Al-Academy Journal
Issue 122
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1800

Dramatic Treatment of Historical Events in Television Drama Series "Abu Tabr as a Model"

Lubna Ali Mansour Hussein [a]
Fadhel Jati Salman [a]

[a] *University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Cinema and Television*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 June 2025
Received in revised form 29 June 2025
Accepted 30 June 2025
Published 1 June 2026

Keywords:
Dramatic treatment, historical event

ABSTRACT

The research addressed the topic of dramatic treatment of historical events in television drama, as an artistic endeavor that intersects with historical documents within a narrative and visual vision based on interpretation and explanation. Screenwriter Hamed Al-Maliki was chosen as the model for analysis, given his works' treatment of historical investigation and artistic construction, and the multiple narrative visions they reflect that employ and reproduce the event dramatically through the tools of television imagery.

The research sought to demonstrate how to transform historical events from an archival document into an effective dramatic vision, and to deconstruct the levels of interaction between the elements of narrative structure and historical reference. The research consisted of five chapters. The first addressed the methodological framework, including the research problem, objectives, significance, and limitations. The second chapter discussed the theoretical framework, divided into three sections: narrative patterns in drama; the historical document and its transformation into text; and visual treatment in terms of the formation of the dramatic image. The third chapter covers the methodological procedures, including a description of the sample, methodology, and analytical tool. The fourth chapter includes an analysis of three dramatic models by Hamid Al-Maliki: Sara Khatoun, Marouf Al-Rusafi, and Abu Tabar, deconstructing the narrative and visual structure of each work. Finally, the research reached several conclusions, the most notable of which are: The symbolic and suggestive use of characters and dialogue within the three works represents a mechanism for deciphering the unspoken in political history. Thus, symbols become a tool for deconstructing authority and exposing the ideological systems hidden behind official documents

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1800
Lubna Ali Mansour Hussein, Fadhel Jati Salman: Dramatic Treatment of Historical Events in Television Drama Series "Abu Tabr as a Model"
Al-Academy Journal - Issue 122 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الدرامية للحدث التاريخي في المسلسل التلفزيوني "مسلسل ابو طبر أنموذجاً"

لبنى علي منصور حسين[1]
فاضل جتي سلمان[1]

الملخص:

أن المعالجة الدرامية للحدث التاريخي في المسلسل التلفزيوني، بوصفه اشتغالًا فنّيًا يتقاطع مع الوثيقة التاريخية ضمن رؤية سردية وبصرية تستند إلى التفسير والتأويل، وقد تم اختيار مسلسل السيناريست حامد المالكي نموذجًا للتحليل لما تحمله هذا العمل من معالجات تتراوح بين التحقيق التاريخي والبناء الفني، وما تعكسه من رؤى سردية متعددة توظّف الحدث وتعيد إنتاجه دراميًا عبر أدوات الصورة التلفزيونية.

سعى البحث إلى بيان كيفية تحويل الحدث التاريخي من وثيقة أرشيفية إلى رؤية درامية فاعلة، وتفكيك مستويات التفاعل بين عناصر البنية السردية والمرجعية التاريخية. تكون البحث من خمسة فصول، تناول الأول الإطار المنهجي، من مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وحدوده، بينما ناقش الفصل الثاني الإطار النظري موزعًا على ثلاثة مباحث: الأنساق السردية في الدراما، والوثيقة التاريخية وتحولها إلى نص، والمعالجة البصرية من حيث تكوين الصورة الدرامية.

جاء الفصل الثالث إجراءات المنهجية، متضمناً وصف العينة والمنهج وأداة التحليل، أما الفصل الرابع فتضمن تحليلاً لمسلسل ابو طبر من تأليف الكاتب العراقي حامد المالكي

وأخيرًا توصل البحث إلى عدد من النتائج من أبرزها .مثّل التوظيف الرمزي والإيحائي في الشخصيات والحوار داخل المسلسل آلية لفك شيفرات المسكوت عنه في التاريخ السياسي، ليُصبح الرمز أداة لتفكيك السلطة وتعرية الأنساق الإيدلوجية التي تتوارى خلف الوثيقة الرسمية

الكلمات المفتاحية: المعالجة الدرامية، الحدث التاريخي

الفصل الاول

مشكلة البحث:

يشكّل توظيف الحدث التاريخي في الدراما التلفزيونية المعاصرة استجابة لحاجة ملحّة لدى المشاهد العراقي، لما تمثّله الوسائل التلفزيونية من أدوات تثقيفية وإعلامية. وتُعدّ الدراما، بما تمتلكه من إمكانيات فنية وبصرية، مجالاً خصباً لاستحضار التاريخ وإعادة تمثيله برؤية معاصرة. وعليه، تقع على كاتب السيناريو مسؤولية كبيرة في معالجة المادة التاريخية دراميا، ليس بوصفه ناقلاً للأحداث فحسب، بل بوصفه صانعاً لخطاب ثقافي وفكري يعيد قراءة الماضي ويؤثر في وعي الجمهور. إن هذه المعالجة تتطلب توازناً دقيقاً بين الأمانة التاريخية والابتكار الفني، عبر توظيف تقنيات درامية تشمل بناء الشخصيات، صياغة الحوار، استثمار الوثائق التاريخية، والاشتغال على الرموز البصرية والسمعية. ومن هنا، تبرز إشكالية البحث في التساؤل الآتي: ما المعالجة الدرامية للحدث التاريخي في المسلسل التلفزيوني؟، بوصفه مدخلاً لدراسة العلاقة بين النص الدرامي والبنية التاريخية، وآليات تحويل الحدث إلى خطاب تلفزيوني مؤثر في الذاكرة الجمعية.

أهمية البحث والحاجة اليه : تتجلى أهمية هذا البحث في عدة جو انب رئيسية:

1. الإسهام في دراسة الدراما التلفزيونية: يعد هذا البحث خطوة مهمة في فهم كيفية توظيف الأحداث التاريخية في الدراما التلفزيونية، مما يسهم في إثراء الدراسات الأكاديمية في هذا المجال.
2. تطوير المعايير النقدية: ويساعد البحث في وضع معايير نقدية لتقييم الأعمال الدرامية التاريخية، مما يسهم في تحسين جودة الإنتاج الفني ورفع مستوى الوعي النقدي لدى المتلقين.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم السينما والتلفزيون

أهداف البحث: ويسعى البحث للكشف عن:

1. الغموض ما بين الوثيقة الاصلية والمنجز النهائي وكيفية معالجتها
2. العنصر السردي وكيفية تكامله مع الاحداث التاريخية
3. آلية اشتغال الحدث التاريخي في المسلسل التلفزيوني .

حدود البحث: حدود البحث بالدراسة:

الحد الموضوعي: المعالجة الدرامية للحدث التاريخي في المسلسل التلفزيوني مسلسل (ابو طبر نموذجاً) الحد المكاني: العراق الحد الزماني: (2011)

الكلمات المفتاحية: المعالجة، الحدث التاريخ

المعالجة اجرائياً: المعالجة هي مرحلة تكييف القصة الأصلية بشكل مختصر ومكثف عبر الوثيقة، و تركز على الخطوط الأساسية للحبكة وتطور الشخصيات، دون الدخول في التفاصيل التقنية للقطات أو الحوارات المفصلة. تعمل المعالجة على تنظيم الأحداث وترتيبها بطريقة واضحة ومتصلة، لتكون بمثابة أساس أولي لتحويل القصة إلى سيناريو تصويري جاهز للإنتاج.

الحدث التاريخي إجرائيا: هو فينأى عن كونه مجرد واقعة موضوعية ماضية، ليتحوّل إلى بناء تأويلي معقّد، يتم إنتاجه داخل سياقات سردية مشبعة بالدلالة. فالحدث لا يُدرَك في ذاته، بل يُستعاد بوصفه تجربة رمزية تُعاد قراءتها عبر آليات السرد التاريخي، بالاستناد إلى وثيقة، أو إلى الذاكرة الجمعية، أو إلى تمثيلات رمزية وثقافية. وبهذا المعنى، يصبح الحدث التاريخي فضاءً فلسفيًا مفتوحًا على مفاهيم الزمن والهوية والذاكرة، حيث يشكّل السرد أداة مركزية في إنتاج المعنى التاريخي، لا بوصفه إعادة نقل، بل بوصفه إعادة تشكيل تُسهم في إدراك الماضي ضمن أفق الحاضر، وتسمح بإنتاج معرفة تاريخية قابلة للتأويل والنقد.

المبحث الاول : النسق التاريخي للأحداث (البنية -الاشتغال)

في فترات طويلة من الزمن، كان التاريخ يُعامل بوصفه منهجا صارما يسعى إلى نقل الحقائق والأحداث كما وقعت، بعيدًا عن الخيال والتأويلات الشخصية. كانت الغاية من دراسة التاريخ هي تقديم سرد موضوعي ومجرد للوقائع، حيث اعتُبر تحريف الأحداث أو إضفاء أي عناصر خيالية نوعًا من التشويه للحقيقة لان "الرواية التاريخية يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخية التي تقضي عليها با للاتجافي ما تواضعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والآخر مقتضيات الفن الروائي" (محمد القاضي، 210ص، 2010)

أن الحقيقة نادراً ما تكون واضحة او مكشوفة فالتاريخ، عند نقله من السجلات المكتوبة إلى الاعمال الفنية، يخضع لعمليات تفكيك وإعادة بناء وفق رؤية الكاتب مما يسمح بإضافة طبقات من التأويل والإبداع، ان كاتب السيناريو يبني الأحداث وفق ما تتطلبه الدراما وليس وفق ما تقتضيه الحقيقة التاريخية بشكل مفصل وعام، فالتاريخ ليس زمنا مضى وانتهى بل هو في ذاكرتنا وقابع في هويتنا، والمبدع الدرامي هو شخصية فاعلة في المجتمع.

يُبرز (ميلان كونديرا) مفهوم حكمة اللا يقين في سياق الأزمنة الحديثة، حيث يشير إلى تفككك الحقيقة إلى حقائق متعددة ومتباينة تتناقض مع بعضها البعض "فقد بدا هذا العالم فجأة، في غياب حاكم اعلى، غامضا غموضا رهيبا، لقد تفتتت الحقيقة مطلقة الوحيدة الى مئات الحقائق النسبية التي يتقاسمها الناس وهكذا ولد عالم الازمنة الحديثة والرواية صورته ونموذجه، معه" (ميلانوكونديرا،ص14، 1999) حيث لم يعد بالإمكان. الإيمان بحقيقة مطلقة لتعدد وجهات النظر حيث يتم معالجة الأحداث التاريخية بطرق متعددة، ووفقًا لأنساق مختلفة.

اي ان النسق السردي يُعَدْ أساس العملية السردية وجوهرها، حيث يُعنى بترتيب وترابط الأحداث وفق نمط معين يهدف إلى توصيل المعنى والدلالة. كل نسق سردي يحمل في طياته ثيمة مختلفة للعمل، وذلك لأن عناصر البنية السردية تتغير تبعاً لأولويات ظهورها، ووفقاً لرؤية المخرج أو الكاتب. هذا التنوع في الأنساق يتيح إمكانية معالجة القصة بطرق متنوعة، ما يخلق تساؤلات ويثري المعنى. كما يُتيح هذا التعدد مرونة كبيرة في تشكيل القصة، ويساهم في إنتاج زوايا فنية، جمالية، وفكرية جديدة ومبتكرة، الأنساق السردية

في العمل الدرامي ليست وليدة اللحظة، بل تستند إلى تراكمات نسقية مثل نسق التوازي، التكرار، التداخل، والنسق الدائري، والداخلي فضلاً عن الطرق المتبعة في سرد الاحداث واشتغالاتها والتي ستستعرضها الباحثة عبر الاتي:

الأنساق البنائية للحدث التاريخي: ان النسق التاريخي ليس مجرد سرد زمني للأحداث، بل هو بنية تربط بين الماضي والحاضر بطريقة تجعل التاريخ ذا مغزى ومعنى في السياق الدرامي.

اولاً: النسق السردي التتابعي: الاستمرار دون العودة الى الخلف اي تبدأ العمل من نقطة البداية وتستمر في التطور بشكل متواصل حتى النهاية.

ثانياً : النسق السردي المتناوب: هو مبني على توافق بين حدثين يركبهما التوليف وينتهيان في اغلب الاحوال في نهاية الفيلم.

ثالثاً : النسق السردي المتوازي: يروي حكايتين في نفس الوقت بالانتقال من واحدة الى اخرى.

رابعاً : النسق السردي المتداخل: يكون السرد متشظياً إذ تتداخل الأحداث المستقبلية مع الأحداث الماضية أو الحاضرة

خامساً: النسق السردي التضمين: هنالك قصتان الأولى رئيسية والثاني متولدة من رحمها

سادساً : النسق السردي الدائري: هو ما كان واقعا خارج الحقل الزمني، او، ما كان مندرجا ضمن الحقل الزمني، او، يجمع بين الارتدادين (جيرار جينيت،ص61، 1997)

سابعاً : النسق السردي التكراري: تتكرر مكونات المتن الحكائي في الرواية او المسلسل

ثامناً : النسق السردي التزامني: تقديم الأحداث في إطار زمني متسلسل دون انقطاع أو تدخل في الازمنة لكن العرض أكثر من مادة فلمية داخل اطار الشاشة

تاسعاً : النسق ذو طابع التعددي في التاريخ : يعد منهجاً متقدماً حيث يتيح إمكانية النظر إلى الماضي من خلال عدسات مختلفة

عاشراً: النسق الثقافي: تتمثل في أنساق الأفكار والمعتقدات أنساق الرموز التعبيرية، أنساق التوجيه القومي

احدى عشر: النسق الميثولوجيا: يقدم توازناً سردياً يتجاوز الزمن الواحد ويصلح للتفسير المتكرر عبر أزمان متعددة

المبحث الثاني

الوثيقة التاريخية وتحولاتها في بنية السيناريو الدرامي

أصبح التحقق من أصالة الوثائق وسياقها ضرورة لا غنى عنها في كتابة التاريخ. هذا العلم الذي وُضع أسسه عام 1681، مثّل نموذجًا للتحليل النقدي، ليس فقط للوثائق المكتوبة، ولكن أيضًا لنتاجات الفنون الدرامية التي تستند إلى وقائع حقيقية. كما أن الوثيقة التاريخية تعد مرآة للأحداث والحقائق الماضية، و يمكن النظر إليها كوسيط درامي حديث يحمل قيمة تاريخية وثقافية.

ويعد (توسيديدس) من أوائل الذين أكدوا على أهمية الموثوقية في سرد التاريخ عبر كتابه تاريخ الحرب (البيلوبونيسية) اذ شدد على استخدام الشهادات والوثائق القريبة من الواقع، ما وضع حجر الأساس لمنهجية الكتابة التاريخية القائمة على الدقة والتحليل النقدي "مما يوكد الدقة والمصداقية في سرد التاريخ"(بنواحي، 21ص ،2021)

وترى الباحثة أن العلاقة بين الرواية والفيلم، حين تُبنى على الاقتباس، تُشكل مسارًا ثريًا لإعادة تمثيل النصوص المكتوبة لانه اقتباس الاعمال الأدبية ليس عيباً فهي تتحول بقدرة الفنان السينمائي الى عمل فني آخر له ذاته وكيانه المستقل واكبر دليل على ذلك ما يحدث بالنسبة لإعادة تقديم الاعمال الادبية بحيث تكون كل مرة بمفهوم مختلف مثلما يحدث ل اعمال شكسبير ودوستويفسكي وذلك حيث لا يُنظر إلى تحويل العمل الأدبي إلى مسلسل على أنه تكرار، بل هو إعادة خلق برؤية جديدة. ف الاقتباس ثلاثة أنواع حسب ما قسمه (لوي دي جانيتي):

أولا: الإعداد غير المشدود وهو مجرد فكرة وموقف أو شخصية مأخوذة من مصدر أدبي ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة كما في فيلم (اكير كورساوا)عن مكبث لشكسبير.

ثانيا: الإعداد الأمين وهو يحاول إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفيلمي محافظا على روح المصدر الأساس قدر الإمكان كما في النص السينمائي لـ(جون اوزبورن) الذي حافظ على الكثير من بناء الحبكه كما في مسرحية "انظر خلفك بغضب".

ثالثا: الإعداد الحرفي الأدبي وهو أن الاختلافات بين الإعداد الأمين وغير المشدود والحرفي هي في جوهرها مسألة درجة وفي كل حالة يقوم الشكل السينمائي لامحالة بتغيير المضمون الأصلي الأدبي

وهنا تُعطي الوثيقة قيمة موضوعية للعمل الفني، وتمنحه مصداقية تُقرّب المُشاهد من الحقيقة وفي المرحلة التالية، يتدخل كاتب السيناريو ليُعيد صياغة الوثيقة، وفق البناء الدرامي للسيناريو: (الفكرة، الحبكة، الشخصيات، الصراع، الحوار، الزمن، والمكان)

.

إن الوثائق، على اختلاف مضامينها، تشكل طبقات متعددة من السرد التاريخي اذ ان هنالك انواع من الوثائق التاريخية ذات الاختلافات حسب النصوص والتي ستدرجها الباحثة وفق قراءاتها اثناء مرحلة البحث

اولاً: الوثيقة التاريخية الحربية: تمثل حجر الزاوية في فهم الحروب وانعكاساً لبنية السلطة

ثانياً: الوثيقة التاريخية للسيرة ذاتية: بانه حرفيا ترجمة حياة إنسان كما يراها

ثالثاً: الوثيقة التاريخية السياسية والاقتصادية: إذ تعكس التحولات الكبرى في الأنظمة الحاكمة والبنى الاقتصادية اذا تجسد المعاهدات ،البيانات، والخطاب الرسمي اما الوثيقة الاقتصادية تعكس السياسات المالية، وصعود وهبوط الأنظمة الاقتصادية

رابعاً: الوثيقة التاريخية الدينية: تعُدْ من نقاط الجذب في تاريخ السينما العالمية بسبب البعد الروحي لهذه الاعمال

خامساً: الوثيقة التاريخية العلمية: تعمل على توثيق وتحليل الظواهر العلمية والتقنيات الحديثة حول التطورات التكنولوجية

سادساً: الوثيقة التاريخية الرياضية: توثق إنجازات الأفراد ، والأرشيف الأولمبي، الصحف، التسجيلات المصورة، والسيرة الذاتية للرياضيين

المبحث الثالث

المعالجة الدرامية للبنية التاريخية وتشكلاتها في انتاج الصورة التلفزيونية

تعد الصورة بمثابة المادة الاساس للغة البصرية سواء كانت في السينما او التلفزيون كونها تتميز بعرض نماذج من الواقع وهذه النماذج من شانها ان تخلق لدى المتلقي عناصر الدهشه والتفاعل المباشر. لذا فان " اهمية الصورة الفيلمية كمحاولة للموازاة بين عالم الشاشة وبين مساحة العالم الحقيقي المألوف في نقل وترجمة الواقع وبناء المتن الحكائي للفيلم"(لؤي الزعبي 164ص،2020)

لا يعدْ النص الأدبي أو العمل الفني مجرد تجميع عشوائي للأجزاء، بل هو نسق مترابط يُنتج المعنى من خلال التفاعل بين هذه الأجزاء ف" البنية تعني الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى. وحيث يتحدد هذا العنصر أو ذاك بعلاقته بمجموعة من العناصر" (الزاوي بغورة، 95ص ،1992)

وترى الباحثة ان الدراما ومنها التاريخية على وجه الخصوص من أكثر الأشكال الفنية التي تعتمد على مبدأ البنية، إذ تقوم على إعادة تشكيل الأحداث التاريخية ضمن سرد بصري متماسك يخضع لمنطق داخلي، يوازن بين الحقائق التاريخية والمعالجة الفنية.

الصورة التلفزيونية و إنتاج المعنى

لا يكتفي الحدث التاريخي بأن يُروي، بل يجب أن يُرى ويُسمع. بيد إن الصورة والصوت ليس مجرد أدوات تقنية بل لغتان قائمتان بذاتهما تحملان دلالات تُعيد تشكيل الماضي وفق منظور بصري وسمعي يحاكي وعي المشاهد وإنتاج المعنى في بنية الحدث التاريخي الذي يعتمد على تفاعل عدة عناصر من اللغة السينمائية، تتداخل في بناء الحدث التاريخي وتحويله إلى تجربة بصرية مؤثرة من خلال المحاور التالية: -

اولاً: تكوين الصورة :

إعادة تشكيل الخط، والشكل، والكتلة، والحركة بوصفها عناصر تكوين أساسية، تلعب دورًا محوريًا في بناء الحدث التاريخي داخل العمل الفني ف "التكوين الجيد هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق "(شكيب خوري، 2008،ص411)

اي عندما يتم توظيفها بانسجام دقيق وإبداع بصري متكامل، فإنها تصبح أداة فعالة في إعادة إنتاج المعنى

ثانياً: الصوت والإنتاج السمعي في بناء المعنى التاريخي:

يشكل الصوت العنصر الثاني من العناصر الأساسية في بنية الحدث التاريخي، وتعدْ حاسة السمع بعد حاسة البصر من أقوى حواس الإنسان، وهي وسيلة مهمة من وسائل التواصل الإنساني، اذ يعتمد المشهد التلفزيوني على عنصرين اساسيين هما الصوت والصورة و هي التي تضم الممثلين والديكور والمنظر الخارجي اما الصوت فانه يشمل الحوار التمثيلي والمؤثرات الصوتية والموسيقى

والصمت ويستطيع كاتب السيناريو الجيد ومن بعده المخرج في تحقيق التوازن بينهما بغية تقديم الموضوعه بشكل يؤثر فيه على المتلقي.

ثالثاً: المونتاج وبناء الحدث التاريخي دراميًا:

ان للمونتاج اهمية كبيرة "ان كل فن يحتاج أولاً إلى مادة ...ثانياً إلى وسيلة لتكوين هذه المادة"(حسين حلمي المهندس، 1989،ص266) وهنا تأتي أهمية المونتاج بوصفه إحدى الدعائم الأساسية في صناعة الفيلم السينمائي، إذ يمثل الوسيلة التي يُعاد من خلالها ترتيب المادة الخام وتشكيلها وفق منظور جمالي وسردي، ليصبح للفيلم بنية متماسكة ذات معنى وإيقاع وهدف. فالمونتاج لا يقتصر على الربط بين اللقطات فحسب، بل يُعد أداة جوهرية في تحويل المادة السينمائية إلى تجربة فنية مكتملة

العلاقة بين السيناريست والمخرج في تشكيل الصورة التاريخية

لابد للإشارة بان عملية التداخل تكون حاضرة بين السيناريست من جهة ، و الجانب الفكري والتقني الذي يتمثل بموضوعة الاخراج والمخرج تحديداً من جهة اخرى ، وبالتالي لا يمكن لاحدهما اي(السيناريست والمخرج) ان يعمل بمعزل عن الاخر كون ان الفكرة تجسد من خلال الكلمات التي رسمها السيناريست وكيفية اشتغالها بما يتلائم مع الاطاران الفكري والجمالي الذين يروم صانع العمل تقديمهما للمتلقي لان "اللقطة او المشهد في الفيلم تعطي احساساً لفكرة ما ولكن لا يمكن ان نتأكد من تلك الفكرة الا من خلال الكلمة المنطوقة في صورة حوار او تعليق "(باث كوبر وكين دانساجر،2011،ص132)

وترى الباحثة ان تشكلات الصورة هي عملية متداخلة ومترابطة بين المخرج والمؤلف. بعدَّ ان المؤلف يصنع التصور الاولي على شكل سيناريو ادبي، بينما المخرج يعيد بناء المشاهد وفق رؤيه بصريه وسينمائية، فضلاً عن الحضور الشاخص والانسجام بين النص والرؤية البصرية بمعالجاتها الاخراجية. حتى لا تفقد الاحداث التاريخية التي تعتمد الوثيقة دلالاتها الاصلية فمن الممكن ان تتداخل مفاهيم الابداع، الرؤيه الفنية باعتبار ان دور المخرج هو المسؤولية المباشرة عن تحويل السيناريو الى صورة بصريه يتحكم فيها من خلال اداء الممثل، زواية التصوير، المونتاج ...الخ من مكملات العملية الانتاجية في التلفزيون فالمعالجة على وفق الكاتب تتعلق بكيفية تحويل الأحداث أو الموضوعات إلى نص درامي أو سينمائي وفق رؤيته وأسلوبه الخاص. الكاتب يُعنى بتقديم رؤية خاصة للأحداث التاريخية أو الواقعية، مُشَكِّلًا من خلالها تطور الشخصيات والأحداث من خلال أدوات الكتابة التي يستخدمها مثل الحوار، الوصف، وإيقاع السرد. في سياق العمل الدرامي، فالمعالجة حسب كين دالي "هي الهيكل العام لكيفية تقديم الموضوع او خط القصة للفيلم. ويعرف عادة باسم المعالجة السينمائية، أو الاعداد السينمائي "(كين دالي، 2002، ص282)

أن الهيكل العظمي، في أحد معانيه، هو العنصر الأساسي في الكائن البشري؛ فبفضل هذا الهيكل يمكن للإنسان أن يعيش ويستمر في الوجود ويحافظ على شكله. فالشخص الذي يخلو من العظام يصبح مجرد كتلة عديمة الشكل، كما هو الحال مع الكائنات الهلامية مثل قنديل البحر، لذا يعد السيناريو في الدراما التلفزيونية والسينمائية بمثابة الهيكل العظمي للعمل الفني لان الكتابة دون تصور دقيق للأحداث قد تؤدي إلى تفاقم تعقيد العمل.

مؤشرات

1-تعتمد المعالجة الدرامية على اختيار الأنساق السردية الملائمة مع بنية الحدث التاريخي

2-تستخدم الرموز والايماءات في المواضيع الاشكالية للحدث التاريخي في ما هو مسكوت عنه

3-توظف المعالجة الدرامية كل عناصر البناء الدرامي من أجل اعادة بناء الحدث التاريخي وتشكيله بصيغ جديدة

4-تستخدم الوثيقة التاريخية كعنصر اساسي لإعادة بناء الحدث التاريخي دراماً

5-تحقيق توازن بين الحدث التاريخي والخيال المؤلف لتوجيه المتلقي لفهم الاحداث التاريخية

الفصل الثالث

إجراءات البحث

منهجية البحث : اعتمد الباحثة في انجاز بحثها على (المنهج الوصفي التحليلي) لملائمته موضوعة الدراسة الحالية

مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث ب مسلسل (ابو طبر) اختارتها الباحثة بشكل قصدي وهو من تأليف الكاتب العراقي (حامد المالكي)

عينة البحث: قامت الباحثة باختيار عينات قصدية من مجتمع البحث وكانت من الاعمال التاريخية وهي مسلسل (ابو طبر)انتاج سنة 2011

الفصل الرابع

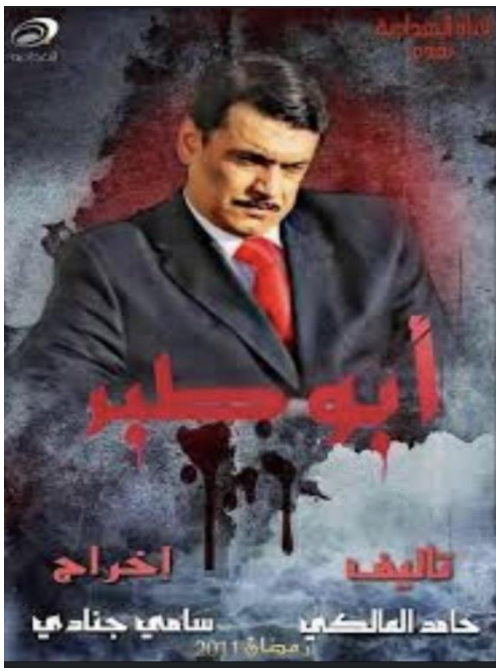
(التحليل)

العينة: ابو طبر

الكاتب : حامد المالكي

المخرج : سامي الجنادي

ملخص المسلسل



تبدأ القصة بتسليط الضوء على سلسلة جرائم هزت المجتمع العراقي في السبعينات من القرن الماضي ارتكبها سفاح يُلقب بـ(أبو طبر) غريباً باسلوبه في القتل عبر استخدامه الطبر (الهيم). ومع تصاعد الأحداث، نكتشف أن القاتل ليس فقط سفاحًا، بل هو إنسان مشروخ من الداخل، عاش طفولة قاسية وكبر حاملاً قساوة الحياة، النهاية تبقى مفتوحة على احتمالات متعددة – تعكسها المعالجة السردية نفسها – حيث يُطرح احتمال أنه أُعدم، أو أن إعدامه فشل، أو أنه لم يُعدم بل تم تسفيره، مما يخلق استفهامات حياتية وتاريخية حول مصير الشخصية، ومدى تورط الدولة في صناعة "الوحش"، أو ربما في استثماره

المؤشر الاول : تعتمد المعالجة الدرامية على اختيار الأنساق السردية الملائمة مع بنية الحدث التاريخي

في المسلسل يُقدّم السرد بطريقة متشابكة بين الحكايات الشخصية والصراعات السياسية والاجتماعية التي تعكس الواقع العراقي في فترة معينة من تاريخ بغدادي يرتكز باحدى مفاصله على شخصية (أبو طبر) كبطل وبين قصص فرعية تتناول تفاصيل العشائر، السلطة، الخيانة . ففي مشهد الجريمة الأولى التي وقعت في منزل (ماهر رشيد) يتضح ما ياتي:

- **السرد المتداخل**

الحلقة 1 وعند الدقيقة 35 والمعاد بناؤها سردياً في الحلقة 23 من أبرز المشاهد التي توظّف النسق السردي المتداخل بكفاءة درامية عالية، لتجسيد البُعد الزمني والنفسي في معالجة الحدث التاريخي. يفتتح المشهد بجو مشحون بالتوتر لحظات دخول (حاتم) لمنزل الضحية، مدعوم بموسيقى قلقة وتصاعدية تخلق عنصر التشويق والخوف، فيما تدخل الكاميرا تدريجياً فضاء المنزل بلقطات تصوير عامة تتحول تدريجياً إلى لقطات قريبة لتركيز الانتباه على تفاصيل العنف. يقوم (أبو طبر) بتنفيذ جريمة القتل باستخدام أداة حادة (الهيم) فيضرب الخادمة ويخفيها في حديقة المنزل ثم يتقدم بكل هدوء إلى غرفة نوم ربة المنزل ويقتلها بسهولة ويسرق المبالغ المالية ويخرج بعد ذلك بسيارتهم، تاركاً خلفه قهوةً أعدّها وطبعات أصابعٍ مرتبة بدقة، ما يربك أجهزة التحقيق التي وجدت

كل شيء مرتبًا بلا مقاومة أو كسر للأبواب في حلقات لاحقة يعود السرد إلى ذات الجريمة، لكن عبر اعتراف القاتل أمام المحقق (رائد صبحي) الحلقة 23 الدقيقة 3:30 وهنا يتداخل الزمن، حيث يُعاد تقديم المشهد من منظور القاتل هذه المرة، من خلال تقنية (الفلاش باك) فيسرد لنا حاتم كيف تعرّف على الضحية، وخطط لدخول بيتها، وقتل المرأة وهي كانت تغني، وبعد قتله شعر بالحزن لكنه يستمر بهستيريا الضحك (الجنون). وتُستخدم تقنيات المونتاج والمزج بين اللقطات في الماضي والحاضر لإعادة تركيب الجريمة بصريًا ونفسيًا.

يستند هذا المشهد إلى النسق السردي المتداخل، إذ تتقاطع فيه لحظات الحاضر (التحقيق) مع استدعاءات الماضي (الجريمة)، دون أن يُفصل بينهما سردياً، بل تُعرض الأحداث بنمط دائري متقطع، تُستكمل فيه الجريمة من زاويتين زاوية الشرطة تارة وزاوية الجاني تارة اخرى

هذا التداخل يسمح للمتلقي أن يُدرك الجريمة لا فقط كحدث إجرامي، بل كبنية معرفية تتجاوز الظاهر إلى المضمر من شخصية "أبو طبر". فالسرد لا يتقدم خطياً، بل يُعيد بناء الماضي باستمرار استنادًا إلى شهادات واعترافات وشذرات ذاكرة، مما يخلق توترًا معرفيًا يدفع المشاهد إلى إعادة تأويل ما سبق أن شاهده من قبل.

كما أن تضمين الجريمة داخل التحقيق، عبر اعتراف الجاني، يمنح العمل طابعًا ميتاسرديًا (سرد داخل سرد)، يجعل من الحدث الجنائي مرآةً للأسئلة المتلازمة (الخوف، الجريمة، المصير، العدالة)، ويطرحها ضمن السياق التاريخي والاجتماعي للعراق في أوائل السبعينات من القرن المنصرم.

•النسق التاريخي يتميز بالتشجير أو التفريع

-الحلقة 20عند الدقيقة 36:00 في هذا المشهد، يتم توظيف النسق التاريخي للأحداث بشكل متقن ضمن بنية سردية تشجيرية، تتسم بالقدرة على التفريع وإنتاج انساق فرعية داخل النسق الرئيس، مع حفاظه على وحدة البنية الزمنية والمكانية. يبدأ النسق الرئيس بالحوار الراهن بين (عميد زهير) وأبو طبر (حاتم كاظم)، حيث يُستدعى التاريخ الشخصي لأبو طبر عبر استدعاء وثيقة ولادته ومراحل حياته، لكن السرد لا يكتفي بذلك، بل ينفتح على انساق فرعية تمثلت في فلاش باك بالأبيض والأسود يُجسد مآسي الماضي تجربة الصداقة المضطربة مع (ضياء) صديقه كان فائق الجمال، الصراع مع العريف(جليل) والنتائج الكارثية التي أدت إلى قتل (جليل) انتحار(ضياء) وترك أبو طبر الخدمة في الشرطة. تُظهر هذه التقنيات السردية كيف أن النسق التاريخي ليس مجرد سرد خطي أو خلفية جامدة، بل هو بنية ديناميكية تتفاعل مع الحاضر، وتُعيد تشكيل الحدث التاريخي في أفق درامي جديد. اذ يشكل الربط بين المشهد الراهن والانساق الفرعية في (الفلاش باك) تجسيدًا لتقاطع الذاكرة الشخصية والتاريخ الرسمي، مما يمنح النص عمقًا دلاليًا ويُبرز التاريخ كفاعل حي يتداخل في تشكل الهوية والقرارات في الزمن الحاضر.

تُبرز هذه البنية السردية التفصيلية والمرنة قدرة النسق التاريخي على التفريع والاشتغال بمستويات متعددة من الزمن، مع الحفاظ على اتساق النسق الرئيس. هذه المرونة تتيح للمشاهد استيعاب التعقيدات النفسية والاجتماعية والتاريخية المتشابكة في شخصية (أبو طبر) كما تُبرز اشتغال العمل على تحقيق توازن دقيق بين الحدث التاريخي والخيال الفني، مما يوجه المتلقي لفهم معمق ومُركب للأحداث عبر استثمار الوثيقة التاريخية والذاكرة السردية. وبالتالي، يُمثل المشهد نموذجًا متقدمًا لاستخدام النسق التاريخي كبنية سردية متفرعة، تدمج الماضي بالحاضر في سياق درامي ثري، يحقق إعادة بناء الحدث التاريخي بصيغة فنية جديدة تعزز من تواصل النص مع المتلقي وتفتح آفاقًا متعددة لفهم التاريخ واشتغاله في الدراما التلفزيونية.

المؤشر الثاني: تستخدم الرموز والايماءات في المواضيع الاشكالية للحدث التاريخي في ما هو مسكوت عنه

الحلقة 5 عند الدقيقة 15:22 (مائدة)جالسة مع (فتاح) في الهواء الطلق بمنطقة الزوراء، ترتدي تنورة سوداء تصل إلى الركبة بينما يقترب منها رجل بزي عسكري وهو يحمل بوية حمراء ويضعها على ركبتها هذا المشهد يحمل أبعادًا درامية عميقة تجمع بين الفرح الظاهري والحزن الخفي، فالموسيقى الحزينة التي ترافق المائدة تُضفي على الأجواء حالة من التوتر والقلق، مما يعكس تعقيدات الوضع الاجتماعي والسياسي المحيط بهم. تُبرز الواقعة تصرفًا قمعيًا رمزيًا عبر فرض شرطي عسكري على تستر النساء ، التي تُجبر على وضع لون أحمر على رجلها لأن تنورتها كانت قصيرة، مع تعليق مهين وصريح منه "يابنات الشوارع"، وهو تعبير يدل على

التحقير والوصم الاجتماعي. هذا الحدث يُظهِر كيف تُمارَس أشكال السيطرة والقهر على النساء، خاصة في ظل الأوضاع السياسية التي تمنح نفوذًا للأجهزة الأمنية، ويرتبط ذلك بقرار صادر من(صالح مهدي عماش) وهو شخصية سياسية عراقية بارزة، كان له دور مهم في الحياة في القرن العشرين، خاصة خلال فترة الحكم الملكي والعهد الجمهوري مما يربط بين القمع الفردي والقرارات السياسية الرسمية. وكذلك الاستسلام الظاهر لفتاح وعدم تدخله في الموقف فهو يعكس أبعادًا درامية تبرز الصراعات الداخلية للأفراد وتأثير النظام القمعي على قدرتهم في المقاومة، كما يدل على الترابط بين السلطة السياسية والقمع الاجتماعي .كما في شكل رقم (1)

شكل رقم (1)

-في الحلقة 27 وعند الدقيقة 7:00 يتجلى أحد أكثر المشاهد كثافة رمزية عندما يُستدعى (حاتم كاظم) (أبو طبر) لمقابلة وزير في جمهورية العراق، في سياق استثنائي تُرفع فيه الحواجز بين (المجرم) و(الدولة) المشهد على المستوى الظاهري، يبدو توثيقًا للحظة إدارية أو تحقيقية. غير أن البناء البصري والتلفظي للمشهد يحوّله إلى مساحة تأويلية مزدوجة، حيث يبدأ تفكيك العلاقة بين السلطة والجريمة، بين القاتل الفردي والقاتل المؤسسي حيث يتحول الحوار هنا إلى جهاز بلاغي، لا لنقل المعلومات، بل لإنتاج معنى رمزي صادم يطال بنية السلطة ذاتها. حين ينظر أبو طبر إلى كرسي الوزير ويقول بنبرة باردة

ابو طبر: هنالك قاتل يقتل شخصًا واحدًا فيُعد مجرمًا

وهنالك قاتل يقتل الآلاف فيُصبح ملكًا

فهو لا يُعلن رأيًا شخصيًا، بل يُطلق اتهامًا مضمَرًا لتاريخ الدولة الحديثة التي تُشرعن العنف باسم القانون والسيادة. هذه العبارة ليست جملة حوارية اعتيادية، بل تُوظَّف دراميًا كأداة تفكيك أخلاقي-سياسي، تجعل المتلقي يعيد النظر في مفاهيم الجريمة، والمذنب، والعقاب. تتجلى في هذا الحوار وظيفة رمزية مزدوجة وهي:

1. تشكيك في الحدود الأخلاقية والقانونية بين الجريمة والسلطة: يُضمر المشهد أن أبو طبر ليس استثناءً، بل هو صورة مصغّرة لما تفعله السلطة في سياقات الحرب أو القمع أو التصفيات السياسية.
2. تساؤل حول العدالة التمثيلية: مَن يُحاكم؟ ولماذا؟ وهل تحاكم الدولة جريمة لأنها تهدد المجتمع، أم لأنها تكشف عن عنف الدولة ذاته؟

الحوار يُعيد إنتاج المسكوت عنه من خلال المراوحة بين الجرائم الفردية (التي يرتكبها أبو طبر) والجرائم المؤسسية التي تمارسها الدولة لا سيما في فترة السبعينيات وما تلاها من قمع سياسي. ويتحوّل الكرسي الوزاري إلى رمز للسلطة المطلقة، بينما تُروى الجريمة الفردية بلسان من يقف عند حافة الفلسفة لا عند عتبة التحقيق.

هذه الرمزية تجعل المشهد ينفتح على تأويلات تتجاوز زمن الحدث، وتمتد إلى مساءلة "العدالة" ذاتها كأداة خطابية تتفاوت حسب موقع المتكلم: المجرم أم الحاكم.

المؤشر الثالث: توظف المعالجة الدرامية كل عناصر البناء الدرامي من أجل اعادة بناء الحدث التاريخي

شخصية العميد (زهران) يظهر في سياق الأحداث كشخصية مضادة للبطل الإيجابي، إذ يسعى بكل الطرق إلى دفن الحقيقة وراء جدار من الأكاذيب المتقنة والمقنّعة بالشعارات الوطنية. هو الرجل الذي لا يظهر بمظهر الفساد الصريح، بل يرتدي قناع المسؤول المحترف، لكنه في العمق يحاول تحويل القاتل الحقيقي (أبو طبر) إلى مجرد أداة عابرة، بينما يلصق الجريمة الكبرى بما يخدم "المصلحة العليا"، فينسبها إلى ناظم كزار وجماعته، ويختلق حولهم روايات تتحدث عن أجندات خارجية وتخريب داخلي ومؤامرات دولية. زهران هنا يُجسّد نوعًا من الشر المؤسسي، الذي لا يمارَس عبر الجريمة المباشرة بل من خلال استخدام الإعلام، الإشاعة، وتزييف الوثائق، والتأثير على الرأي العام. وهو بذلك لا يعمل على محو الأدلة فقط، بل يخلق سردية بديلة للتاريخ، سردية تحوّل الضحية إلى مجرم، والمجرم إلى أداة بلا أثر

ما يُضفي بعداً أعمق على هذه الشخصية هو عداؤها الشديد للعميد زهير، الشخصية الأخرى التي تمثل رمز الكفاءة والنزاهة. التوتر بين زهران وزهير ليس مجرد صراع شخصي بل هو تجسيد لصراع أوسع بين مؤسستين داخل الدولة مؤسسة تحاول الإصلاح وتحقيق العدالة وهي وزارة الداخلية والشرطة ، وأخرى تنخرط في تزوير الحقيقة حفاظاً على السلطة والنفوذ وهي الاستخبارات

المؤشر الرابع: تستخدم الوثيقة التاريخية كعنصر اساسي لإعادة بناء الحدث التاريخي درامياً

-في الحلقة 5 وعند الدقيقة 7:00 يُوظَّف البيان الصادر عن "مجلس قيادة الثورة" بوصفه نقطة انعطاف سردية محورية، تعمل على إدخال الوثيقة التاريخية في نسيج السرد الدرامي بطريقة مباشرة ومؤثرة. هذا البيان، المصوَّر بأسلوب أرشيفي، لا يُقدَّم كخلفية توثيقية فقط، بل كعنصر بنائي فاعل يسهم في إعادة إنتاج الحدث التاريخي درامياً، مما يعكس اشتغال العمل على مؤشر استخدام الوثيقة التاريخية كعنصر أساسي في إعادة بناء الحدث الدرامي. فيبدأ المشهد بعرض أرشيفي يُحاكي البيانات الرسمية المصورة، مدعومًا بتقارير بصرية وصوتية تحاكي الإذاعات الرسمية في العراق آنذاك، ما يضفي على المشهد طابعًا توثيقيًا موازياً للتخييل الدرامي. وتظهر تفاصيل دقيقة عن المحاولة الانقلابية المنسوبة إلى ناظم كزار، عبر مشاهد حوارية متداخلة مع الوثيقة، تعيد تمثيل أحداث محاولة اغتيال رئيس الجمهورية ونائبه في المطار، واغتيال وزير الدفاع بعد الهروب الفاشل إلى إيران. هذا التوظيف لا يهدف فقط إلى سرد الحدث انما عرض صورة (وثيقة) مؤرخة في "30 حزيران 1973 – بغداد" فالمشهد الذي يبدأ عند الدقيقة 11:50 يشكّل ذروة تأكيد زمانية ومكانية، تُخرج العمل من فضاء التخييل المغلق إلى فضاء التأريخ المفتوح، مما يمنح المتلقي شعورًا بأنه لا يتابع حبكة درامية فحسب، بل يُستدعى لمساءلة التاريخ من خلال صورة درامية شديدة الواقعية. وكذلك في كتاب اوراق جندي عراقي تم ذكر الحادثة بنفس الاسلوب (1973) وهنا فوجئت بحدوث مؤامرة انقلابية في بغداد يتزعمها (ناظم كزار) الذي كان مديراً للأمن العام والذي أمر كتيبته بالتحرك إلى منطقة (المديفر القريبة من الحدود العراقية الإيرانية) وتقع جنوب مندلي إلا أنني كجندي بعد مدة قصيرة أخبرت بالعودة إلى معسكري في الصويرة بسبب القضاء على (ناظم كزار - جماعته) و مما يؤسف له في هذا الحدث استشهاد الفريق (حماد شهاب) وزير الدفاع على يد (ناظم كزار) شخصياً كما في شكل رقم (7)

المؤشر الخامس: تحقيق توازن بين الحدث التاريخي و خيال المؤلف لتوجيه المتلقي لفهم الاحداث التاريخية

في ظل غياب الوثائق الرسمية المصورة أو التسجيلات التوثيقية المباشرة حول قضية "أبو طبر"، اعتمد المسلسل على استراتيجية درامية ذكية تهدف إلى تحقيق توازن إبداعي بينما هو معلوم تاريخيًا وما هو متخيل دراميًا، من أجل توجيه المتلقي نحو فهم أعمق لطبيعة الجريمة وموقعها داخل السياق الحديث و التوازن من خلال السرد المتعدد (اللايقينية كأداة سردية) لأن الوثيقة الصلبة غائبة، اذ اعتمد المؤلف إلى استخدام التعدد في الحكايات وطرح نهايات متناقضة (مثل احتمالات موته، أو تهريبه، أو نجاته من الإعدام)، وهذا ليس تضليلًا بل هو توظيف لمبدأ "حكمة اللايقين" من أجل أن يعيد المتلقي بناء الحدث التاريخي بعينه، لا كما وقع، بل كما أُعيدت صياغته في الوعي الشعبي. وهذا يعطي مساحة للخيال الدرامي أن يشتغل داخل فراغ الوثيقة دون أن تزيفها، بل يستثمر الغموض ويتم توظيف الخيال كتقنية لتجسيد "الوثيقة الغائبة" استخدم المؤلف الخيال الفني لا ليخلق وقائع جديدة من العدم، بل ليقدّم محاكاة تخيّلية للوقائع المنقولة شفهيًا أو المروية في الصحافة الشعبية. مثال ذلك:

-الحوارات التي تدور في مراكز الشرطة.

-أصوات الراديو والتقارير الإخبارية داخل المشاهد.

-شهادات الجيران والمارة.

-صياغة الحالة النفسية للمجتمع البغدادي آنذاك.

كل هذه العناصر تعمل كوثيقة درامية بديلة توصل المعنى العاطفي والاجتماعي لما حدث، دون الحاجة إلى وثائق أرشيفية وتم تجسيد الحدث التاريخي من خلال المعنى لا الشكل اي اعتمد المسلسل في معالجته على بناء المعنى العام للجريمة ضمن السياق الاجتماعي والسياسي، بدل التركيز على التفاصيل القانونية الدقيقة التي لا يمكن توثيقها. ف (أبو طبر) لا يُقدم فقط كشخص، بل كنموذج لكائن ولد من رحم الفوضى الاجتماعية ومنها الفقر، غياب العدالة، القمع السياسي، تفكك الأسرة، قساوة الحياة. كلها عوامل تُروى دراميًا بشكل يفهمه المتلقي كحقيقة تاريخية نفسية ، حتى وإن غابت الوثيقة الرسمية .

الفصل الخامس

النتائج – الاستنتاجات

النتائج

1-كشفت المعالجة الدرامية لمسلسل (ابو طبر) عن قدرة السرد في بنية الحدث التاريخي على انتاج زمن سردي مركب يمزج بين التوثيق ولتخييل عبر أنساق متداخلة ذات اشتغالات سردية

2-مثّل التوظيف الرمزي والإيمائي في الشخصيات والحوار داخل المسلسل آلية لفك شيفرات المسكوت عنه في التاريخ السياسي ، ليُصبح الرمز أداة لتفكيك السلطة وتعرية الأنساق الإيديولوجية التي تتوارى خلف الوثيقة الرسمية.

3-اسهمت الموسيقى وللقطات لمستخدمة والارتجاع الزمني في تفكيك العلاقة الخطية بين الزمن التاريخي ولزمن النفسي . وهو ما خلق تراكباً سردياً في بناء الحدث الدرامي

4-برزت الوثيقة التاريخية بوصفها عنصرًا ديناميًا لا جامدًا في المعالجة الدرامية إذ تم تحويلها من مادة مرجعية إلى آلية درامية فاعلة تُعيد توجيه المعنى

5-ان المعالجة الدرامية للأحداث التاريخية في (ابو طبر) قد مارست شكلاً من التزييف الرمزي عبر اعادة تشكيل الوثيقة التاريخية بما يخدم المؤلف وخياله الايديولوجي، مما ادى الى انزياح دلالي بين الحقيقة التاريخية والتخيل الدرامي

الاستنتاجات

1-أثبتت الدراسة أن الخطاب الدرامي أكثر مرونة وفاعلية من الخطاب التاريخي التقليدي في تقديم الذاكرة الجمعية ، إذ يُمكّن من إعادة بناء الهوية الثقافية ضمن بنى سردية تستوعب التعدد والتناقض والتأويل ، بعيدًا عن الطابع الخطي للحكاية التاريخية.

2-تُظهر المعالجة البصرية للأحداث التاريخية تحول التلفزيون من وسيط ناقل إلى منتج للمعنى ، حيث لم يعد الفعل الدرامي مرآة للحدث ، بل أصبح منشئًا لرؤية معاصرة تستنطق الماضي لا لتمجيده ، بل لإدانته أو مساءلته أو تحويله إلى محفّز نقدي للراهن

Conclusions

1. The study demonstrated that dramatic discourse is more flexible and effective than traditional historical discourse in presenting collective memory. It enables the reconstruction of cultural identity within narrative structures that accommodate multiplicity, contradiction, and interpretation, moving beyond the linear nature of historical accounts.

2. The visual treatment of historical events reveals the transformation of television from a transmitting medium to a producer of meaning. Dramatic action is no longer a mere reflection of the event, but rather a creator of a contemporary vision that interrogates the past not to glorify it, but to condemn, question, or transform it into a critical catalyst for the present.

References:

1. Muhammad al-Qadi, Dictionary of Narratology, Arab Diffusion Foundation Publications, Dar al-Farabi, Lebanon, 1st edition, 2010, p. 210
2. Milan Kundera, The Art of the Novel, translated by Badr al-Din Arudki, Al-Ahali Publishing House for Printing, Alexandria Library, Syria, 1st edition, 1999, p. 14
3. Gérard Genette, Narrative Discourse: An Essay on Method, translated by Muhammad Lam'tasim, The National Project. For translation, 2nd ed., Cairo, 1997, p. 61
4. Benouahi Abdelrazak, The Problematic Nature of Examining Historical Documents: The Digital Document as a Model, International Journal of Historical and Social Studies, International Union of Historians, Issue 13, 2021, p. 21
5. Louay Al-Zoubi, An Introduction to Cinema, Publications of the Syrian Virtual University, 2020, p. 164
6. Al-Zawawi Baghoura, The Concept of Structure, Journal of Concepts and Methods, Special Issue on Structure, University of Constantine, Year 3, Issue 5, June 1992, p. 95
7. Hussein Helmy Al-Mohandes, Screen Drama, Part 1, Egyptian General Book Organization, 1989, p. 266
8. Bath Cooper and Ken Dancer, Writing Short Film Scripts, translated by Ahmed Youssef, National Center for Translation, Egyptian General Book Organization, Cairo, 2011, p. 132
9. Ken Daly, Encyclopedia of the Art of Film Production, translated by Robert Abdel-Masih Gouda, Dar Al-Arabia For Encyclopedias, 1st ed., Beirut, 2002, p. 282