتحرك في عنصر المفارقة التاريخية وايا كان مانثيره في الماضي لكي نتلوه وفقا لاسلوبنا على معاصرنا فان علينا ان نمح الحدث الماضي حضارة اعلى مما كان يملكها فعلا)^(٣٩) فالحدث الملحمي يكتسب ثراءه التعبيري والحسي من خلال تمسكه بخيوط الماضي واذا كانت الملحمة بوصفها(قصيدة طويلة موضوعها البطولة ،وهي عمل أدبي يمجّد جماعة بسرد ماثّر بطل حقيقي او اسطوري تتجسد فيه المثل)^(٤٠) فان المفهوم الملحمي او الملحمية عموما هي مفهوم اوسع واشمل لا يقتصر عند حدود القصيدة البطولية او العمل الادبي انما هي مفهوم يملك معاني ودلالات اوسع واعمق لذا لا يمكن أقصار ذلك المفهوم على النتاجات الادبية او الدرامية بل قد نجد ذلك المفهوم ونستشعر به في اللوحة الفنية والقطعة الموسيقية وفي النحت اوفي الاعلان او في اي مكان اخر في حياتنا وتجاربنا الانسانية .

ان الوقوف على مقومات وملامح الملحمة في الدراما الحديثة تدفعنا بالضرورة الى تحديد الروابط بين الملحمة في العصور القديمة وجذورها في الاداب والدراما الحديثة، تلك الروابط والاسس التي يمكن تحديدها في عناصر أساسية منها الحكاية والشخصية الملحمية والزمان والمكان، فالملحمة كجنس ادبي اعتمدت السرد الحكائي كما عبرت عن بطولات وأحداث أمتزجت فيها الأسطورة بالواقع ويظهر من خلالها الصراع الذي يخوضه البطل ضد القوى الاسطورية التي تعترض طريقه على ان ذلك الصراع كان خارقا في بناءه كتحدى الالهة وخوض المغامرات العجيبة أما الشخصية الملحمية فهي بنية رئيسية فشخصية البطل الملحمي مهيمنة تماما في صنع الحدث كما تمثل صورة المجتمع القديم الذي انطلقت منه احداث الملحمة من حيث بنيته الفكرية والنفسية والاجتماعية وتتسم بسمات خارقة في هيئتها الجسمانية وقوتها .

اما الزمان في الملحمة فهو غير الزمان التاريخي القياسي بل هو زمن روحي وجداني لا يمكن قياسه كالرحلة التي يستغرقها كلكامش من اوروك نحو غابة الارز وهو زمن خطي يبدأ من نقطة وينتهي بنقطة اخرى ،في حين نجد ان المكان الملحمي يكتسب صفة مطلقة وهو يمثل الكون بأجمعه حسب تصور صانع الملحمة فكلكامش وأوديسيوس يجوبون في مغامراتهم الكون ويصلون الى ابعد نقطة فيه بحثا عن هدف محدد .

بقي لنا ان نحدد ملامح العمل الدرامي الملحمي او بعبارة اخرى المفهوم الملحمي في الدراما الحديثة فالموضوع الملحمي الذي يبتغيه الباحث يبتعد عن القصص البطولية لابطال خارقين في تكوينهم الجسماني ويتحدد بالموضوعات التي تخص الناس العاديين الذين يمثلوننا في افكارهم وطرق معيشتهم ومعاناتهم ايضا والصراع يكون نابعا من تلك المعاناة الانسانية ،ونحن اذ نقرب بذلك المفهوم من الادب الروائي او الرواية الحديثة التي وصفت بكونها الوريث الشرعي للملحمة فاننا نعثر فيها على المحور البطولي في افعال الشخصيات الرئيسة وما يميز تلك البطولة ليس القوة الجسمانية الهائلة التي تميز ابطال الملاحم القديمة ولكن من خلال ماتتصف به من مواصفات شجاعة ونبيلة كقوة الارادة والصبر والتضحية في سبيل القضية موضوعة الدراما، كذلك فان ما يميز الشخصيات الملحمية المعاصرة فعلها النبيل وحبها للغير التي هي امتداد حقيقي لوطنيتها ومشروعية القضية التي تؤمن بها.

اما الزمان في الدراما الملحمية المعاصرة فيخضع لنفس التقنيات الوارد استخدامها في الفنون المعاصرة والاداب الحديثة مبتعدة عن التقيد بحدود الزمن الخطي الذي تشكلت فيه أزمنة الملاحم القديمة حيث نجد فيه الاستباق والاسترجاع وتوازي حدثين.

في حين يصبح المكان في الدراما الملحمية جزءا حيويا وفاعلا في بنية العمل الفني الدرامي تلك الهمية التي لا تتحدد فقط في اختيار المكان كديكور للحدث والشخصيات بل عنصر بنائي يسهم في اغناء الحدث والعناصر الفنية الأخرى عبر اكسابه دلالات وابعاد متعددة (حيث يؤسس مع الزمن والشخصيات والوصف والحدث والرؤية السردية علاقات متبادلة)^(٤١) أذ لا يكتفي بدلالته السطحية المباشرة وانما يتجه نحو دلالات اعمق وهو يختلف عن مكان الملاحم القديمة التي كانت تنتخب كوعاء حاوي للاحداث وتتصف بدلالاتها المباشرة كالمكان المقدس أو المكان الذي تسيطر عليه قوى الشر وتسكنه المخلوقات المربعة.

أن ما يميز المكان في الدراما الملحمية الحديثة عاديته وبساطته من جهة وأهميته من جهة أخرى فهو مكان البطل ذلك الانسان العادي الذي يشبهنا في طريقة معيشته وفي تفكيره وحجم معاناته فهو ينقل لنا مع طبيعة المكان وذاكراته احساسا بالالم والامل الذي عشناه في الماضي، فالبيت والحي السكني والسوق والمقهى جميعها اماكن ساهمت في تحديد بيئة البطل وفي خلق قصته فلولا المكان ما كان البطل ولا بنيت احداث قصته، كما نجد البعد الايديولوجي واضحا في المكان حين يكون جزءا من صراعات القوى الاجتماعية ومصالحتها كما يفرز مفاهيم عديدة تدور في محور الصراع الملحمي كحب الوطن والانصهار فيه فالمكان البيت والمكان الوطن وهو التضحية وذاكرات الال والاحبة لذا فالمكان في الدراما الملحمية ذو دلالات عميقة.

المبحث الثالث : الملحمة في الدراما المرئية (سينما - تلفزيون)

تتزرع الدراما المرئية (سينما- تلفزيون) بالكثير من الموضوعات الانسانية التي لم تخرج في جوهرها عن المفهوم الارسطي الذي ينظر للدراما على أنها (محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بالوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الاجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لاسبوسة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات)^(٤٢) ومع تطور النظريات الفنية أصبحت مشاهدة الموضوعات الدرامية عنصر يبعث على المتعة والترفيه واثارة الحس الانساني والوجداني من خلال ما تتلقاه اعين واذان المتلقين وعقولهم لاشكال التعبير البصري والسمعي القريب من صورة الواقع، كذلك في نوعية وفكرة موضوعاتها الانسانية القريبة من فكر ووجدان المتلقي والداعمة لثقافته البصرية في الصورة والصوت والحركة فما تنقله الصورة من معلومات (يعطي للخبرة الثقافية أبعادا كثيرة وعمقا يضيف عليها من الواقعية ما يعمل على اثراء خبرة المتلقي)^(٤٣).

ومنذ بدايات ظهور فن الصورة المرئية كان للموضوعات الملحمية الانسانية وافلام الملاحم البطولية الشعبية أن ظهرت بشكل مميز وأختطت بامكانيات المخرجين الاوائل عندما كان سحر الصورة لايزال غضا وفي بدايته الفنية، فمن الطبيعي أن تستحوذ الاعمال الدرامية الملحمية على أهتمام صانعي الصورة لما تحويه الموضوعات الملحمية من مضامين فكرية وجمالية بمقدور الصورة أن تعبر عنها بأقصى طاقتها الابداعية من خلال تفعيل عناصر التعبير الفنية للوسيط المرئي، وهو اسلوب تفردت به فنون الدراما المرئية عن سواها كالمسرح مثلا الذي يتبع تقاليد فنية معينة في معالجة موضوعاته الملحمية وخاصة الملاحم التاريخية حيث تبتعد في اسلوبها عما يمكن ان تحققه الصورة القريبه من الواقع فيما لوتم تناول الموضوع الملحمي ذاتها ولكن باسلوب مرئي (المعارك الملحمية في مسرحيات شكسبير التاريخية مثلا قد تبدو مضحكة اذا ماصممت على المسرح باسلوب واقعي) (٤٤) في حين ان الصورة المرئية المتحركة مكنت صانعيها من الالمام بجوانب الفعل باسلوب اكثر واقعية وهي (تقوم بعملها كناقل او وسيط للواقع) (٤٥) فالشكل الملحمي كان غاية المخرجين الاوائل في التعبير عن الصراع.

ففي السينما انتجت مخيلة صانعي الافلام نماذج فيلمية باسلوب ملحمي غني بالتفاصيل المرئية من خلال الاهتمام بالديكورات الضخمة وتحشيد أعداد هائلة من المجاميع البشرية في تصوير مشاهد ملحمية كالقتال الحربي والمشاهد التي تصور الشخصيات البطولية التاريخية في تجسيد ملحمي يدل على القوة والبطولة والهيبة التي تتصف بها الشخصيات البطولية.

لقد استطاع المخرج الامريكي (كريفت) أن يحقق تطور نوعي في صناعة الفيلم عبر أسلوبه الملحمي في فلم (مولد أمة - ١٩١٥) من خلال أستخدامه مشاهد الحركة في تصوير الشخصيات المتصارعة (ويصور الفيلم كيف تتمكن العصابة العنصرية من تخليص فتاة بيضاء أختطفها زوج بطريقه مثيرة تضفي البطولة على الامريكي الابيض) (٤٦) حيث استطاع (كريفت) ان يوظف تقنية الصورة عبر توظيفه الدرامي لحركات الكاميرا واختيار احجام اللقطات المتنوعة في تصوير الصراع، وقد أعقب ذلك انتاجه الملحمي لفيلم (تعصب) الذي كان أكثر نضجا ووعيا فنيا في التعبير عن الصراع الانساني المستمر على طول التاريخ عن طريق أختيار موضوعات متباعدة زمانيا ومكانيا وربطها باسلوب مونتاجي رصين رغم ان هذا الطراز من المونتاج لم يكن معمولاً به قبل انتاج الفلم الملحمي المذكور كذلك اللجوء الى اعتماد الديكورات الضخمة والمجاميع البشرية الهائلة في محاولة فنية لتحقيق متعة المشاهدة عبر عنصر الابهار البصري واعطاء قوة وفخامة للمشاهد الملحمية .

لقد سعى (كريفت) الى التعبير عن الانفعالات والمواقف الانسانية المتباينة التي تتخلل الاعمال الدرامية الملحمية (فلم يكن مهتما بالمناظر الضخمة من اجل ضخامتها فحسب بل كان يريد استخدام الكاميرا



ليحكي قصة حيث تساهم كل الاشياء التي تصور مثل المجاميع والتفاصيل النفاذة واللقطات الكبيرة للأشخاص والالام والضحك...تساهم كلها في عمل فني ورؤيا للحياة جديرة بالتصديق^(٤٧) وفي نموذج اخر للاعمال الدرامية الملحمية كانت الدراما الايطالية سباقة في تناول موضوعاتها باطار ملحمي، اذ كان الفيلم الايطالي قد وجد مادته في الكثير من القصص التاريخية والمصادر الادبية وتم التعبير عنها مرثيا (اخراجيا) باستخدام الديكورات الضخمة والمجاميع البشرية (الكومبارس)، ومن الطريف ان يكون (كريفت) احد المخرجين العباقرة الذي حاكى خبرة الايطاليين في هذا المجال حيث (استفاد جريفت من خبراته السابقة ومن الفلم الايطالي الضخم)^(٤٨) في صناعة ملحمته الفلميتين (مولد أمة) و(التعصب) .

لقد اتسمت الدراما المرئية بسعيها الحثيث الى الالبهار والمتعة الجمالية وكذلك الاعتماد على موضوعات ذات مضامين ثرية، كل ذلك ادى لان تتجه انظار المخرجين نحو صناعة الدراما الملحمية

ويرى بعض النقاد السينمائيين ان انفتاح الدراما المرئية على المصادر الادبية له الدور في صناعة الفيلم الملحمي على اعتبار ان الادب والشكل الروائي هو الشكل الملحمي بأسلوبه المعاصر (وهو ماتم الاشارة اليه في المبحث السابق)، لذا يرى النقاد ان كثيرا من الاعمال الدرامية التي اعتمدت المصادر الادبية كانت ذات طابع ملحمي، ويؤكد الدكتور (حمودي جاسم) ان هناك الكثير من النماذج الفلمية التي استطاع مخرجوها ان يحولوها الى افلام ملحمية ويرد أسم المخرج العالمي (ديفيد لين) كنموذج للمخرجين الذين أخرجوا الافلام الملحمية من خلال اعتماده الميزانيات الكبيرة في انتاج افلامه منها لورانس العرب ١٩٦٢ والدكتور زيفاكو ١٩٦٤ وابنة راين ١٩٧٠ حيث (تستمد أغلب افلامه مواضيعها من مصادر أدبية لانها الوحيدة التي تستطيع ان تلبي حاجة المخرج في تقديم الافلام الملحمية وقد يكون لذلك فوائد اخرى اهمها وجود عمل درامي متكامل وغني بموضوعه)^(٤٩).

أن الاعمال الدرامية الملحمية هي ليست فقط تلك الميزانيات الباهظة الكلفة في ضخامة ديكوراتها وثراء تفاصيل الصورة وجمالية التعبير المرئي انما هي تلك المضامين الثرية في مواقفها الانسانية ورؤاها الفكرية كذلك اتساع رقعة الاحداث وتنوع اشكال الصراع فخلق الاحداث المتواترة من خلال السلوكيات الشخصية عن طريق الفعل وفي الحوار والمؤثرات البصرية والسمعية تعطي زخما للقصة المقدمة باطار ملحمي (فالاحداث المحدودة تغدو اكثر عمقا من خلال عرض ماحولها من محيط فهو الصدى الذي يوسع من رقعة الحدث ويعطيه جانبه الملحمي)^(٥٠) فالمتعة الفنية المقدمة اولا والمادة الدرامية الغنية بموضوعها ثانيا الركائز الاساسية لبناء الحدث ملحميا.

ان المفهوم المعاصر للحدث الملحمي يعطي جانبا كبيرا من الاهتمام بتصوير الشخصيات من خلال الكشف عن دقائق الحياة الشخصية الخارجية والسايكولوجية الداخلية، لذا يصبح الافصاح عن روح البطولة والمساوية نابعا من حقيقة متأصلة ومتجذرة فيها .

ان الغور في المشاعر الانسانية والمصائر البشرية ميدانا خصبا لدى صانعي الدراما في تصوير ملاحمهم الخاصة، اما شخصياتهم الملحمية فهي من عامة الناس اي الناس الاعتياديين الذين يعيشون ويأكلون ويفكرون كسائر بني البشر دون تفضيل او تعظيم يميزهم عن سواهم كما ساد في الملاحم التاريخية القديمة، وفي صور ملحمة أخرى ربما تكون شخوص الملحمة ممن هم في ادنى درجة اجتماعية على ارض الواقع كان يكونوا من المشردين الذين يرفضهم المجتمع ليتم أضاءهم في الدراما بوصفهم شخصيات ملحمة حيث نلتبس فيهم ردود افعال متباينة منها ما يظهر الجانب البطولي والانساني ومنها ما يعبر عن تحسس وشاعرية عميقة تجاه الحياه وفي الدراما تطالعنا الكثير من النماذج الانسانية التي برزت كشخصيات ملحمة عصرية تضاهي الشخصيات الملحمية التاريخية ذات الافعال الخارقة البطولة، فبطولة تلك الشخصيات هي البطولة العادية الممثلة لضمير وفكر المجتمع في مواقفه وتحدياته وتطلعاته وهي ترنيمة المشاعر والعواطف بفرحها وحزنها وهمومها وغضبها (وهذا البطل المعاصر في عاديته انما يمثل الاتجاهات الاجتماعية، والقوى المحركة للتاريخ المعاصر، عبر نفسيته ومصيره الانساني وبهذا فبطل هذا الزمان هو انسان مثلنا بسلوكه ونفسيته)^(٥١).

ان ابرز ماتعبر عنه الدراما المرئية في اتجاهها الملحمي التعبير عن الهموم الانسانية والصراعات النفسية وكذلك التناقضات الاجتماعية والطابع المأساوي الذي يلاحق مصير الشخصيات نتيجة افراتات الواقع المعاصر بضغوطه المختلفة.

لقد استطاع المخرج الايطالي (فريدريكو فليني) ان يعبر عن ملحمة الدرامية الخاصة (روما فيليني) في ضوء التناقضات الاجتماعية المختلفة من خلال اعطاء صورة متناقضة وفوضوية عن مدينته الشهيرة (روما) اذ يحتدم فيها الصراع بكل اشكاله وانواعه ولكن بأسلوب فني ملحمي اذ استطاع ان يعود الى ملاحمه الفنية المليئة بالرموز والدلالات وهو يقدم ملحمة عصرية عن مدينة روما التي عاش فيها ودرس وتصعلك وتامل)^(٥٢) لقد استطاع ان يقدم مدينة روما باعتبارها المدينة التي يتصارع فيها الغني والفقير والدين والا اخلاق وكذلك فهو ينظر الى تاريخ مدينته المجيد وقد تحول الى بضاعة للسياح وفي نهاية الامر فانه يعلق اماله بالجيل الجديد من الشباب الراض صاحب كلمة الاحتجاج والقوة العتيدة التي ستشق ليل روما وستخرج تزمجر بالغضب .

ان كل ما قيل عن المفهوم الملحمي في الادب والدراما المعاصره ينعكس ايضا على الدراما التلفزيونية فالالاتجاه الملحمي المعبر عنه في كتب الادب والافلام السينمائية يجد طريقه أيضا في ميدان الدراما التلفزيونية ، فالملمحية التي يسعى الباحث لتناولها في الدراما التلفزيونية هي ليست خاصة بنوع سردي كمسلسلات وافلام الحروب او الاعمال الدرامية الملمحية التاريخية القديمة ولكنه يسعى جاهدا الى استخلاص روح الملمحة من الاعمال الدرامية المعاصرة التي تعتمد مادة الواقع في بناءها الملحمي وفي صياغة فنية تحبك فيها صور البطولة مع المواقف الانسانية بالامها وامالها بفرحها وحزنها بهومها وتطلعاتها كما ويتجلى فيها الصراع بكل اشكاله .

ويجد الباحث ان التعبير عن المفهوم الملحمي في الدراما التلفزيونية يمكن تحديده من خلال مجموعة محاور أهمها :

أولاً: المحور البطولي : لقد اعتادت المجتمعات البشرية منذ القدم على وجود شخصيات انسانية متفردة في قدراتها عن سائر الناس ، وقد برزت من خلال تبوئها لزعامه سلطة معينة ، كالسلطة المطلقة التي تجمع بين الزعامات الروحية والدينية والدنيوية والمعنوية المتجسدة في صورة الملك في المجتمعات القديمة أو قد تتمثل في شخصية القائد الباسل الشجاع .

لذا فوجدان الجماعة خلق الى جانب الشخصية البطولية لان ما تحمله من صفات مثالية تمثل كل واحد منهم ، وماتقوم به من أفعال بطولية وعجبية جعلها موضع تبجيل وتقديس تلك هي شخصية البطل التاريخية.

ومنذ ذلك الحين وحتى الوقت الحاضر اقترنت شخصية البطل بالفراة والتميز سواء في فعلها البطولي او في شاعريتها لأنها الاقرب الى تعاطف المتلقي فالبطل (هو الشخصية التي يميل اليها الجمهور) (٥٣) ولايمكن ان يصبح الصراع مصدر أهمية في التصعيد الدرامي دون الانحياز للبطل ، وترى (اليزابيث دبل) ان تصنيف القصص لا يتم بشكل معنوي بل حسب قدرة الفعل عند البطل (اذا كان البطل افضل في الدرجة من الاخرين لكن ليس افضل من محيطه الطبيعي، يكون قائدا وهذا البطل من صيغة المحاكاة العليا كما في اغلب الملاحم والماسي، وهو اساسا ذلك النوع من البطل الذي كان في ذهن ارسطو) (٥٤) والبطل الملحمي وفق ذلك التصنيف يصبح جزء من بيئته ومن محيطه الاجتماعي العام أساس تفاعله البطولي وهو بذلك يؤدي أدوارا اجتماعية وتاريخية (تنطلق من كونه افرازا منطقيا للحظة تاريخية تحتم ولادته كي يحقق غايات الجماعة ، فضلا عن وظيفته الاساس بتحدي الخطر المحدق بها ايا كان مصدره

وايا كانت طبيعته، ومن منطلق هذا الفهم عد البطل تجسيما للوعي الجماعي او تعبيراً عن النظام الذي تقوم عليه حياة الجماعة^(٥٥).

ان المحور البطولي في الاعمال الدرامية الملحمية العنصر الاساس في افراز الشخصيات البطولية وفي اعطاء الحدث طابعاً ملحماً و يرى الباحث في الدراما البدوية نموذجاً ملائماً للدراما الملحمية، فالمحور البطولي هو الركن الاساس في التعبير عن قوة العشيرة وهيبته يتجسد ذلك في معاني البطولة التي يتصف بها ابناء القبيلة او العشيرة يمثلهم في اغلب الاحيان شيخ العشيرة او عقيد القوم (بطل العشيرة) او احد فرسانها فيكون بمثابة الرمز الذي تتجلى فيه جميع معاني الشجاعة والبطولة والقيم النبيلة فهيبته من هيبته وعزيمتهم من قوته وبسالته، ومن الامثلة عن تلك الاعمال الدرامية التلفزيونية مسلسل السيرة الذاتية (نمر بن عدوان) للمخرج (بسام المصري)، والسيرة الذاتية لشاعر الحب والوفاء تنطلق احداثها الملحمية من البطولة الفذة في شخصية (نمر) منذ طفولته وحتى الكبر والتي جمعت بين بطولته النادرة في الدفاع عن قبيلته وعن المظلومين والضعفاء من القبائل الاخرى واحقاقه للحق اضافة الى صفاته الانسانية النبيلة في الكرم والجود وهي صفات العشائر العربية وشاعريته لمن يحب ويخلص.

ومن النماذج الدرامية التلفزيونية الملحمية الاخرى المسلسل السوري (رسائل في الحرب والحب) للمخرج السوري (باسل الخطيب) إذ يتحدث هذا المسلسل عن الروابط الانسانية والروحية التي يجمعها الحب ويفرقها، ويبرز الطابع البطولي لدى العديد من شخصيات المسلسل التي تجمع بين طابع البطولة في تاديتها لواجبها تجاه اوطانها وبين ماتمملكه من حس مرهف وشاعرية جياشة في التعبير عن ذاتها الانسانية ومشاعرها واخلاصها لمن تحب في صورة انسانية جليلة تثبت ان شخصياتها هم ابطال في زمن تختلط فيه وردية الحب ودموية الحرب لاسيما في شخصية جلال ابراهيم الذي المت به ظروف القاهرة ليتحول من مذنب هارب بتهمة سياسية ملفقة و الحقيقية ابعاده وقطع روابطه الانسانية والروحية بالفتاة التي كان يحبها (نيسان) ليصبح بعد ذلك مراسلاً يرصد الحرب بين المقاومة الفلسطينية واللبنانية الوطنية وبين الجيش الاسرائيلي الذي كان يسعى لابعاد الفاسطيين عن جنوبي اللباني في وقت غدا فيه لبنان ساحة حرب حقيقية.

ثانياً: الصراع الملحمي : الصراع في الدراما التلفزيونية يستمد مادته من الحياة بصورة مباشرة لان الدراما التلفزيونية (هي فن انساني يرتبط بمشاكل الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدينية والاخلاقية)^(٥٦) والصراع الملحمي في الدراما التلفزيونية ليس صراعاً اسطورياً كما في الملاحم القديمة بل هو صراع مستند على جذور واقع الحياة الانسانية، كما يتنوع الصراع في الدراما بين الداخلي

(الذاتي) والخارجي الذي يتراوح بين الصراعات الفردية (الشخصية) والصراعات الجماعية مما يعطي توسعا افقيا وعموديا لمجمل الصراع العام.

وفي الدراما التلفزيونية العربية يتخذ الصراع طابعا ملحميا مهما عندما يحاكي قضية تمس وجدان المتلقي وتخطب فكره ليمنحه متعة فنية وفكرية وخاصة عندما يمس الصراع وجدانه الوطني او القومي على امتداد اوسع في تناول قضاياها الكبرى لذا فان الصراع الملحمي في خطه العام هو تعبيراً عن لحظات ومواقف تاريخية ترتبط في ذهن المتلقي وتدغدغ مشاعره.

وهي تعبير ايضا عن الوعي الجمعي خاصة عندما ترتبط بمعاني الشجاعة والتضحية في سبيل القضية الكبرى كالوطن او القومية ولا يمكن نكران الجانب الديني الذي هو ترسيخ فعلي لتعزيز الشعور بالانتماء للوطن والقومية لدى المتلقي المحلي والعربي .

ان المتلقي العربي يعيش عالما مليء بالهزائم والانكسارات في حياته السياسية، فتأريخه السياسي تكالبت عليه قوى الاحتلال والاستعمار العالمي أما حاضره فقيود تفرضها عليه الانظمة السياسية الحاكمة التي لاتقل ظلما عن برائن الاستعمار وما بقي له في المستقبل فلم هائم مهدد بالانهيار بين سنادين أنظمة الحكم السياسية السائدة ومطرفة الاستعمار الحديث المتلون بالوان العصر بشكل احلاف وانظمة عالمية لذا بات يجد في ملاحمه البطولية متنفسا عن سلسلة الهزائم والانكسارات فينهل من عزيمة الماضي وتراث امته وبطولاتها ما يعزز مواقفه الوطنية والانسانية (وهذه الملاحم وان احتفظت بفاعليتها الاجتماعية والجماعية الا انها تلائم بين صورتها وتطور الحياة العامة)^(٥٧) كذلك فهي امتداد في التواصل البطولي وحافزا ليقضة الشعور الوطني او القومي لدى المتلقي في الدراما التلفزيونية، ولعل ابرز الموضوعات الدرامية اثاره واهتمام لدى المتلقي العربي واكثرها تعبيراً عن الصراع الملحمي قديما وحديثا هي الموضوعات المرتبطة بالقضية الفلسطينية، وبصورة ادق موضوعة الصراع العربي - الصهيوني اذ تم تناوله بشكل ملحوظ في الدراما التلفزيونية العربية منذ عقود من الزمن وحتى الوقت الحاضر لاهمية تلك القضية وحساسيتها لدى المتلقي العربي بشكل خاص، لانها قضية تاريخية تمس وجدانه وتهز مشاعره فهي قضية صراع معقد وطويل صراعا عن الارض والتاريخ اللذان صنعهما العرب وصنعوا منهما وطنا .

حيث تحاول الصهيونية وحلفها العالمي ان يزيفوا الحقائق ويخلطوا الاوراق ويغتصبوا الارض والتاريخ معا، ونتيجة ذلك ان الدم العربي الفلسطيني لايزال نازفا والمعاناة الانسانية لا تزال مستمرة باستمرار

الاحتلال، لذا فصراعها سلسلة ملاحم في البطولة والتضحية والصبر والثبات عبر عنها صانعي الدراما بأسلوب ملحمي في العديد من الاعمال الدرامية التلفزيونية .

ان الدراما التلفزيونية تؤدي دورا فاعلا ومؤثرا في حياة المجتمع الذي تخاطبه وهي معنية ايضا بحكم خصائصها الاتصالية واساليبها الفنية بتثقيف وتوجيه اهتمام المتلقي وتحريك مشاعره تجاه قضاياها وصراعاته التاريخية والراهنة اذ انها تقوم (بدور تعبوي في حالات كثيرة، بقوالب فنية متميزة عند تبنيها لبعض المواقف او القضايا المجتمعية او الوطنية او القومية من خلال كشفها لجمهرة المتلقين حيثيات هذه القضية او تلك. وينطبق هذا القول بدون شك على تلك الاعمال الدرامية التي تحمل في طياتها مضامين فكرية صحيحة عولجت فنيا بخبرة ومهارة عاليين)^(٥٨) لذلك فقد عمد الكثير من صناع الدراما التلفزيونية الى التعبير عن افكارهم ورؤاهم تجاه قضاياهم الوطنية والقومية بأسلوب ملحمي فيما يتعلق بأسلوب الطرح والمعالجة للفكرة الرئيسية وكذلك في التوظيف الفني لوحداث الشكل المرئي المسموع .

ثالثا: البناء الفني (المعالجة الاخراجية) : ان الدراما التلفزيونية فن التعبير المرئي والمسموع، فلغة المخرج صورته المرئية بجمالياتها وتعبيراتها وانتاج المعاني المرتبطة بالخطاب الصوري فتشكيلة الصورة لغة فنية ابداعية تعطي صانعها متسعا في التعبير عن المضمون والفكرة الرئيسة للحدث، والاعمال الدرامية الملحمية تتصف لطبيعة مضمونها وفكرتها بانها اعمال فنية قائمة على الغنى الصوري من اجل تفجير المضامين الملحمية، اذن فهناك احداث ذات طابع ثوري اي مضامين ثرية بالانفعالات والاختلاجات النفسية التي ترافق نمو الفعل والصراع فيها قائما ومتقدما حتى في لحظاته السكونية، فنفترض ان مشهدا حواريا تعبر فيه الشخصيات عن هما او معاناة انسانية فلا بد ان تكون جذورا مشحونة بالتوتر تحيط باجواء المشهد الملحمي والتي قد تولد افعالا انفجارية وذات وقع حاسم في تطور الاحداث. في الفيلم الملحمي التاريخي (عمر المختار) للمخرج الراحل (مصطفى العقاد) عندما نفهم من سياق المشهد ان والد الطفل (علي) قد استشهد في احدى الصولات البطولية ضد القوات الايطالية الغازية يقوم (عمر المختار) بالتعرف على الطفل (علي) بابتسامه هادئ ثم يطلب من (علي) ان يرافقه لتفقد معسكر الثوار. لقد استطاع المخرج ان يعبر عن مضمون فكري كبير عن طريق حركة ايمائية بسيطة ارتسمها على وجه المختار وهو يستقبل الطفل بعدها يهمله بمرافقته لمعسكر الثوار فقد اراد التعبير عن فكرة ان الالباء عندما يسقطون صرعى في ميادين الجهاد يجب على الابناء ان يواصلوا السير على خطى من سبقهم الى طريق الجهاد والنضال دون ان يغرس في داخلهم مايؤدي الى احباط او كسر في ارادتهم وعزيمتهم مخاطبا والد الطفل ان لاتدعه يراها تبكي وتنوح على فراق ابيه، وقد اراد المخرج في المشاهد اللاحقة ان يرينا ان الغرس الجديد بدا يستلهم معطيات شيخ المجاهدين والسير على

نهجه ،فعندما يلف حبل المشنقة حول رقبة المختار يفاجئنا بابتسامه هادئة اخرى(موقف متكرر) عندما يقع نظره على وجه الطفل(علي) بعد ذلك يعثرالطفل على نظارة الشيخ الشهيد ويحتفظ بها لتصبح دلاله رمزية على التواصل الفكري والبطولي لشيخ المجاهدين للأجيال القادمة.

ومن عناصر التعبير الفنية يبني المخرج ملحمة الصورية، فحركات الكاميرا يستغلها المخرج في الكشف عن تفاصيل المكان وكذلك التعبير عن طبيعة العلاقات بين الموضوعات المرئية .

ان المكان يحتل اهمية كبيرة في الاعمال الدرامية الملحمية ،فالمكان الملحمي هو البيئة الحاضنة للصراع ،وهو الصراع نفسه فحب الارض والدفاع عنها والتضحية في سبيلها عناصر اساسية في الصراع الملحمي ،ولحركات الكاميرا المتنوعة خصوصية في ابراز طبائع الشخصية وتوثيق ارتباطها بالمكان .ولاضير من انعاش ذاكرة المشاهد حول الاستخدام التعبيري لحركة الكاميرا في ربط علاقة الشخصية بالمكان في الفيلم المصري الملحمي (الارض) للمخرج (يوسف شاهين) ،فقد استطاعت الكاميرا ان تعبر عن اقصى طاقتها الابداعية في اثبات فكرة ان الفلاح المصري هوجزء لا يتجزأ من أرضه (مكانه الطبيعي) .في المشاهد الأخيرة للفيلم وبعد ان يعتدي العسكر بالضرب على الشخصية البطولية (ابوسويلم) الفنان الراحل (محمود المليجي) بأخمص بنادقهم،ثم يقوموا بربطه بالحبال وسحبه بالحصان المنطلق بسرعة ،تتابع الكاميرا حركة الشخصية المسحوبة في لقطة متوسطة ليديها المضرجة بالدماء وهي تحتضن الارض المزروعة بنبات القطن الابيض الذي تحول الى اللون الاحمرمن الدماء النازفه من جسد (ابوسويلم) وهي تروي الارض بعد ان جفت اوراق المحاصيل بفعل الحصار المائي المفروض على القرية ،وقد استخدم المخرج تقنية اللقطة الطويلة المستمرة في تصوير هذا المشهد الذي نقل الاحساس المؤلم بأسلوب واقعي ،تلك الصورة التي مزجت بين احساس الالم والغضب على كيد المعتدين هي تجسيد ملحمي لفكرة حب الارض والتضحية من اجلها .كما استثمرالمخرج في ذات المشهد الشريط الصوتي للكورس وهويردد أنشودة (الارض العطشانة نروبيها بدمانة) مما ضاعف الاحساس لدى المشاهد في التعبير عن مضمون الصراع الملحمي عن الارض.

أما المونتاج فهو طاقة ابداعية غنية التعبير يستغلها المخرج في اعماله الملحمية ،ويتنوع الاسلوب الاخراجي للمونتاج وفقا لمبررات جمالية ودرامية ،فالدفق الصوري والتنوع في احجام اللقطات وزواياها (مستوى النظر) ضرورة فنية في التعبير عن حركة الفعل واكتمال تأثيره في ذهن المتلقي فهو يمكننا من (انتقاء افضل اللقطات من بين عدة التقاطات مصورة - اي اختيار تلك الاجزاء التي توفر اقوى المؤثرات الصوتية والمرئية تأثيرا واهمية في دلالاتها)^(٩٥).ولا يخفى تأثير المونتاج ولمساته الابداعية في الفيلم الملحمي (المدرعة بوتمكن) للمخرج الروسي (ايزنشتاين) فمن خلال اسلوبه



المونتاجي يتحقق التعاقب بين اللقطات الكبيرة والعامة لاندفاع الاجسام الانسانية في فوضى حركة البحارة الثائرين تقابلها لقطات اقدام الجنود التي تتقدم بايقاع منتظم ومع ازدياد سرعة القطع تزداد سرعة الايقاع للمشاهد حيث يلجاء ايزنشتاين لتحقيق الانفعال النفسي من خلال منهج بصري اكثر تعقيدا واقرى تأثيرا للفعل الانفعالي، اذ يتم خلق الاحساس بالتغيرات الدائمة في خصائص الفعل الدرامي^(٦٠).

وفي الاعمال الدرامية الملحمية التلفزيونية تتسع اهمية المونتاج في معظم المشاهد الملحمية كمشاهد الصراعات المباشرة، ففي المسلسل البدوي السوري (فنجان الدم) للمخرج (الليث حجو) تتخذ الاحداث طابعا ملحميا مباشرا، فبعد ان يهجم الجنود الاتراك (العثمانيين) على قبيلة (المزيد) ويدمرونها بالقتل واحراق (خيم القبيلة) ثم يأسرون النساء والاطفال ويقتادونهم سبايا الى المعسكر. تثار ثائرة رجال القبيلة بعد عودتهم ومعرفتهم بمجريات الامور فتتحد عشائر القبائل معا لتوجيه ضربة قاصمة لظهور العثمانيين وبالفعل يتمكنوا من مباغطة حرس المعسكر والهجوم الشامل على المعسكر وينجحوا في تحرير النساء والاطفال تحت اصوات التهليل والتكبير بفرحة النصر الكبير حيث يلجاء المخرج الى توظيف المونتاج في نقل دلالة واحساس المعركة عبر الدفق السوري الناجم عن تنوع احجام اللقطات وزوايا التصوير الممتزجة مع هجوم الفرسان ووقع اقدام الخيول المغيرة وصوت زخات الرصاص الممتزج مع الموسيقى التصويرية الملهبة للمشاعر في ايقاع حركي متصاعد عبر عن ذروة الصراع الملحمي.

كذلك المشهد المونتاجي في مسلسل (رسائل في الحرب والحب) للمخرج السوري (باسل الخطيب) عندما شن الجيش الاسرائيلي عدوانه الجوي والبري والبحري على الجنوب اللبناني، اذ تتعاقب اللقطات المختلفة الاحجام في اظهار رجال المقاومة وهم يتصدون للهجوم الكثيف مع لقطات اخلاء الشهداء والجرحى من المدنيين والعسكريين في مشهد يدل على حجم الموت والدمار الذي لا يميز بين مدني او عسكري فالمدينة كلها اصبحت ضمن خط النار فيختلط في المشهد روح البطولة والمقاومة وكذلك المعاناة الانسانية والبشاعة التي نجمت عن ذلك العدوان.

كذلك يبرز دور التكوينات البصرية في تعميق معنى الفعل الملحمي، فالخطوط والكتل والحجوم الصورية والحركية للموضوعات المرئية تشترك جميعها في خلق التعبيرات الجمالية والدرامية ضمن بنية المشهد وبالتالي اكساب المشهد بلاغة في التعبير.

في المسلسل الملحمي (هدوء نسبي) للمخرج (شوقي الماجري) الذي يتناول الاحداث السياسية العاصفة في العراق والممتد زمنيا بين الايام الاخيرة للنظام السابق وما تلاها من احداث عنيفة تمثلت بسقوط النظام على ايدي القوات الامريكية ودخول بغداد وماتلاها من صراعات حزبية وطائفية، فقد استطاع

المخرج ان يعبر عن مفهومه للصراع الدائر عبر اختياره لتكوينات صورية ثرية بمفرداتها وما تتضمنه من مدلولات ،فبالإضافة الى الاستخدام الفعال لحركات الكاميرا والمونتاج نجد الاهتمام العالي في تصميم اضاءة المشاهد دراميا وتأثيره بجمل وتراكيب بلاغية من البقع والمساقط الضوئية واللونية، إضافة الى الاستخدام الواسع للمؤثرات الصورية خاصة في مشاهد القتال مما أعطى الصورة (المشهد) غنى صوري في التعبير عن المضمون الملحمي.

ان ماتم تناوله من محاور اكسبت العمل الدرامي طابعا ملحميا يكاد يتفق بشكل او باخر مع مؤشرات الواقعية الملحمية في كتاب (الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق) (٢٠) والذي تحدت فيه السمات الخاصة بهذا الاسلوب في مجموعة نقاط هي:

- ١- الاحداث تأخذ طابعا سرديا قصصيا عريضا.
- ٢- الشخصيات تكون ممثلة للانسانية.
- ٣- تاكيد الملحمة الشعبية او لنقل نضال الشعوب.
- ٤- التوسع في استعمال اللقطة العامة للكشف عن الموقع الذي تدور فيه الاحداث.
- ٥- تاكيد استعمال (الميزان سين) في وضع وترتيب الاشياء وحركتها داخل الاطار الصوري وايقال المعنى.
- ٦- الاعتماد على المونتاج المتوازي في خلق المعادل الموضوعي لسرد الاحداث.
- ٧- اظهار العلاقات الاجتماعية والبيئية التي تؤلف بين الشخصيات والتي تاخذ تأكيدات خاصة.
- ٨- التاكيد على البطولة الجماعية .
- ٩- محاولة تفسير الظواهر التاريخية وفقا للمفهوم المعاصر.
- ١٠- استخدام الكاميرا وحركتها بمايخلق الالفة والتعاطف مع الشخصيات والعكس ايضا صحيح في حالة تقديم الشخصيات المعادية.
- ١١- استخدام مفردات اللغة السينمائية بمايعمق المعنى المراد توصيله.

ومن خلال ماتقدم فان الباحث يرى ضرورة تأكيد ان الملحمة التي ورد ذكر سماتها انفا هي ما قد اصطلح على تسميته الافلام الملحمة الشعبية والتي اشتهر بها كل من (كريفيت وايزنشتاين وجون فورد) وهي تلك الافلام التي تقترب في صيغتها السردية وتصنيفها الانواعي من افلام الحروب والمغامرات والثورات الجماهيرية، الا ان البناء الملحمي في الدراما التلفزيونية يعتبر ان الملحمة الدرامية قد استعارت من الملحمة صيغتها السردية الروائية انطلاقا من كون ان الاعمال الدرامية الملحمة هي ابنة الرواية السردية التي هي الابن الشرعي للملحمة كنوع سردي وليس الملحمة كحدث او شخصيات، لذا يصبح من الواضح والضروري الاهتمام بالشخصيات الانسانية في العالم المعاصر والتي تشترك في الهموم والمعاناة مع الملايين من الاناس العاديين الذين هم ضحايا افراسات الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي. فالبطولة والشجاعة والعزيمة والمعاناة والصبر والكفاح وماتحملة من انفعالات وتعابير ومايترجم عنها من مواقف متعددة ترسم صورة الملحمة في الدراما التلفزيونية.

كذلك فان ماتحملة المفردات من سمات لا تتفق جميعها بالضرورة مع رؤية الباحث وذلك لعمومية بعضها وعدم انسجامها مع المفهوم الملحمي في الدراما سواء على مستوى الجانب التشكيلي للصورة او في بعض المضامين الملحمة، فالمونتاج المتوازي في خلق المعادل الموضوعي هو اسلوب اخراجي قد اعتمده بعض المخرجين من امثال كريفت وجون فورد في تصوير ملاحمهم السينمائية اذن فليس بالضرورة اقحامه على كل فيلم او مسلسل ذي طابع ملحمي، وكذلك الحال مع استخدام الكاميرا وحركاتها في التعبير عن طبيعة العلاقات بين الشخصيات بالسلب او الايجاب فاسلوب استخدام الكاميرا في التعبير عن مضامين العلاقات الانسانية يمكن ان ينطبق على كل فيلم او مسلسل سواء كان ملحميا او غير ملحمي، وهذا ماينطبق ايضا على تأكيد استعمال (الميزان سين) في وضع وترتيب الاشياء فليس هناك تأكيد اخراجي على حالة دون سواها فالعملية الاخراجية هي عملية ابداعية لاتسير في قوالب جاهزه لان ذلك ينفي الابداع الفني.

وفيما يخص تفسير الظواهر التاريخية وفقا للمفهوم المعاصر فان الباحث يرى ان الدراما الملحمة تتناول قضايا العصر المعقدة والمتشابكة والمغلقة بالمعاناة الانسانية. فما يجري من حدث في مكان ما يرتبط انسانيا مع احداث اخرى في اماكن متفرقة على امتداد العالم. فالثقافة الانسانية اليوم ازاحت جميع الحواجز واختزلت المسافات الشاسعة لترسم صورة عن انسانية واحدة. بمعنى اخر ان الخطاب الفني في الدراما التلفزيونية هي مصدر بث فكري وثقافي وابداعي تنتهل جميع الامم والشعوب من قيمه. اما فيما يخص محاولة تفسير الظواهر التاريخية وفق المفهوم المعاصر فربما يمكن استيعابه كبنية خفية ضمن بنية الدراما الملحمة او ربما يجري مناقشته كحقيقة تضاف الى مجموعة حقائق اخرى ولكن ليس كحبكة

رئيسية في العمل الفني، لذا يجد الباحث انه بالامكان التوسع في صياغة المفهوم على نحو انساني ليكون اشمل واعمق كان يكون محاولة التعبير عن المعاناة الانسانية واستنطاق الموقف الفكري للشخصيات التي تكتسب بعدها الملحمي كونها تناضل من اجل ان لا يخترق قانونها الانساني والمحافظة على القيم والثوابت الانسانية والمجتمعية .

ولذا فان الباحث يتفق بشكل تام مع النقاط (١١، ٨، ٧، ٤، ٣، ٢، ١) ويعتبرها مؤشرات موضوعية لتحليل البحث . اضافة الى ماتوصل اليه الباحث من نتائج موضوعية تحدد ملامح الملحمة في الدراما التلفزيونية والتي من ابرز سماتها التعبير عن المعاناة الانسانية والموقف الفكري للشخصيات .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

١- منهج البحث : أتخذ الباحث المنهج الوصفي التحليلي في هذه الدراسة لملائمته طبيعة البحث والخروج بالنتائج المتوخاة

٢- أداة البحث : خرج الباحث بمؤشرات مركزة في ثلاثة محاور كاتجاهات اساسية في الكشف عن بناء الملحمة في الدراما التلفزيونية

وهي ملخص لما تناوله الباحث في أطاره النظري واعتمدها في تحليل العينة المختارة (مسلسل بيوت الصفيح).

٣- مجتمع البحث : مجتمع البحث الدراما التلفزيونية العربية عموما والعراقية خصوصا ، وقد أختيرت العينة لطبيعة الموضوع وملائمتها أهداف البحث اضافة لتميزها كنتاج نوعي لها بصمتها الواضحة بين المسلسلات التلفزيونية العراقية مما جعلها تقي باغراض البحث .

٤- عينة البحث : مسلسل بيوت الصفيح المسلسل من انتاج قناة البغدادية الفضائية ٢٠١٠

البطولة عبد المطلب السنيد ،حسن هادي،هناء محمد،كريم محسن،مناف طالب وآخرون

ملخص المسلسل: تروي أحداث المسلسل معاناة أسر عراقية تسكن في حي فقير وبيوت طينية في أحد احياء مدينة في جنوب العراق (مدينة الناصرية) تلك المدينة الباسلة التي عانت من ويلات الدهر فنهلت منه الكثير ولعل من أكثرها ظلمة ومرارة تلك الفترة الزمنية التي عانت فيها من ظلم واضطهاد النظام السابق لتنتقل من بيوتاتها البسيطة (بيوت الصفيح) هكذا أتفق في تسميتها ملحمة أنسانية عصرية رسمت ملامحها شخصيات بسيطة في شكلها وأسلوب عيشها عظيمة في فكرها وأرادتها حيث ترتبط أحداثها الرئيسية بمعاناة عائلة عراقية (عائلة ابوفاهم) التي تسكن ذلك الحي فتكابد العائلة معاناة القهر والعوز في ظل غياب ولدها الاكبر الذي دفعته سياسة النظام القمعية الى تفضيل الهروب الى بلدان المهجر والنتيجة

ان أصبحت العائلة موضع شك وتوجيه اصابع الاتهام لها بالخيانة لمبادئ الثورة البعثية لتدفع ثمنها باهظا في وجودها ووضعها خاصة في تلك الظروف القاسية التي عانى منها العراقيون جميعا بمختلف شرائحهم وانتماياتهم فتتطلق احداث المسلسل وتتجسد امامنا المعاناة الانسانية منذ الخيوط الاولى للأحداث تلك المعاناة التي أختزلت في شخصيات المسلسل الاخرى التي أشرت مع عائلة أبوفاهم بنفس الواقع والظروف السائدة .

وفي النهاية ترسم لنا صورة مفادها ان الحياة رهينة تحولات وتغيرات كثيرة تلك الظروف التي عصفت بالعراق وفي ضل رياح التغيير التي لم تكن كما يبدو بمستوى تضحيات العراقيين تبقى المعاناة قائمة ويبقى الامل كطموح مشروع وحلم مبتغى لكل من يعيش أحداث تلك الملحمة الانسانية .

أولاً: المحور البطولي : يظهر المحور البطولي في حلقات المسلسل محددا في شكلين أساسيين هما

١- البطولة الفردية : وتوضح تجلياتها في صورة الشخصية الرئيسية (أبوفاهم) التي انطلقت منها أحداث المسلسل، فالشخصية الرئيسية بنيت فيها ملامح وسمات مميزة حيث تظهر في بداية المسلسل وتحديدا في المشاهد الاولى كشخصية انسانية بسيطة وجزء من مجتمع أثقلت كاهله الظروف الدائرة في البلاد وخاصة السياسية والاقتصادية حيث تستعرض لنا الكاميرا في البداية حيا شعبيا فقيرا ومجموعة أطفال يلعبون امام البيوت ثم تنقلنا الكاميرا بحركة خطية متصلة وزاوية رؤيا مرتفعة نشاهد من خلالها ملامح بيوت طينية متواضعة دليل على بساطة حال سكنتها ثم تستقر الكاميرا نحو أحداها (بيت أبوفاهم) حيث نشاهد أبوفاهم في حديقة منزله صباحا يغتسل وفي لقطة أخرى في نفس المشهد (أم فاهم) وهي تقوم بأعداد وجبة طعام في مطبخ متواضع ومعدات بسيطة نعلم بعدها أنها تقوم بأعداد الوجبات السريعة (لفات) يقوم أبوفاهم ببيعها في عربانة بيع فلافل في كراج الناصرية والمشهد بشكل عام يدل على فقر العائلة ومحدودية وضعها المادي ونفهم من مضامين الحوار الدائرين الشخصيتين المعاناة من الوضع الاقتصادي الخانق الذي عانى منه الشعب العراقي بسبب الحصار الاقتصادي كذلك المعاناة والجور الذي أصاب فئات معينة من الناس نتيجة سياسات النظام السابق ، فالمشهد تأسيسى يظهر أبوفاهم أنسان بسيط من عامة الناس يمتن تلك المهنة (البيع في الكراج) لسد رمق عائلته وقد جرت لأسباب حيث نعلم بعد ذلك انه كان في السابق موظف في دوائر الدولة (مدرس) ولكن بسبب هروب أبنه (غسان) خارج البلد يتم فصله من وظيفته ليجد نفسه قد تحول من مدرس ليس لديه فرصة التدريس الى صاحب عربانة بيع الفلافل .

كما يظهر (أبوفاهم) شخصية اجتماعية من خلال علاقاته المتينة مع أبناء الحي وأعماده لشعبيته الواسعة ونفوذه في حل النزاعات والمشاكل الخاصة التي تحدث مما يدل على حكمته ورزاقته شخصيته وثقافته أيضاً، كما تبدو رؤية تلك الشخصية وتصورها لواقع الأحداث بعين ثاقبة وعقل راجح يجعلها صاحبة رؤيا في بعض الأحيان في العبارات التي تطلقها في ظروف معينة حتى في بعض المواقف الانسانية الطبيعية فنراه يرسم صور وتخييلات موضوعية عن واقع الأحداث كما في حديثه مع الشخصية البسيطة الساذجة (جعيول) في أحد المشاهد الأولى من المسلسل حيث يصور له ان الدنيا أشبه بالحصان الكبير في ترجمة لواقع التكالب على السلطة وصراع الناس على ملذات زائلة شهدت الفترة الزمنية للمسلسل في أيام الحصار والتحديات الكثيرة التي يواجهها الناس بقوله له (الدنيا حصان جببروكلنا نريد نصعد عليه) في محاولة لتقريب الصورة لمدرجات شخصية (جعيول) المحدودة التفكير.

تبدأ المعاناة الفعلية مع (أبوفاهم) في المسلسل عندما يأتيه عن طريق الصدفة شاب يحمل أمانه يريد إيصالها الى أشخاص فيتعرف عليه (أبوفاهم) ويدعوه للمبيت في بيته بعد أن يتعذر عليه أكمل سفره الا ان ما يحصل ان الشاب (مهدي) يبدو مراقبا من قبل الاجهزة الامنية ولدى مكوثه في بيت (أبوفاهم) يتم تنفيذ عملية الاعتقال بالاضافة الى أبوفاهم حيث يتم ارسالهم الى مديرية الامن فتبدأ صفحة جديدة من الالم والمعاناة في حياة أبوفاهم ورفيقه حيث يتم زجهم في معتقلات خاصة تعج بالعديد من الاشخاص الذين يتم جلبهم الى هذا المكان بحجج ومبررات واهية الا ان القاسم المشترك الذي يوحدهم مكان الاعتقال وما يعانونه من اضطهاد، إذ يتعرض (أبوفاهم) الى تعذيب نفسي وجسدي شديدين بانتظار نزع الاعتراف منهم بالقوة على ذنب أوجرم لم يرتكبانه وانتظار أمر ترحيلهم في حالة ثبوت الأدانه الى محكمة (الثورة) ليكون مصيرهما الأعدام .

وفي إحدى المواقف يتم إرسالهم الى مكان نائي لتنفيذ الأعدام فيهم دون محاكمة نتيجة صفقة مشبوهة يجريها المسؤولون عن المعتقل مع أشخاص وسماسة يتم خلالها تبديل الأشخاص المحكومين بالأعدام بأشخاص آخرين الا انه في اللحظات الأخيرة تكشف الصفقة وينجو (أبوفاهم) ورفيقه من الموت لتستمر بعد ذلك معاناتهم في المعتقل بانتظار المحاكمة .

ويأتي يوم الترحيل للمحكمة فيتم إرسالهم في سيارات خاصة معصوبي الأعين وتحت حماية مشددة ألا انه وخلال عملية عسكرية نوعية تقوم بها عناصر المقاومة العراقية يتم تحرير (أبوفاهم) ورفيقه من قبضة النظام، فينخرط بعد ذلك في صفوف المقاومة المسلحة بعد أن حمل في داخله فكرة الانتقام لما لحق به وبغيره من أذى وظلم حيث يقوم بالعديد من من العمليات المسلحة ضد عناصر ورموز النظام ويحقق نجاحات باهرة يحصل خلالها على أستحسان قيادات وعناصر المقاومة المسلحة مستفيدا من جسارته



والخبرة العسكرية التي حصل عليها من خدمته في الجيش وخوضه الكثير من المعارك في جبهات القتال وهو ما عزز الموقف البطولي لدى الشخصية حيث نشاهد بين حين وآخر الصور والذكريات لدى الشخصية تخبرنا أن (أبوفاهم) هو المقاتل والمدافع عن تراب وطنه في كل وقت ودليل ذلك أثار الجراح التي تطرز جسده فالسلاح الذي يحمله اليوم غايته التحدي والأمل في تحرير الشعب من سلطة دموية جثمت على صدره سنين طوال.

كل ذلك ساهم في تعزيز الموقف البطولي للشخصية كما عزز من موقفها الانساني والفكري ما أكسبها طابعا ملحميا ، فالشخصية البطولية أبوفاهم هي صورة جليلة للبناء الملحمي في المسلسل وهي ملحمة بعيدة عن الخوارق والمعجزات التي صنعتها الملاحم التاريخية فهي ملحمة أنسانية أبطالها شخصيات محددة في وجودها ووضعها وكبيرة في معطياتها وفكرها لذا ومن كل ماتقدم أصبحت شخصية أبوفاهم شخصية الملحمة أو الشخصية الملحمية في جانبها البطولي .

٢-البطولة الجماعية : وتتضح في ممارسات وأهداف مجموعة(ابوالوليد)التي رسمت طريق المقاومة الخيار الوحيد في التصدي لدموية وبطش النظام وكذلك سعيها في الخلاص من النظام القائم(انذاك)رافضة في الوقت ذاته لأي شكل من أشكال الاحتلال الخارجي أو التدخل في شؤون البلاد من قبل أطراف خارجية ،تبدو تلك الرؤى مطروحة بشكل واضح في أهداف ابناء المقاومة في وقت تصاعدت فيه التهديدات الدولية والأمريكية الساعية لضرب العراق وأسقاط النظام والاستعدادات الجارية للغزو فالفترة الزمنية لاحداث المسلسل مثلت المرحلة الأخيرة من عمرالنظام البعثي .

أن ماسعت اليه المقاومة الوطنية في تلك الفترة وضحت من أجله الكثير من الدماء الطاهرة الوصول الى حالة يصبح فيها العراق بلدا امنا مستقرا تسود فيه الحياة الهادئة وينعم مواطنيه بخيراتهم ومكتسباتهم الجديدة ،ونجد في سياقات الحوار الدائرة بين شخصية أبو الوليد ورفاقه أن أهدافهم وغاياتهم مختلفة تماما عن البعض الآخر الذي يدعي المقاومة ويأتمر بأوامر جهات أجنبية وينفذ أجندتها،فالمقاومة الوطنية الشريفة هي التي تنهض بجراح وأمال والام أبناءها في تحقيق انتصاراتها وهي تقاوم جبروت النظام البعثي .

وتظهر في المسلسل العديد من العمليات البطولية التي تقوم بها عناصر المقاومة ضد معاقل النظام ورموزة،اما في الجانب الآخر فيظهر الوجه الأنساني للمقاومين من خلال مايقومون به من أعانات للعوائل المتضررة من بطش النظام

مثل توزيع المساعدات المالية والغذائية في أحد المشاهد ،كذلك تبين لنا الاحداث ان سلاح المقاومة لم يصوب الالاتجاه المجرمين الفعليين من عناصرالنظام ،ففي الاحداث التي يتم فيها قتل شخص بشكل غيرمقصود بنيران المقاومة يقوم ابوالوليد بارسال مبلغ مالي بطريقة غيرمباشرة الى عائلة القتيل كتكفير عن فعل القتل وهو مايبينه ابوالوليد صراحة عندما التقى بأبن القتيل (بعد سقوط النظام)حيث وضح له ان عناصرالمقاومة لم تكن تسعى أيقاع الاذى بالابرياء وماتم تقديمه من مال هو ديه مقابل دم الانسان البريء الذي سقط ضحية العمل المسلح.

أن محور البطولة الجماعية قد جمع بين فعل البطولة والفعل الانساني النابع من صميم المعاناة الانسانية أسهمت جميعها في تعزيز صورة الملحمة في بنية المسلسل .

ثانيا: الصراع الملحمي : يتحدد الصراع الملحمي في بنية المسلسل عبرتجسيد المعاناة الانسانية التي هي لب الاحداث والمحورالاساسي الذي تنطلق منه أفعال الشخصيات فماتعرض له(ابوفاهم)من ظروف وتحديات انعكس على عائلته التي دفعت ثمن هروبه وتغربه والتحاقه بقوات المعارضة في الأهوار ،حيث بقيت الأسرة بلامعيل أسيرة الظروف القاهرة والوضع الأقتصادي المتأزم وبطش النظام الذي وضع تلك العائلة في مرمى الشبهات والاتهام بخيانة الوطن والحزب الحاكم.

لقد دفعت قساوة الظروف (أم فاهم) الى السعي جاهدة في جلب لقمة العيش بعز وشرف وفي داخلها ألم وجرح نازف لفقدانها الابن الأكبر (فاهم) الذي لم تبقى منه سوى بقايا ذكريات فكلمها صادفت قطعة ملابس أوصورة أواي شيء ذي

صلة انهمرت دموعها بكاء ونواحا على فقدها ولدها كذلك بسبب غياب زوجها ومعيلها حيث نجدها تقترب الارض لبيع الملابس برفقة نساء اخريات يتقاسمن نفس المعاناة ،وحتى الطفل الصغير (محمد) نجده قد تخلى عن جزء من طفولته لاستيعابه مرارة العيش وماتمر به عائلته من ظروف ففي مشهد معين يقوم بسحب عربة والده والخروج بها خلصة كي لاتعلم والدته وتحاسبه وفي مشهد أخريقوم ببيع (العلاكة) في السوق حتى يقع نظره بنظروالدته التي تتأثر كثيرا لما رآته وبين الحين والآخر يتم احضار العائلة الى مديرية الأمن للاستجواب .

ومع اشتداد عمليات المقاومة ضد النظام تجري عملية اعتقال تعسفية ضد العوائل المشتبه بأنتماء أبناءها الى المقاومة وتكون عائلة(أبوفاهم)بين تلك العوائل المساق بها الى زنزين الاعتقال .وتستمر معاناة العائلة في ظل اجواء الصراع الدائر،الان ملف تلك العائلة ينتهي مع اعتقال المرأة والطفل والتعرض

للتعذيب الشديد ومن ثم ينتهي بهم الأمر في ساحات الإعدام مع عشرات المواطنين العزل وطمرهم في المقابر الجماعية ليكونوا ذكرى أليمة تدل على بشاعة ودموية النظام.

كذلك تبدو صورة الصراع في معاناة فاهم (غسان) الذي دفعته الظروف لمغادرة الوطن والمكوث في بلدان الغرب ليجد نفسه بين مطرقة العوز المادي وسندان الاصطدام بعادات وسلوكيات الغرب فبعد ان تحط قدماه ارض الغربه يواجه مصيرا مجهولا كالبحت الدائم عن العمل وكذلك الطريقة المذلة بأعطائهم الراتب والذي يوصف دائما بأنه أشبه بالجدية، ونستشعر مع الشخصيات التغيرات في المفاهيم الاجتماعية والفوارق الاخلاقية التي اثرت سلبا على طريقة تربية الابناء مما حدا بغسان التفكير بالعودة الى العراق أو اللجوء الى مكان بديل كأيران، الا ان الظروف السائدة في إيران لم تكن أقل قهرا ومعاناة في الجانب الانساني حيث نفهم من حوارات الشخصيات التي تعيش ايران بان هذا البلد كان جحيما لا يطاق ولا يلائم العراقيين فمعظم من عاش هناك وجد نفسه قد أصطدم بمكان موبوء بالذل والانكسار والحد من الجانب الاخر الامر الذي حدا برفاق فاهم توجيه النصيح له بعدم اللجوء هناك .

ويستمر الصراع النفسي لدى غسان وزوجته ضد عادات وتوجهات الغرب الذي يصل الى ذروته بعد اكتشاف العلاقة التي تقيمها ابنتهم مع احد الشبان السويديين والذي نفهمه ضمنا في سياق الاحداث الامر الذي أدى الى حدوث شجار عنيف بين الاب وابنته وهوما جعله مذنباً أمام القانون الغربي الذي يجد في إقامة تلك العلاقات تعبيراً عن الحرية المنفلته وتتواشج تلك الصراعات العاصفة بغسان والممزوجة بالحنين القاهر للوطن وفراق الاهل والاحبة والذكريات فتتولد لدى الشخصية قناعة تامة بضرورة مغادرة (السويد).

أن الصراعات النفسية التي عاشها غسان في بلاد الغرب ظلت مسيطرة على تفكيره وسلوكه حتى جاء الظرف المناسب بعودته للعراق ضمن منظمات الاغاثة الانسانية (بعد سقوط النظام) ليتفاجأ بمتغيرات وأشكالات المرحلة الجديدة، فالأهل لم يجد لهم سوى بقايا ذكريات بعد ان سلبهم النظام حياتهم، كذلك تفاقم الصراعات الحزبية والطائفية والعمليات الارهابية التي جردته من عمله البسيط في منظمات الاغاثة والصحافة حتى وجد نفسه في أشكال وعوز مادي جديد ولكن هذه المرة في بلده الذي غادره من سنين فوجده محطما ومدمرا ما جعل الصورة الوردية المرسومة تجاه وطن تحرر للتو من نظام قمعي صورة وهمية وزائفة الامر الذي دفعه الى التفكير مليا في العودة الى غربته .

كذلك برزت صورة اخرى من الصراع عانت منها شخصيات أخرى في المسلسل كانت غارقة بدوامات الوضع السياسي قبل وبعد سقوط النظام، فشخصية (ابو عايد) كانت على تواصل مستمر مع الشخصيات

الرئيسة التي عانت من بطش النظام حيث حملت هموم تلك الشخصيات وحاولت جاهدة تقديم يد العون بكل أشكال المساعدة المادية والمعنوية من خلال دورها كشخصية عراقية شعبية بسيطة وشهامة محبة للآخرين حيث كانت تتذوق معها مرارة الألم والحزن، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل نجد أن الشخصية كانت مشروعا للإنسانية والشهامة مع معظم شخصيات المسلسل الأخرى فأصبحت ملاذا للآخرين تاركة رزقها وراءها متتبعة احتياجات الآخرين، لذا نجد أن شخصية (أبو عايد) كانت محورا أساسيا في التصدي لمعاناة الآخرين والتي أصبحت بعد ذلك هي الضحية ذاتها ولكن العمل الصالح والكلمة الطيبة كانت الرصيد في حل أزوماته الخاصة ففي القانون الرياضي يقال ان لكل فعل رد فعل وذلك ينطبق على القانون الإنساني أيضا ففي شخصية (أبو عايد) من المروءة والشهامة ونكران الذات مادفع الآخرين الى تسديد مابذمتهم تجاه مواقف تلك الشخصية فعندما يتعرض أبنه للأختطاف من قبل عصابة مسلحة في بغداد يتم تقديم يد العون له من قبل إحدى الشخصيات التي أرادت أن ترد له بعضا من مواقفه.

أما الشخصية الأخرى التي غطت معاناتها حيزا من أحداث المسلسل فهي شخصية منيب (أبو فاروق) الذي تدفعه الظروف السياسية الى ترك (بغداد) والسعي لايجاد استقرار هادئ له ولعائلته في محافظات الجنوب ولكن ظرفا خاصا يجبره على الابتعاد عن عائلته بعد ان كان قد حط الرحال توا في مدينة (الناصرية) عندما نعلم ضمن سياق الاحداث ان ابن عمه الذي كان (أبو فاروق) يبحث عنه في المدينه مطلوب عشائريا لارتكابه حادث سير فيكون (أبو فاروق) هو الضحية عندما وقع في أسر الأشخاص الذين كانوا يبحثون عن أبن عمه حيث يتعرض لأحداث كادت ان تفقده حياته أضافة الى معاناة أسرته التي بقيت وحيدة في تلك المدينة الغربية على الأسرة القادمة اليها حديثا قبل أن يتعرف عليهم (أبو عيدين) ويحضرهم الى مسكنه ويوليهم الرعاية والاهتمام الى حين التمكن من تجاوز أزمة العائلة وعودة الأب لهم.

ومما تجدر الإشارة له ان من بين الصراعات والمعاناة الإنسانية التي تتعرض لها شخصيات المسلسل تنشأ قصة حب بريئة تلطف من أجواء الهموم والمعاناة وتعطي دفعا ونبضا للحياة الشائكة تلك العلاقة التي تربط بين (عيدين) الشاب المثقف وأبنة منيب (أبو فاروق) التي نبعت جذورها منذ ايام الدراسة الجامعية التي جمعت بين الاثنين في كلية الاداب والتي تكلفت بالنجاح بعد موافقة أهل الشابين على الزواج.

أن تلك الصور المتنوعة لأشكال الصراع في بنية المسلسل أستطاعت ان تعزز من ملحمة الأحداث في مواقف الشخصيات ومعاناتها التي هي استمرار للواقع الذي نعيشه الى يومنا هذا، فالأحداث لم تنتهي بنهاية المسلسل إنما تستمر بخيرها وشرها بألمها واملها وذاكراتها.



ثالثاً: المعالجة الإخراجية: لقد عمد المخرج الى استخدام أدواته الفنية في أضفاء الملحمية من خلال توظيف ادواته في المشاهد المتعلقة بالحروب والصدامات المسلحة والتي أعتمدها الباحث كنموذج صرف للمشاهد الملحمية في بنية المسلسل.

في الحلقة رقم (٣) تقوم القوات الحكومية بالتعرض على مواقع عناصر المقاومة في الهور، إذ يبدأ المشهد بلقطة (عامة) تظهر عناصر الجيش مختبئين بين قصب الهور، ثم لقطة (عامة) لمكان تواجد المقاومين، ثم لقطة (متوسطة) لقائد المجموعة يأمرهم بالرمي، ثم تظهر لقطة (عامة) ومجموعة عسكريين محتشدين في خط مواجهة ويقومون بإطلاق النار باتجاه يسار كادر الصورة، ثم تتبعها لقطة لمكان الاشتباك الذي يضم طرفي القتال، ثم لقطة لعناصر المقاومة المختبئين خلف ساتر ترابي يقومون بإطلاق النار باتجاه يمين كادر الصورة، بعدها لقطة عامة (قريبة) لخمس عناصر حكومية تطلق النار ثم يقوم أحد المقاتلين قذيفة (أربي جي)، ثم تتبعها لقطة عامة (بعيدة) لمجاميع المتصارعة والمكان الذي تسقط فيه القذيفة على الساتر الترابي، ثم لقطة عامة (قريبة) لأحد عناصر المقاومة يطلق النار بعدها تتحرك الكاميرا (أفقياً) للمقاوم الآخر (حمزة)، ثم قطع لعنصرين حكوميين يطلقون النار، ثم لقطة (متوسطة) لأبوالوليد وهو يطلق النار من سلاحه، ثم لقطة (متوسطة) لعنصرين حكوميين، ثم لقطة موازية لها لعنصرين من المقاومة، ثم لقطة لمجموعة من خمسة مقاتلين يقوم أحدهم بأطلاق قذيفة، ثم لقطة لمكان سقوط القذيفة، ثم لقطة لعنصرين من الجيش تتبعها لقطة منفردة لـ (أبوالوليد) ثم لقطة أخرى لـ (حمزة) ثم لقطة (متوسطة) لجعفر يقف على الساتر ويقوم بالرمي بكثافة، بعدها لقطة لثلاثة مقاتلين حكوميين، أحدهم يقوم بإطلاق قذيفة تتبعها لقطة لجعفر تسقط قربه القذيفة وتنفجر حيث تختفي صورة جعفر من شدة الانفجار وينتهي المشهد.

لقد عمد المخرج الى استثمار أحجام اللقطات العامة والمتوسطة من أجل إعطاء طابع التشويق في خلق الأثارة للمشاهد فالمخرج لم يلجأ الى استخدام الكثافات البشرية والاليات الحربية التي عادة ماتستخدم في مشاهد الحروب ولكنه أكتفى بتنوع اللقطات وأختلاف تشكيلاتها البصرية، لقد ساهمت اللقطات العامة في إعطاء دلالة المكان عبر الربط بين مكانات الصراع ولم يفت المخرج استخدامه للتكوينات البصرية المتشكلة عن طريق المجاميع البشرية والتي ظهرت بشكل الخط الهجومي لعناصر الجيش وهو ما أعطى زخماً مادياً للمشاهد والاشارة الى قوة الجهة المهاجمة .

في الحلقة رقم (١٠) القوات الحكومية تقوم بعملية عسكرية جديدة ضد قواعد المقاومة حيث يبدأ المشهد بلقطة (عامة) تظهر أربعة سيارات مسلحة محملة بالجند تتقدم باتجاه الكاميرا في لقطة طويلة مستمرة، ثم تتبعها لقطة (عامة) لمجموعة مدافع تتحرك فوهاتنا في وضع استعداد، لقطة (متوسطة) لمقاتل يقوم



بتدوير مقود المدفع، لقطة (عامة) دبابة عسكرية وأربعة مقاتلين يصعدون على ظهرها، لقطة (قريبة) ليد تضع القذيفة في مدخل المدفع، لقطة (قريبة) من داخل المدفع لدخول القذيفة، لقطة (متوسطة) فوهة المدفع ترتفع نحو الأعلى، لقطة (عامة) للسيارات العسكرية الأربع في نفس اتجاه سيرها في اللقطة الاولى وقد أصبحت أكثر قربا، لقطة (عامة) دبابة تبدأ بالتحرك ثم تتبعها لقطات أخرى لدبابات متحركة، لقطة (عامة) للسيارات العسكرية وقد أصبحت أقرب، لقطة (عامة) دبابة تتحرك وفي عمق الكادر مجموعة دبابات على خط متوازي، ثم لقطة السيارات تصل لمكان تتوقف فيه، لقطة عامة للدبابات تنتشر في ساحة واسعة مفتوحة في وضع هجومي تتبعها لقطات متوسطة للدبابات في اتجاهات حركية متنوعة، لقطة عامة قريبة للسيارات يترجل منها أحد المسؤولين يقوم بالنظر من خلال (الناظور) ثم يعطي إشارة للعسكر بالنزول، لقطة (عامة) السيارات في عمق الكادر والقوة العسكرية تتقدم في خط مندفع نحو الامام، ثم لقطة خلفية للجند ولقطة أمامية.

وفي نفس المشهد ينتقل بنا المخرج الى مكان عناصر المقاومة وهم جالسون في مكانهم الطبيعي ويستعدون لتناول الغداء كما يظهر الأسير العربي (نائل) في مكانه المحتجز فيه لدى المقاومة، ثم تظهر لقطات متفرقة لعناصر المقاومة يهيئون أسلحتهم ومعداتهم استعدادا لأي فعل طارئ، ثم تعود بنا اللقطات للدبابات المنتشرة.

بعد ذلك يتم القطع الى مجموعة (أبو الوليد) وهم جالسون لتناول الغداء ويتداولون في قضية تخليص (أبوفاهم) وزميله من الحبس، ثم يقطع الى إطلاقه يتم وضعها في المدفع، ثم فوهة المدفع ترتفع.

لقطة عامة للمجموعة تسقط خلفهم مباشرة قذيفة وتنفجر، فينهضون على أثرها بسرعة مبتعدين للاحتماء ثم تسقط في مكانهم مباشرة قذيفة أخرى، ثم قذيفة أخرى توضع وتطلق، تتبعها لقطة لزورق المقاومين في النهر تسقط قربه قذيفة، بعد ذلك لقطات للمقاومين في وضع تهوى ورمي باتجاه النيران المهاجمة ثم تسقط قذيفة على أحد أفراد المقاومة فيقتل في الحال وينتهي المشهد.

نلاحظ في هذا المشهد الطويل نسبيا ان المخرج قد وظف ادواته الفنية في خلق حالة الاثارة والشدة البصري للمشهد عبر بناء خط التوتر بشكل متدرج بين طرفي القتال ففي الوقت الذي كانت فيه القوات تتقدم وتتنفذ هجوما واسعا كانت الجهة المقابلة في حالة هدوء نسبي الامر الذي جعل قوى الصراع غير متكافئة في لحظة الهجوم، فالمشهد المونتاجي لوصول السيارات العسكرية والمتزامن مع تهيئة الآليات العسكرية والمدفعية كان معبرا عن ذروة فعل الهجوم ومدى ضخامة القوة والاستعدادات الجارية والتي لم تكن متكافئة مع الوضع الهادي نسبيا الذي تعيشه عناصر المقاومة وقت الهجوم مما أعطى أنطباعا باحتمالية اكتساح مجموعة ابو الوليد، لقد اعطى الدفق الحركي للقطات والموضوعات المرئية



(جنود،اليات،سيارات تصل المكان) تنوعا في حجم الأثارة البصرية والمدعومة (صوتيا) بموسيقى فعل اثارة، كذلك لجوء المخرج الى تفعيل قوة المشهد عبر رسم خطوطا للحركة عن طريق حركة الجند وكذلك حركة الدبابات في أستلهاهم للخطوط الحركية التي عادة ماتستخدم في المشاهد الملحمية ولكن الفارق هنا هو قلة الكثافة البشرية الحقيقية والتي تم تعويضها باللقطات المتنوعة وأسلوب المونتاج.

أما المونتاج المتزامن فساهم في التعبير نفسيا عن حجم الخطورة التي قد تحقق بمجموعة (أبوالوليد) فالإيقاع السريع والمتنامي للقوات المتقدمة رافقها مشاهد هادئة نسبيا للمجموعة المقاومة التي كانت في وضع طبيعي غير متوتر وهذا ما أعطى الصراع في المشهد نوع من الاثارة الدرامية توازي قيمة الصراع الذي يتحقق بتلاحم الجيوش في المشاهد الملحمية الحربية ولعل هذا ناجم عن فطنة المخرج في اختزال الكثير من معلومات مرئية تتطلبها صناعة هكذا نوع من المشاهد.

وفي الحلقة الحادية عشر (المشهد الخامس عشر) تستعد مجموعة (ابوالوليد) لتنفيذ عملية مسلحة ضد إحدى المقار الحزبية حيث يبدأ المشهد بلقطة عامة يظهر من بين النباتات (جعفر) مصوبا سلاحه في وضع هجومي، ثم لقطة عامة أخرى لقائد المجموعة (ابوالوليد) يظهر هو الآخر من النباتات الكثيفة ويزحف بحذر شديد حتى يصل الى جعفر ويصبح الاثنان ضمن مدى اللقطة العامة وينظرون باتجاه واحد، ثم لقطة (متوسطة) للاثنان من (زاوية مختلفة) حيث يقوم ابوالوليد بإخبار رفيقه بأن الرفاق الآخرين سوف يقومون الآن بالالتفاف حول المقر، لقطة (عامة) للمقر والمصباح الكشاف يمشط المكان بأشعة الاضاءة، ثم لقطة عامة لاحد المقاومين يقوم بتنفيذ الالتفاف، ثم تتبعه لقطة لأرجل المقاومين وهم يتقدمون ثم تتبعها لقطات عامة ومتوسطة أخرى لحركة المقاومين يقومون بالالتفاف بعدها ينظم الاثنان الى المجموعة ويبدأ الاشتباك المسلح مع أفراد المقر والتي تتخللها أصابة عنصرين من حرس المقر بعدها ينسحب المهاجمون تحت إطلاق النار الكثيف.

لقد بني المشهد إخراجيا على عنصر المباغطة والتخفي بين أوراق النباتات الكثيفة وتحت ظلمة الليل وهما اعطى المشهد مساحة زمنية من الترقب والتفاعل مع الحدث لحين لحظة حصول المواجهة التي تخللتها التنوع في اللقطات واستخدام مؤثر الاطلاق الناري وسقوط القتلى ولم يفت المخرج التعبير عن دموية المشهد عبر اللجوء الى إسباغ عدسة الكاميرا باللون الاحمر وهو اسلوب إخراجي حديث في معظم مشاهد القتال والمعارك الدامية، لقد استطاع المشهد ان يعبر عن شجاعة وبطولة فائقة للمقاومين الذين اخترقوا مكانا حصينا وحققوا نتائج موفقة في الالتفاف والاشتباك والانسحاب دون أعطاء خسائر في صفوفهم.

وفي الحلقة (١٦) (المشهد الثاني والثلاثون) وبعد ان يتم ترحيل ابو فاهم ورفيقه مهدي الى محكمة أمن الدولة تقوم جماعة (أبو الوليد) بعملية مسلحة يتم خلالها تحرير المعتقلين الاثنين فبعد ان نشاهد في لقطات سابقة أبو فاهم ورفيقه معصوبي الأعين وفي سيارة عسكرية تقلهم تحت حراسة أمنية مشددة، نشاهد (أبو الوليد) وجعفر ومجموعة أخرى من المقاومين يرتدون بدلات عسكرية وقيمون حاجزا وهميا على الطريق العام، حيث يظهر (جعفر) مع المجموعة في عمق اللقطة ثم يتقدم مهرولا تجاه الكاميرا حتى يظهر في اللقطة ذاتها (أبو الوليد) الذي يبدو واقفا ينتظر وصول السيارات العسكرية ثم يصبح الاثنان ضمن إطار لقطة متوسطة ويدور بينهما الحوار التالي:

جعفر (مخاطبا ابو الوليد): ها حجي شنو الموضوع ؟

ابو الوليد: ماكو شي - خلي ننسحب

وفي هذه الاثناء يلمح (جعفر) شيئا ما قادم فيخبر رفيقه بأن هذه السيارات قادمة، لقطة عامة لسيارة عسكرية قادمة من بعيد تم تصويرها من زاوية منخفضة حيث تبدو الكتل الصخرية التي تم وضعها لقطع الطريق في مقدمة يمين الكادر وعلى يسار الكادر والسيارات القادمة صغيرة الحجم وتبدو محاطة بين الكتل الصخرية ضمن منظور اللقطة لقطعة متوسطة (أبو الوليد وجعفر) إذ يصيح الاول خذوا أماكنكم وينسحبون فيخرجوا من إطار اللقطة، ثم لقطة عامة للسيارة القادمة وقد أصبحت ضمن مسافة أقرب، لقطة عامة لعناصر المقاومة مختبئين خلف حاجز (ساتر) ترابي ضمن خطة الكمين للإطباق على السيارة، لقطة عامة للسيارة العسكرية وقد أصبحت قريبة أكثر من موقع الكمين، لقطة عامة لعناصر المقاومة يخرجوا من يسار الكادر ويقطعون الشارع وهم يطلقون النار من أسلحتهم الرشاشة بكثافة حيث نشاهد من داخل السيارة العسكرية (زاوية نظر ذاتية) والعيارات النارية باتجاهنا ثم تبدأ السيارة بالاضطراب في حركتها وتخرج عن الطريق حتى ترتطم بالساتر الترابي وتتوقف (صوت إطلاق نار كثيف) وفي النهاية يتم تحرير أبو فاهم ورفيقه .

في المشهد البطولي يتم توظيف التكوينات التصويرية للدلالة على ثقل حجم المقاومين في تلك العملية البطولية ففي اللحظات التي تظهر فيها السيارات ضمن مدى رؤية المقاومين تكون صورة الصخور الصغيرة في مقدمة الكادر أشبه بالجمال العظيمة التي تحيط بالسيارة والتي تكاد ان تسحقها وهو ما يحصل بالفعل عندما يتمكن المقاومون من الانقضاض على الهدف وتحرير المعتقلين كما تلعب زاوية النظر الذاتية الدور ذاته في خلق الاحساس بقوة العملية حيث تمنحنا اهتزازات الكاميرا شعورا ذاتيا بالانكسار وعدم الصمود بوجه ضربات المقاومين وهو ما زاد من ملحمية المشهد.

في الحلقة الحادية والعشرون (المشهد التاسع) يخطط ابوفاهم للقيام بصولة ضد احدالعناصرالمسؤولة في النظام حيث يلتقي خلسة بعناصرمجموعته ويحددون زمان ومكان تنفيذالعملية ،حيث نشاهدابوفاهم في لقطة متوسطة يجلس والسلاح الى جانبه في مشهد ليلي ،ثم تتحرك الكاميرا في زاوية أخرى وبنفس حجم اللقطة المتوسطة يظهر فيها وجه ابوفاهم بلامحة الشديدة،ثم قطع بلقطة متوسطة لاحد رفاق ابوفاهم مختبئ بجانب شجرة ثم لقطة لعنصرثالث فوق سطح أحدالمباني،ثم تظهرلقطة قريبة لوجه ابوفاهم وقدشاهد وصول الهدف،ثم لقطة عامة لشارع فارغ في منطقة خاصة حيث نشاهد سيارات قادمة من عمق الصورة تقترب وتخرج من أطارالكادريستقلها عناصرأمنيين لحماية شخصية حكومية،ثم ننقل الى لقطة متوسطة من داخل سيارة ابوفاهم وقد أصبحت السيارات في مواجهة سلاح ابوفاهم فيقوم بإطلاق النار بكثافة تجاه السيارات،ثم لقطة عامة للسيارات تتوقف بسرعة ويترجل منها عناصرالحماية الذين يردون على اطلاق النار،ثم تتناوب اللقطات العامة والمتوسطة بين عناصرالصراع بعدها ينسحب ابوفاهم بالسيارة مسرعا ويختفي خلفه افراد المجموعة في الوقت الذي نسمع فيه صوت صافرة انذار سيارات الشرطة والامن وينتهي المشهد.

لقد صمم المشهد أخرجيا للتعبيرالبطولة الفذة التي يتمتع بها ابوفاهم حيث وظفت اللقطة القريبة لوجه ابوفاهم للتعبير عن رباطة الجأش والتحدي في تقسيمات وجه الشخصية والتي اعطت المشهد دفعا معنويا عاليا تضافر مع الدفق الحركي للقطات في تفجيرمضمون الصراع في المشهد.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات:

نتائج البحث:

١- لقد عبرالمسلسل التلفزيوني عن المفهوم الملحمي في ضوء ماتضمنه من سعة أحداث درامية وأنعكاس واقعي لحياة شريحة من الشعب العراقي خلال فترة زمنية تاريخية قريبة لازلنا نعيش ذكرياتها ومعاناتها،فهي أسترجاع لذاكرة الالم عبرالصورة الملحمية.

٢- ان الشخصيات الرئيسية في المسلسل حملت مواقفالبطولية المبنية على الفعل البطولي العظيم والمواقف الانسانية النبيلة(الفعل النبيل)،حيث شاهدنا روح الثأر والانتقام المنغمس بالشجاعة في التصدي لأقوى سلطة تسلطية عنيفة كما لمسنا الموقف الانساني النبيل النابع من صفات أنسانية عظيمة كحب المساعدة وتقديم العون والاستعدادللتضحية وكران الذات والاحساس المرهف وكذلك لمسنا الحكمة والوعي والارادة وهو ما عزز الجانب الانساني لشخصيات الملحمة.

٣- لقد ظهر الصراع في الملحمة بأشكال عديدة، فالصراع الخارجي (المادي) تم التعبير عنه ملحميا خلال مشاهد القتال ومقاومة السلطة الحاكمة، أما الشكل الآخر للصراع فهو الداخلي (الذاتي) والذي تجسد عبر حجم المعاناة الانسانية والصراع النفسي الذي عاشته شخوص المسلسل خاصة الرئيسية فيها كشخصية (ابوفاهم) وعائلته التي عانت قساوة الظروف، تلك الصراعات النفسية التي لم تنتهي بزوال النظام البعثي بل تجددت بعد ذلك مع تنوع أشكال الصراع الخارجي مما يعني استمرار المعاناة والخوف من المجهول القادم وهو ما انعكس على فكر الشخصيات وقناعاتها في تقرير مصيرها لذا لم ينتهي الصراع الداخلي مع نهاية احداث الملحمة الدرامية في نفوس الشخصيات فهو وليد التحولات والتغيرات المرسومة على أرض الواقع.

٤- إن المعالجة الإخراجية للمشاهد الملحمية أسفرت عن أساليب خاصة استطاع المخرج من خلالها ان ينقل لنا الشكل المرئي للصراع الملحمي ومنها:

أ- أسلوب التصوير: حيث تحقق باستخدام حركات الكاميرا المحورية والحرّة في بعض الاحيان وكذلك استخدام اسلوب اللقطات الطوية المستمرة في نقل تأثير المكان وتغطية حركة الموضوعات المصورة والمجاميع البشرية (والتي لم تكن كضخامة الجموع البشرية في الاعمال الدرامية الملحمية الحربية والتاريخية)، كذلك توظيف عمق المجال والحصول على التأثير النفسي والدرامي المتحقق عن طريق ترتيب الموضوعات المصورة أمام الكاميرا بكتل وأشكال توحى بأهميتها وتأثيرها في المشهد دراميا وجماليًا (وأبرز استخدام لعمق المجال قد تحقق في الحلقة ١٦، م٣٢)

ب- المونتاج : تمثل في المشاهد الملحمية باستخدام التقطيع السريع (اللقطات القصيرة نسبيا) والذي تنامي تدريجيا مع تطور الفعل الحركي خلال المشهد، فقد أستهلّت أغلب المشاهد بلقطات طويلة نسبيا (وبعضها كان حواريا) تم خلاله رسم الخطوط العامة للمشهد والكشف عن فكرة وطبيعة الفعل، كما برز استخدام المونتاج في الانتقال بين مكانات الحدث وزيادة سرعة أيقاع الفعل في اللحظات الذروية بأستخدام اللقطات العامة والمتوسطة التي أعطت زخما حركيا للمشهد وزادت من تأثيره.

ج- الموسيقى والمؤثرات الصوتية: لقد واكبت الموسيقى جميع المشاهد الملحمية من اجل مضاعفة تأثير الفعل خاصة في اللحظات الذروية التي شهدت تناميا متصاعدا في حركة الفعل، كما وظفت المؤثرات الصوتية الاخرى من اجل زيادة تأثير الفعل وشدة الصراع مثل صوت إطلاق النار الكثيف وانفجار القذائف وأصوات الآليات العسكرية التي أغنت المجرى الصوتي بتأثيرها وأعطت واقعية للمشهد.

الاستنتاجات

- ١- إن الدراما التلفزيونية الملحمية هي انعكاس واقعي لحياة ثلة من البشر تعاني واقعا متأزما لاسيما الواقع السياسي الذي تنطلق منه أحداث الملاحم المعاصرة.
- ٢- إن طبيعة الدراما التلفزيونية كشكل فني درامي تتوفر فيها معطيات بناء الملحمة لما يمتلكه الفعل في المسلسل التلفزيوني من مساحة سردية واسعة ومتشعبة في ستعراض حياة الشخصيات وأفعالها قد تمتد لأجيال عديدة، فهي تقترب من طبيعة الشكل الروائي في آلية بناء الأحداث.
- ٣- ليس بالضرورة ان تكتسب الشخصية الملحمية التلفزيونية صفات القوة الجسدية والفكرية مجتمعة في إدارة أفعالها، فقد نحصل على مواصفات شخصية ملحمة عظيمة بفكرها وأرادتها ومواقفها النبيلة والتي قد تغطي على الصفات البطولية بطابعها الانساني.
- ٤- ان تغيرات الواقع السياسي والاجتماعي باتت تتدخل بشكل مباشر في طبيعة الصراع الدرامي الملحمي على الرغم من وجود الأرادة الواعية والتصميم لدى الشخصيات، فالتقدير الالهي ومصائر البشر تبدو كامنه خلف ماتبرزه الأحداث من صراعات وظروف معينة وغالبا ما تتردد بعبارات على ألسنة الشخصيات نسمعها في مواقف معينة تدرك بقدرية ما تتعرض له لذا فليس هناك حسم نهائي للصراع في بنية الملحمة كما ان التساؤل والتكهن بقدام الايام لا يزال مطروحا حول ما يمكن ان تؤول اليه الأحداث.
- ٥- ليس بالضرورة اعتماد اساليب الانتاج الفخمة والجموع البشرية في صياغة المشاهد الملحمية كما ان توظيف تقنيات المونتاج والاستخدام الخلاق للموسيقى والمؤثرات الصوتية يعطي دفعا أكبر في تقوية الحدث وأغناءه.
- ٦- لا تقتصر الدراما الملحمية على الافعال البطولية والأحداث الصدامية المثيرة بل هناك أعمال درامية ملحمة تكون بطولاتها مستلة من الواقع الحياتي البسيط، فلا توجد قدرات قتالية تميز شخصياتها بل انها تتميز بفكرها وقيمها الانسانية النبيلة وعطاءها وقدرتها على الصمود والتحدي فتلك هي الملحمة الانسانية التي تفوق بتأثيرها الملاحم البطولية الاخرى لانها انعكاس حقيقي عن صورة الواقع الانساني المعاصر.

الهوامش :

- ١- حسين علوان حسين، الصراع في ملحمة كلكامش، بابل: مطبعة الدار العربية، ٢٠٠٦، ص ٨٥.

- ٢- فايز الداية، جماليات الأسلوب، بيروت: دار الفكر المعاصر، ٢٠٠٣، ص ١٥.
- ٣- فاضل عبدالواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠، ص ١٤٨.
- ٤- فاضل عبدالواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، المصدر نفسه، ص ١٤٩.
- ٥- طه باقر، ملحمة كلكامش، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، ص ٥٥.
- ٦- طه باقر، المصدر نفسه، ص ٤٧.
- ٧- ستيلتن نول، أضواء جديدة على الألياذة والأوديسة، ترجمة فؤاد يوسف قزانجي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول والثاني، السنة الثامنة والعشرون، ٢٠٠٧، ص ١٦.
- ٨- طه باقر، ملحمة كلكامش، مصدر سابق، ص ٤٤.
- ٩- غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ترجمة د. نوفل نيوف، مراجعة د. سعد مصلح، الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٠، ص ٤٧.
- ١٠- غيورغي غاتشف، المصدر نفسه، ص ٤٨.
- ١١- كاظم سعد الدين، معجم الميثولوجيا الكلاسيكية (اليونانية والرومانية)، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٦، ص ٦.
- ١٢- فاضل عبد الواحد علي، الخلق والتكوين في المعتقدات السومرية والبابلية، مجلة الأقلام، العدد (١) كانون الثاني- شباط السنة السادسة والثلاثون، ٢٠٠١، ص ٣١.
- ١٣- فاضل عبد الواحد علي، سومر أسطورة وملحمة، مصدر سابق، ص ١١٨-١٢٤.
- ١٤- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط ١، بيروت: دار العلم، ١٩٧٩، ص ٢٦٥.
- ١٥- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، لبنان: دار العودة، ١٩٦٢، ص ١٤٩-١٥٠.
- ١٦- ستيلتن نول، أضواء جديدة على الألياذة والأوديسة، مصدر سابق، ص ١٦.
- ١٧- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مصدر سابق، ص ١٤٩.
- ١٨- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٨، ص ١٥١.
- ١٩- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مصدر سابق، ص ١٥٨.
- ٢٠- نفسه، ص ١٥٨.
- ٢١- سامية أحمد علي، أسس الدراما الإذاعية، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٩، ص ٤٣.

- ٢٢- الارديس نيكول، المسرحية العالمية، ترجمة عثمان نوية مراجعة حسن محمود، بغداد: المطبعة العصرية، ١٩٨٦، ص ٢٨.
- ٢٣- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو الى الان، بيروت: دار العودة، ص ٤٥.
- ٢٤- محمد غنيمي هلال، النقد الحديث، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣، ص ٩٥.
- ٢٥- محمد غنيمي هلال، المصدر نفسه، ص ٩٦.
- ٢٦- سنيثيا يانوثا، نظرية الدراما، ترجمة: نور الدين فارس، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩، ص ١٩.
- ٢٧- سنيثيا يانوثا، المصدر نفسه، ص ١٩-٢٩.
- ٢٨- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو الى الان، مصدر سابق، ص ١٥١.
- ٢٩- سعدي عبدالكريم، النظرية الملحمية، نت.
- ٣٠- رشاد رشدي، نظرية الدراما، مصدر سابق، ص ١٥١.
- ٣١- سنيثيا يانوثا، نظرية الدراما، مصدر سابق، ص ٢١.
- ٣٢- يو. د. ليفين، دستوفيسكي وشكسبير، ترجمة ضياء نافع، بغداد: دار الكتب والوثائق، ١٩٨٩، ص ٤.
- ٣٣- نفسه، ص ٥٥.
- ٣٤- نفسه، ص ٧.
- ٣٥- علاء الدهان، الاتجاه الملحمي في افلام اكيرا كوروساوا، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٠، ص ٣٣.
- ٣٦- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٧، ص ١١٧.
- ٣٧- تيري ايغيلتون، نظرية الادب، ترجمة ثائر ديب، بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٦، ص ٢٥.
- ٣٨- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، بيروت: مجلة الفكر العربي، ١٩٨٢، ص ٣٨.
- ٣٩- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة الدكتور صالح جواد الكاظم، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية ١٩٧٨، ص ٧٤.
- ٤٠- سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤، ص ١١٨.

- ٤١- خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير الى التأويل، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة، ٢٠٠٨، ص ١٦٢.
- ٤٢- أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧، ص ٩٥.
- ٤٣- د. سهير جاد، د. سامية أحمد علي، البرامج الثقافية في الراديو والتلفزيون، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص ١٢٨.
- ٤٤- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١، ص ٣٦٧.
- ٤٥- ج دادلي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة د. جرجس فؤاد الرشيد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ١٦٥.
- ٤٦- أمير العمري، جريفيث رائد الفيلم الأمريكي، مجلة السينمائية، العدد الثاني أيار ٢٠١٠، ص ٧٨.
- ٦- جون هوارد لوسون، فن كتابة السيناريو، ترجمة أبراهيم الصحن، مراجعة سعد لبيب، بغداد: مطبعة الاديب، ١٩٧٤، ص ٣٩.
- ٤٧- جون هوارد لوسون، المصدر نفسه، ص ٣٨.
- ٤٨- د. حمودي جاسم حمود، من الواقع الى الشاشة وبالعكس، بغداد: المكتبة الوطنية، ٢٠٠٣، ص ٥٢.
- ٤٩- د. حمودي جاسم حمود، المصدر نفسه، ص ٥٥.
- ٥٠- أسيا الربيعي، الموقف الفكري للبطل التراجيدي في الفيلم الملحمي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٥، ص ٣٩.
- ٥١- رؤوف توفيق، السينما عندما تقول لا، القاهرة: مطبعة روز اليوسف، ١٩٧٥، ص ١٥٥.
- ٥٢- سامية أحمد علي، أسس الدراما الإذاعية، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٩، ص ١٦٦.
- ٥٣- اليزابيث دبل، الحكمة، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١، ص ٤٢.
- ٥٤- احمد اسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥، ص ١٥٩.
- ٥٥- منى الصبان، فن المونتاج في الدراما التلفزيونية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ٦٨.
- ٥٦- سامية أحمد علي، أسس الدراما الإذاعية، مصدر سابق، ص ٤٣.
- ٥٧- عبدالله الشيخ، البناء الفني لموضوع الصراع العربي-الصهيوني، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٣، ص ٢٣.

- ٥٨- جوزيف م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، ترجمة وداد عبدالله، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ٩٢.
- ٥٩- هاشم النحاس، دراسات سينمائية، بغداد: الدار الوطنية للتوزيع والنشر، ١٩٧٧، ص ٢٧٦-٢٨٣.
- ٦٠- رعد عبدالجبار، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق، بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٩١، ص ٩٥-٩٧.

قائمة المصادر

- ١- إسماعيل، (عز الدين)، الادب وفنونه، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٦.
- ٢- أحمد علي، (سامية)، أسس الدراما الاذاعية، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٩.
- ٣- أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٧.
- ٤- أندرو، (دادلي)، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
- ٥- أيغيلتون، (تيري)، نظرية الادب، ترجمة ثايرديب، بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٦.
- ٦- الداية، (فايز)، جماليات الاسلوب، بيروت: دار الفكر المعاصر، ٢٠٠٣.
- ٧- العمري، (أمير)، جريفيث رائد الفيلم الامريكي، مجلة السينمائية، العدد الثاني، ايار، ٢٠١٠.
- ٨- الصبان، (منى)، فن المونتاج في الدراما التلفزيونية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
- ٩- النحاس، (هاشم)، دراسات سينمائية، بغداد: الدار الوطنية للتوزيع والنشر، ١٩٧٧.
- ١٠- النعمي، (احمد اسماعيل)، الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥.
- ١١- باقر، (طه)، ملحمة كلكامش، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.
- ١٢- باختين، (ميخائيل)، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، بيروت: الفكر العربي، ١٩٨٢.
- ١٣- بوجز، (جوزيف)، فن الفرجة على الافلام، ترجمة وداد عبدالله، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
- ١٤- توفيق، (رؤوف)، السينما عندما تقول لا، القاهرة: مطبعة روز اليوسف، ١٩٧٥.

- ١٥- جاد، (سهير) وسامية احمد علي، البرامج الثقافية في الراديو والتلفزيون، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
- ١٦- جانيتي، (لوي دي)، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
- ١٧- حسين، (علوان حسين)، الصراع في ملحمة كلكامش، بابل: مطبعة الدار العربية، ٢٠٠٦.
- ١٨- حسين، (خالد)، شؤون العلامات من التشفير الى التأويل، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة، ٢٠٠٨.
- ١٩- حمود، (حمودي جاسم)، من الواقع الى الشاشة وبالعكس، بغداد: المكتبة الوطنية، ٢٠٠٣.
- ٢٠- دبل، (اليزابيث)، الحكمة، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
- ٢١- رشدي، (رشاد)، نظرية الدراما من أرسطو الى الان، بيروت: دار العودة، ب.ت.
- ٢٢- ريكاردو، (جان)، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٧.
- ٢٣- سعد الدين، (كاظم)، معجم الميثولوجيا الكلاسيكية (اليونانية والرومانية)، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ٢٠٠٦.
- ٢٤- عبد الواحد علي، (فاضل)، الخلق والتكوين في المعتقدات السومرية والبابلية، مجلة الاقلام، العدد (١) كانون الثاني- شباط، السنة السادسة والثلاثون، ٢٠٠١.
- ٢٥- عبد الواحد علي، (فاضل)، سومر أسطورة و ملحمة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠.
- ٢٦- عبد النور، (جبور)، المعجم الادبي، ط١، بيروت: دار العلم، ١٩٧٩.
- ٢٧- عبد الجبار، (رعد)، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق، بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٩١.
- ٢٨- علوش، (سعيد)، المصطلحات الادبية المعاصرة، الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية، ١٩٨٤.
- ٢٩- عبد الكريم، (سعد)، النظرية الملحمية، نت

- ٣٠- غاتشف، (غيورغي)، الوعي والفن ،ترجمة د.نوفل نيوف،مراجعة د.سعد مصلح، الكويت:عالم المعرفة، ١٩٩٠.
- ٣١- لوكاش، (جورج)، الرواية التاريخية، ترجمة الدكتور صالح جواد الكاظم، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ١٩٧٨.
- ٣٢- لوسون، (جون هوارد)، فن كتابة السيناريو، ترجمة ابراهيم الصحن، مراجعة سعد لبيب، بغداد: مطبعة الاديب، ١٩٧٤.
- ٣٣- ليفين، دستوفيسكي و شكسبير، ترجمة ضياء نافع، بغداد: دار الكتب والوثائق، ١٩٨٩.
- ٣٤- نول، (ستبلتن)، أضواء جديدة على الاليادة والاديسة، ترجمة فؤاد يوسف قزانجي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الاول والثاني، السنة الثامنة والعشرون، ٢٠٠٧.
- ٣٥- نيكول، (الارديس)، المسرحية العالمية، ترجمة عثمان نوية، مراجعة حسن محمود، بغداد: المطبعة العصرية، ١٩٨٦.
- ٣٦- هلال، (محمد غنيمي)، الادب المقارن، بيروت: دار العودة، ١٩٦٢.
- ٣٧- هلال، (محمد غنيمي)، النقد الحديث، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣.
- ٣٨- يانوئا، (سينيثيا)، نظرية الدراما، ترجمة نور الدين فارس، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩.
- الرسائل والأطاريح
- ٣٩- الدهان، (علاء)، الاتجاه الملحمي في افلام اكيرا كوروساوا، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٠.
- ٤٠- الربيعي، (أسيا)، الموقف الفكري للبطل التراجيدي في الفيلم الملحمي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٥.
- ٤١- الشيخ، (عبدالله)، البناء الفني لموضوع الصراع العربي-الصهيوني، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٣.