الرواية التلفزيونية ومشكلات المجتمع العراقي
(الفندق) أنموذجا

م.د. كوثر محمد علي جبارة
جامعة دهوك– مركز بيشكجي للدراسات الإنسانية
النقد الأدبي الحديث/ القصة والرواية
k_ma.jbara@yahoo.com
kawthar.jabara@uod.ac
٠٧٥٠٧٤٩١٨٢٩

ملخص البحث :

ضمن الموسم الرمضاني الذي تتسابق فيه القنوات التلفزيونية إلى عرض الأحدث والأفضل من أعمال أنتجتها طوال السنة التي سبقته، دخل سباق الدراما العراقية العمل التلفزيوني (الفندق) الذي جنَّسه كاتبه على أنه "رواية تلفزيونية"، وأثار هذا العمل منذ حلقته الأولى الكثير من الجدل في الأوساط الثقافية والفنية وكذلك بين المشاهدين بمختلف مستوياتهم الثقافية، فانقسمت المواقف بين من أصدر حكمه وعبَّر عن رأيه منذ الحلقتين الأولى والثانية وهم أيضا لم يجمعهم رأي واحد وانطلقوا من منطلقات مختلفة فنية وأخلاقية وسياسية، فانقسموا إزاء العمل بين موقفين حانق ومعترض أو مشجع ومادح، بينما اكتفى قسم آخر من المشاهدين بالمتابعة إلى أن استقر العمل منتظرا نهايته لإصدار الحكم وقول الرأي، ومنهم كاتبة هذه الدراسة. فما صلة هذا العمل بالأدب الروائي المعروف؟ ولماذا أُطلقت عليه صفة الرواية التلفزيونية وليس الدراما أو المسلسل التلفزيوني كما هو معتاد عليه؟ ما الأمور التي قرَّبت هذا العمل من النصوص الروائية المقروءة وما الإشكالات التي وقع فيها هذا العمل فنيا وفكريا؟ نحاول في هذه الدراسة الوصول إلى إجابات حول هذه التساؤلات كلها عن طريق تسليط الضوء على مجموعة من القضايا نتناولها تباعا، في عدة محاور، هي: المحور الأول: (الفندق والرواية) وفيه ناقشنا علاقة (الفندق) بالأعمال الروائية أولا من حيث التجنيس وثانيا من حيث علاقته مع العمل الروائي (عناكب الآفو) الذي أشيع أنه اقتبس عنه، والمحور الثاني: تطرقنا فيه إلى فكرة الفندق وكسر أفق التوقع وتقنيات التشويق التي اعتمدها العمل في بناء الحدث، أما المحور الثالث: فقد حصرنا فيه القضايا التي طرحها المسلسل، وتناولنا في المحور الرابع بناء الشخصية وحوارها بوصفه من متعلقاتها بين النص والأداء، أما المحور الخامس فاختص بالراوي ووجهة النظر التي قدمت العمل التلفزيوني قيد الدراسة، ليختص المحور الأخير بالصورة والأخطاء الفنية والفكرية التي وقع فيها المسلسل. توصل البحث إلى عدد من النتائج المتعلقة بالجنس الخاص بالعمل

ورسائله الفنية والفكرية.

الكلمات المفتاحية: مسلسل الفندق، رواية عناكب الآفو، الدراما، الرواية التلفزيونية، الرواية، الاقتباس.

المحور الأول: الفندق والرواية:

تتمظهر علاقة هذا العمل بالرواية في اتجاهين، الأول الجنس الكتابي الذي صنفه الكاتب ضمنه، وأما الاتجاه الثاني فقضية اقتباسه من عمل روائي عراقي شاع مؤخرا أنه (مسروق) منه. فأما الاتجاه الأول فيمكننا النظر فيه انطلاقا من السؤال أعلاه، بعد أن نبحث في ماهية الرواية التلفزيونية وفي فرقها عن المسلسل التلفزيوني وما علاقتها بالرواية بوصفها جنسا أدبيا مقروءا بعيدا عن الفنون المرئية وقريبا منها في آن واحد. يطرح الكاتب السوري نهاد سيريس تساؤلا مفاده "هل الرواية التلفزيونية حقيقة أم إننا نطلق على المسلسل التلفزيوني اليومي هذه التسمية كي نرفع من سوية نصوصنا التي نكتبها، على الأقل، بإطلاق التسميات الكبيرة على أشياء أقل منها أهمية؟" (سيريس، ١٩٩٨/١٢/٨) ليجيب لاحقا منطلقا من المقارنة بالدراما التلفزيونية واستعارتها لمصطلح الدراما من الحقل الأدبي والمسرحي بالتحديد قائلا: "لا أعتقد اننا نتجرأ على ذلك إذا لم تكن لدينا أسباب تشابه الأسباب التي دعت المشتغلين بالفنون التلفزيونية لإطلاق تسمية "الدراما" على مسلسلاتهم مستعيرينها من المسرح ومن الرواية أيضاً" (سيريس، ١٩٩٨/١٢/٨) وهنا يعطي الكاتب للرواية التلفزيونية شرعية توظيف المصطلح للدلالة على جزء من الأعمال التلفزيونية التي تتسم بسماتها الخاصة المميزة لها، فلمصطلح الرواية التلفزيونية جذوره وامتداداته غير العربية إذ يدل مصطلح (تيلينوفيلا) الإسباني الأصل على مسلسلات الدراما الشعبية التلفزيونية التي تعرض في قنوات الدول الناطقة باللغة الإسبانية في كل من أمريكا اللاتينية، والبرتغال، والفلبين، وإسبانيا وأمريكا الشمالية ولا سيما المكسيك والولايات المتحدة. وتتكون كلمة (Telenovela) من مختصر كلمتين مركبتين هما: تيلي اختصار لكلمة تلفزيون ونوفلا التي تعني الرواية، فالتيلي نوفيلا هي الرواية التلفزيونية (ويكيبيديا)، أما (المسلسل) فهو مصطلح فرنسي الأصل وسمي أيضا بـ(الفيلم ذي الحلقات) أو (الرواية السينمائية) "وكانت حلقاته تظهر في الصحافة في وقت معا، وإنه المعادل السينمائي للحلقات الروائية المسلسلة في الصحف التي يستغل منها مبدأ القلق الذي تثيره، فكل حلقة تتوقف عند لحظة حرجة تتيح إبقاء المشاهد في حالة النفس المقطوع" (جورنو، ٢٠٠٧)، وهناك فرق بين المسلسل والسلسلة، التي يقصد بها الفلم المكون من عدة أجزاء تشكل كلا واحدا نجد فيه بطلا واحدا تستمر مغامراته من فيلم إلى آخر مثل جيمس بوند وايندیانا جونز وغيرهما (جورنو، ٢٠٠٧)، ولاننس أن المسلسل ارتبط بشاشة التلفزيون بينما ارتبطت السلسلة بالشاشة السينمائية، ويجمع بين كليهما كونهما سردا صوريا يقترب كثيرا من السرد المقروء في الأعمال الروائية، لا

بل قد يقتبس عنها أو يبنى على أساسها، وفي حالة اقتباس العمل عن نص روائي مكتوب تتم الإشارة إلى ذلك في تايتل العمل، وقد يُبنى على غرار عمل روائي معروف كما نجد في عمل (ليالي الحلمية) لرائد الرواية التلفزيونية (أسامة أنور عكاشة) الذي لقب (نجيب محفوظ الدراما التلفزيونية)، إذ بني العمل على أساس أنه ثلاثية كما هو الحال مع ثلاثية محفوظ، وبعد أن حصل على شعبيته أكمل بجزئين آخرين، وحملت هذه الخماسية التلفزيونية الروح المحفوظية وصيغت على غرار الثلاثية الشهيرة وبنيت فنيا بناء أشبه ببنائها، ومن هنا يرى بعض الباحثين أن "واقع المسلسل التلفزيوني يشابه واقعي الرواية والفيلم السينمائي، لهذا يمكن اعتبار المسلسل التلفزيوني سرداً روائياً بالصورة (هذا لا يعني إلغاء الحوار) أي اننا يمكن أن نطلق على المسلسل اسم الرواية التلفزيونية إذا توفرت فيه بعض التقنيات التي طورتها الرواية الأدبية مثل الاهتمام بالعالم الداخلي للشخصيات وإظهار ميولها وضعفها وقلقها وحالاتها النفسية وغيرها. كما أن على الرواية التلفزيونية أن تبني عالمها بدقة وفق نسق واحد على صعيد وحدة الزمان والمكان والبيئة واللغة والثقافة الشفوية والملابس والموسيقا وغيرها. أيضاً على الرواية التلفزيونية أن تُعنى بتعدد الأصوات وأن تطرح القضايا الفكرية والفلسفية والسياسية وغيرها من الأنشطة الإنسانية. إن الفارق بين المسلسل العادي والرواية التلفزيونية يتطابق مع الفارق بين أفلام المقاولات والأفلام الفنية ومع الفارق بين رواية التسلية التي تكلم عنها ليونيل آيدل وبين الرواية الأدبية الغنية" (سيريس، ١٩٩٨/١٢/٨)، وهذا ما تؤكده علاقة رائد الرواية التلفزيونية عكاشة مع الأدب التي تجاوزت امتلاكه لعدد من النصوص الأدبية المقروءة يصدرها بصفة دورية، بل وصلت إلى إصراره على أن النص المرئي هو نص أدبي رفيع المستوى وليس فقط مجرد نقل المكتوب إلى مشاهد مرئية، وهذا دفعه لوصف ما يقدمه من أعمال مرئية بأنها ما هي إلا (رواية تلفزيونية) وليست مسلسلات، وبالنتيجة استطاع أن يطبع سيناريو (ليالي الحلمية) لقناعته أن النصوص المرئية تنتمي إلى عالم الأدب، وكرر تجربة الطباعة مع فيلمه (الاسكندراني) عندما لم يجد المنتج الذي يستوي بوساطته العمل كما يريد كاتبه (صالح، ٢٠١٠/٥/٣١)، وحصلت أعمال عكاشة على شهادة نجيب محفوظ التي يرى بعض الباحثين أنها أكدت أننا نعيش زمن الرواية التلفزيونية، "فقد قال محفوظ لأسامة: (ليالي الحلمية) وقبلها (الشهد والدموع) هي روايات مرئية ميزتها أن غير المتعلم يستطيع أن يقرأ ما فيها بسهولة ومتعة، وما أكثر غير المتعلمين في العالم العربي! وكأن محفوظ بهذه الكلمات يشير إلى أهمية رواية التلفزيون التي يقدمها الكاتب في شكل مسلسلات. وقبل ذلك بسنوات، كان الأديب عبدالله الطوخي قد أعلن صراحة في مقال حزين وشهير عن "غروب الأدب" وكتب تحت هذا العنوان يقول: إن مسلسلات أسامة أنور عكاشة أكثر تأثيراً في مستوى القاع الشعبي من أعمال نجيب محفوظ، واقترح أن تعقد مصالحة أو يتم زواج الرواية الأدبية والتلفزيونية فيما يمكن أن يسمى بـ(التليرواية)" (الجمل، نوفمبر ٢٠٠٠)، وإن

انطلقنا من منطلقات التعريفات أعلاه للروايات التلفزيونية ومن استقراء أعمال عكاشة فإننا نذهب إلى أن العمل قيد الدراسة لا ينتمي إلى جنس الرواية التلفزيونية، وإنما ليس سوى مسلسل تلفزيوني درامي اعتيادي، فمن ناحية الشخصيات حاول الكاتب الغوص في دواخل الشخصيات لكنه تاه في عوالمهم الداخلية ولم يستطع رسمها ولا بنائها بناءً متقنا بحيث تصير مقنعة للمتلقي من خلال إظهار ميولها وضعفها وقلقها صوريا وبطريقة معبرة، إلا فيما ندر، لكنه استعاض عن ذلك بالحوارات المنطوقة بين الشخصيات فضلا عن مونولوجات الشخصيات التي تعرض فيها مشاعرها وحالاتها النفسية، أما فيما يخص الرؤية البوليفونية أو تعدد الأصوات في العمل قيد الدراسة فقد غابت تماما، ذلك أن العمل بأكمله يروى من وجهة نظر واحدة، وهي وجهة نظر الصحفي (كريم نعمان) الذي أدى دوره (محمود أبو العباس) واتضح لنا في نهاية العمل أننا رأينا كل شيء من خلال عيني هذه الشخصية. غير أن (الفندق) التزم من سمات الرواية التلفزيونية انه بني على أساس وحدة الزمان والمكان والبيئة وأخفق في اللغة والثقافة الشفوية من وجهة نظرنا ولاسيما في شخصية (ماري) التي أدت دورها (سناء عبد الرحمن)، فضلا عن أن العمل طرح عددا كبيرا من القضايا الفكرية والسياسية السائدة في المجتمع العراقي، حتى أنه تاه في زحمتها فظهرت مجمَّعة على غير هدى وسطحية لاحلول لها ولا نهايات شافية لمشكلات متعددة طرحها العمل كالبطالة، والإدمان، وتجارة الممنوعات، والاتجار بالبشر، وتجارة الأعضاء، فضلا عن سلبيات مواقع التواصل الاجتماعي، والابتزاز، وزنا المحارم، والانتحار، وفساد الطبقة السياسية العراقية والمتعاملين معها، وازدواجية الشخصية العراقية والشخصية المتدينة على وجه التحديد. أما الاتجاه الثاني في علاقة العمل الدرامي (الفندق) بالرواية، وهو قضية اقتباسه أو أخذه من رواية عراقية سابقة له، فقد صار النقاش قي هذه المسألة مبتذلا جدا على صفحات الجرائد وفي مواقع التواصل الاجتماعي، وخرج من باب الادعاء بأحقية النص ونسبته لشخص بعينه ليصل إلى التطاول والاستهزاء والإساءات الشخصية التي لاتمت للنقد بصلة من قريب ولا من بعيد، ولم تتوقف الاتهامات والمشادات بين المؤلفين فقط وإنما بدأت تطول كل من أصدر حكما في هذا الخصوص سواء مع العمل الروائي المقروء أو مع العمل الدرامي المرئي تلفزيونيا، وهذا ما يرتبط بموضوعية الأحكام ومصداقيتها. ومن البديهي في أي حكم نقدي أن يطَّلع المُوازِن أو المُقارِن بين العملين طرفي النزاع على العملين كليهما، فضلا عن ضرورة أن يتخلص من الدافع الذاتي في الحكم لتصير الموضوعية هي الدافع والمحرك الوحيد للحكم عليهما، وهذا لا يتحقق من وجهة نظري إلا إن نحَّينا المؤلفِينَ عن أن يكونوا أطرافا في المقارنة، واعتمدنا فقط على النصوص الروائي المقروء/التلفزيوني المرئي بقطع الصلة عن مؤلفيهما فهل الثاني مقتبس من الأول أو مبني على أساسه أم لا وما سمة هذا الاقتباس إن كان موجودا أو مانوعه. والاقتباس عن الأعمال الأدبية يحصره (جانيتي) في ثلاثة و"بالتطبيق الفعلي تقع أغلب الأفلام

في مكان ما بين هذه الاصناف" (جانيتي، ١٩٨١) وأول مستوى من مستويات العلاقة بين الرواية والسينما هو **الاقتباس الأمين** الذي "يحاول إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفلمي محافظا على روح المصدر الأساسي قدر الإمكان، لقد شبه أندريه بازان المعد الأمين بالمترجم الذي يحاول أن يجد المعادلات للأصل" (جانيتي، ١٩٨١)، أما المستوى الثاني من الاقتباس فهو **الاقتباس غير المشدود** الذي يتمثل بأخذ فكرة وموقف أو شخصية مأخوذة من مصدر أدبي ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة (جانيتي، ١٩٨١)، فالاقتباس ليس محاكاة العمل الروائي وإنما عبقريته خلاقة تعمل على استلهام حر يوجب على صانع الفلم النظر إلى النص الروائي لتخطيط ما يمكن اتباعه بدقة وما يجب استبداله ليتوافق مع رؤية صناع الفلم (ديك، ٢٠١٥)، وأما النوع الأخير من الاقتباس فهو ما يسميه جانيتي مرة بـ**الأدبي** ومرة بـ**الحرفي** ويقتصر فقط على الاقتباس من المسرحية، ذلك لأن "لغة المسرح الرسمي وأحداثه صالحة للتحويل سينمائياً، وأهم التغييرات في الإعداد الحرفي يحتمل أن تشمل الاختلافات في الزمان والمكان وليس اللغة" (جانيتي، ١٩٨١)، وبناء على هذا نجد أن لاوجود لاقتباس حقيقي في عملنا قيد التحليل، إذ اختلف العملان اختلافا كبيرا، وهذا لا ينفي التشابه الحاصل بينهما، من نواحي جزئية وتفاصيل كثيرة، فنص السيناريو قد أخذ الأفكار البارزة في العمل الروائي، ووظفها دراميا في نصه التلفزيوني، وبنى عليها هذا العمل، ما يعني أن العمل الثاني (التلفزيوني) لم يكن اقتباسا للعمل الأول وإنما كان أشبه بعملية إعادة خلق من المواد الأولية نفسها، سواء كانت أفكار أو حوارات أو طريقة بناء، إلا في الشخصيات فقد اعتمد النص التلفزيوني على شخصيات مختلفة يضمها فضاء مختلف، كما تعددت الاماكن في العمل الروائي وبالمقابل اختصرت في العمل التلفزيوني، وقد يكون هذا التشابه وإعادة الانتاج سبب إرباكا في بناء النص المرئي، الذي ضاع في زحمة اخفاء الاخذ من نص سابق له، وفي الوقت نفسه إضفاء الروح الدرامية على العمل وجعلها روحا عراقية خالصة بأماكن عراقية، تختلف عن الرواية التي جرت أحداثها لعراقيين خرجوا ولجأوا إلى دول أخرى في زمن يسبق ٢٠٠٣، بينما المسلسل وأحداثه في عام ٢٠١٨.

وإن مررنا بموضوعية على مواضع التشابه بين العملين بعد الاطلاع عليهما ودراستهما تفصيليا، نجدها قسمين، الأول مأخوذ حرفيا من الرواية، كفكرة وجود الشبح وقصته، وكوابيس البطلة (عشتار/منار)، واشياء أخرى انطلاقا من الثيمة الأساسية للرواية، المتمثلة بأن القارئ يقرأ العمل بأكمله ليكتشف في نهايته (المشهد الأخير) أنه وقع في فخ لعبة سردية لعبها المؤلفان بتقديم أحداث متكاملة محبوكة للقارئ من وجهة نظر خارجية بدون تدخل الراوي، وهي أشبه بالرواية بعين الكاميرا، ليكشفا بالنهاية أن كل تلك الأحداث ليست سوى أحداث رواية يكتبها الاثنان، وهذا ما حصل أيضا في العمل التلفزيوني، الذي يقدم في عشرين حلقة أحداثا متعددة ليكتشف المشاهد أخيرا في الحلقة الأخيرة انها ليست سوى رواية يكتبها أحدهم. غير أن الرواية

التي تكتب في العمل المقروء تكتبها شخصيات من خارجه، أما الرواية في العمل المرئي فتكتبه شخصية من داخل العمل نفسه، وتضع نفسها بطلة فيه، وهذا أيضا من التشابهات إذ وضع أحد المؤلفين نفسه بوصفه شخصية داخل العمل الروائي المقروء. ومن التشابهات الجذرية بين العملين التي اخذها المسلسل حرفيا من الرواية فكرة الأرواح الهائمة، التي يرد سردها تفصيلا في المشهد٧ من الرواية، على لسان (زهراء) وهي إحدى الشخصيات التي تسكن مع (عشتار/منار) في المنزل، تقول: "إن هذه المنازل بنيت على قبور العبيد الذين كانوا يقتلون على يد صاحب القصر في أواخر القرن الثامن عشر، امرأة فاحشة الثراء جميلة، قاسية، انتزعت من قلبها الرحمة، حتى على زوجها وبنتيها تحتكم على عدة هكتارات من مزارع الذرة والبطاطا والشعير وبضعة عشرات من العبيد الذين يطيعونها طاعة عمياء وإن خالف أحدهم أمرها أو أخطأ فقد أضحى آبقا.. كانت تتفنن بتعذيبهم قبل قتلهم أما جثثهم فتأمر بإخفائها في الأقبية المنتشرة تحت القصر والتي تنتهي بغرف ترمى فيها دون أن توارى التراب، مما يعني أن منازلنا تقع على أعشاش الموتى.. إنهم يفقسون عن أرواح يحلوا لها الطيران فجرا في بيوتنا(...) وهم ودودون ، إنهم ليسوا أرواح وإنما أشباح تفتش عن الراحة في القصاص بمن جعلها تموت دون ذنب" (رشيد و محمد، ٢٠١٦) وهذا بالحرف ما ورد في المسلسل الذي ترافق أبطاله روح امرأة ثرية هائمة قتلت دون بيان الأسباب لتبقى روحها تسكن المكان مطالبة بالقصاص من قاتليها. ونجد كذلك شخصية (عشتار/منار) في الرواية تشترك مع شخصية (كريم) في المسلسل في تخيلاتهما المتعلقة بالأشباح والأصوات والكوابيس وحتى حادثة الإغماء فهما يتعرضان لها كليهما، غير أن الفرق بينهما أن (كريم) يدخل الفندق وهو مريض نفسي يعاني هلاوس سمعية بصرية، بينما تدخل (منار) الآفو سليمة تعاني من ضغوط الهجرة وعدم الاستقرار، لكن المجرم في الرواية يضع لها حبوب تصيبها بتلك الهلاوس.

أما القسم الثاني فيشابه ما ورد في الرواية لكن ليس خاصا بها، إذ قد يؤدي سير الأحداث منطقيا في العملين إلى توظيف هذه التفصيلات، والوصول إلى هذه النتائج، ولاسيما أن الأفكار المناقشة في العملين تدور في الفلك نفسه، وهذا نجده مع شخصية (عشتار/منار) في الرواية التي يمكن ربطها مع شخصية (سعدية) في المسلسل ولاسيما في مشهد تسلمها للسكن في الآفو، وأيضا في كون ابنها ليس ابنا بايولوجيا لها، بل هو ابن متبنى، وسعدية تستلم السكن في الفندق بطريقة مشابهة ولها أبناء ليسوا أبناءها بايولوجيا. وأيضا من التشابهات التي يمكن أن نعدها من هذا النوع عدد الشخصيات المتلازمة في الرواية (جلال،عبد الله، نبيل) مع اختلاف التفصيلات نجد أمامنا في المسلسل (سنان، واثق، ماجد)، وأيضا يمكن وضع تحت خانة التشابهات هذه الأقوال التي ترد في الرواية وكتبت في متنها بأقواس اقتبسها الراوي من أدباء وأعلام في مختلف المجالات، نجدها ترد أيضا في العمل المرئي، لكن الفرق أنها ترد على لسان

الشخصيات على اعتبار غياب الراوي في العمل المرئي وتنازله عن موقعه للكاميرا، بينما يتمتع بموقعه في العمل الروائي المقروء بكامل ميزاته. ومن الطريف أن الأخطاء التي وقع بها العمل المرئي في موقع الراوي ووجهة النظر سبق أن وقع فيها العمل المقروء نفسه، وهذا يتمثل في المشاهد التي كتبها (محمد محسن) إذ يرد بعضها بصيغة المتكلم وبعضها بصيغة الغائب، وهذه الضمائر تعبر عن وجهة النظر الساردة للأحداث، إذ قدم بعضها من الداخل، وقدمت الأخرى من الخارج، وهذا ايضا لاحظناه في العمل المرئي، إذ وجدنا عددا من المقاطع الروائية التي يكتبها (كريم) يكتبها بضمير المتكلم وبعضها الآخر بضمير الغائب، وهذا ما سنمر عليه تفصيلا عند حديثنا عن وجهة النظر وموقع الراوي في مسلسل (الفندق) في نهاية هذه الدراسة.

وأخيرا لنتفق على أن هذه الإشكالية وهذا الارتباط بين العملين أسدى خدمة كبيرة لكليهما، فكم من مشاهد للمسلسل دفعه الفضول للاطلاع على الرواية وقراءتها بحثا عن حقيقة السرقة، والعكس وارد أيضا، فكم من قارئ للرواية أعاد مشاهدة المسلسل بعد أن قرأها ليجد الحقيقة أو يدلي بدلوه في هذا السياق. ومع الضجة المثارة حول التشابه الكبير والسرقة المدعاة، صار القارئ ضعيف الثقة بالنص الثاني، (الفندق) وصار يبحث عن أي تشابه في ثنايا رواية (عناكب الآفو)، لأنه رسخ في لاوعيه أن الأول مسروق من الثاني، فباتت التشابهات المقصودة وغير المقصودة بعين القارئ شيئا واحدا يثبت أخذ النص المرئي تلفزيونيا من النص المقروء بحذافيره، مع تغييرات تشوش على المشاهد ولا تحيله إلى الرواية لو كان قرأها مسبقا. ومع إثبات أن العمل المرئي التلفزيوني مأخوذ من العمل الروائي المقروء (عناكب الآفو) لابد أن نشير إلى حقيقة مفادها أن الرواية قد كان لها جوانبها التي تميزت بها، كبناء الشخصيات المتقن والتسلسل المنطقي للأحداث، والاهتمام بالبناء النفسي للشخصيات وربط ما تبديه من ردود أفعالها مع ماتتعرض له من ضغوطات، وسيطرتها على مصائرهم جميعا، فضلا عن تميزها بتقديم قصتين متوازيتين يجمع بينهما زمن واحد وتفصل بينهما أمكنة متعددة، في حبكتين تسيران بالتوازي وتتقدمان مع بعضهما خطوة خطوة. كما أن لها جوانب أخرى أخفقت بها، وأبرزها المبالغة باللغة الشعرية والانزياحات المتتالية في جمل الرواية سردا وحوارا، حتى جاءت جمل الشخصيات جميعها مصاغة بالاسلوب ذاته، الذي صيغت به الجمل السردية والوصفية، وهذه الانزياحات المتتالية أدت بالقارئ إلى الانشغال بها وباستعمالاتها غير المألوفة للغة لتشتت نظره إلى الحدث وترابطه في بعض الأحيان، لابل حتى الكاتب قد وقع في غفلة منه بهذا التشتت عندما أوصل شخصيته الرئيسة (نبيل) إلى بيت (الدكتور حميد وابنته نادية) في نهاية المشهد ٢٦، إذ يقول الراوي: "اتصل بنادية قبل وصوله إلى الآفو لكنها لم ترد، فعاود الاتصال بالدكتور حميد ليخبره بأنه قادم، رد عليه الدكتور حميد بأنهم جميعا بانتظاره، (...) كان يشاور عقله في كل نقطة يقف على حافتها الحادة وهو يراجع موقف نادية من حضوره، ولم يلتفت إلى ممارسات التضليل

التي برع فيها جزء قلبه الضعيف اتجاه مشاعر الحب عندما اتخذ سبيل المراوغة في خلق الأعذار والتبريرات الكثيرة..." (رشيد و محمد، ٢٠١٦)، وينتتهي المشهد دون أي إشارة إلى مغادرة (نبيل) لبيت (نادية) بينما نلتقي به في بداية المشهد التالي ٢٧، يتجول في مدينة أمستردام وأحيائها المتعددة، فكأن الراوي نسي (نبيل) هناك ليعود فيما بعد ويضعه في مكان وزمان مختلفين لاربط منطقي بين الاثنين. وفي سياق متصل باللغة، فإن الرواية وقعت في عدد لايحصى من الأخطاء اللغوية والطباعية والإملائية لاتخفى على أحد. فضلا عن أنها، أي الرواية، وقعت في عدد من حواراتها بالافتعال والمبالغة كما في المشهد ٢١، الذي أخطأت فيه باسم الشاعر (شيركو بيكس) فورد اسمه في هذا المشهد (فائق بيكس) (رشيد و محمد، ٢٠١٦).

المحور الثاني: فكرة الفندق، التشويق وكسر أفق التوقع:

إذا انطلقنا بالمقارنة بين الرواية والدراما سنجد أن الرواية ليست دراما تماماً وليست الدراما رواية تماماً، لكنهما مع خصوصيتهما تتفقان في الكثير وتختلفان في طرائقهما وأبرز ما تفترقان فيه هو فكرة العمل إذ تعتمد الرواية أكثر على المخيلة فيما يقوم العمل الدرامي على تجسيد مرئيات المخيلة وجموحها (المدهون، ديسمبر ٢٠١٧)، وقد يكون منطلق ذلك نوع التلقي والمستوى الثقافي للمتلقين وشيوعهم، فالمساحة الضيقة نسبيا التي تنتشر فيها الرواية، بالقياس إلى الأعمال التلفزيونية، تقتضي متلقيا من نوع مختلف عمن يتلقى الأعمال المرئية، التي يؤدي انتشارها الواسع سواء كانت تلفزيونية أو سينمائية إلى اطلاع عدد أكبر من المتلقين عليها، تختلف مستوياتهم العمرية والثقافية ومرجعياتهم بأنواعها، ما يفرض على صناعها التزام عدد من الضوابط التي تتوافق مع متلقين مختلفي المستويات، فضلا عن كونهم مختلفين في الفئات العمرية، وهذا ما يفرض خصوصية في العمل الدرامي في الأفكار المتناولة وطبيعة هذا التناول الذي يصل بالمتلقي إلى فهم ما يرمي إليه النص الدرامي وما يحاول المخرج عرضه بصورة متسلسلة لا تخلوا من المفاجآت والألعاب السردية، بالاعتماد على نص السيناريو، ووفقا لما ذُكر فإننا نجد أن العمل الذي بين يدينا خرج من الخيال ليقدم قصصا واقعية متعددة يحفل بها المجتمع العراقي، جسدها عن طريق مجموعة من الشخصيات الواقعية التي من الممكن أن تلتقيها بوصفك مشاهِدا في حياتك اليومية في الشارع أو في العمل أو في أي مكان قد ترتاده يوميا، وقد أخفق النص في تقديم عدد منها فيما تميز في بناء بعضها الآخر وتقديمه للقارئ.

إن حاولنا حصر الأفكار التي أراد النص أن يطرحها في أروقة (الفندق) سنلاحظ تعدد القضايا بشكل كبير ما أدى إلى أن يظهر العديد منها بشكل هامشي بلا علاج حقيقي ولا يطرح النص كل متعلقاتها، ولا يحيط بجوانبها ولا تفصيلاتها الدقيقة؛ ما دفعنا إلى أن نرى فيها حلقات مفقودة أدت إلى انعدام الصراع الحقيقي في العمل فضلا عن اضمحلال بعض أفكاره ونقص تفصيلاتها التي يفترض تقديمها إلى المشاهد بشكل منطقي وبتسلسل متصاعد يحقق الصراع

ويزيد من تشويق المتلقي بوساطة ما يقدمه العمل لشده وتحقيق الترابط بين الفكرة بأطرافها الظاهرة والخفية وبين المتلقي، ما يحقق الهدف الأخلاقي –إن صح التعبير– من طرحها، ليخرج العمل من باب عرض المشكلة إلى منطقة علاجها وتحقيق فكرة التطهير التي وظفها أرسطو في معرض إشارته إلى تأثير المأساة التي ينبغي بحسب رأيه أن تثير مشاعر الخوف والشفقة لدى المشاهد، بحيث أنه إذا شعر بها بقوة ازاء مشهد وهمي فإنه بهذه الطريقة يتطهر منها فيصبح أقل تأثرا بها فيما لو عرضت له في حياته، (آرون، سان –جاك، و فيالا، ٢٠١٢))، فإن غضينا النظر عن تحقيق العمل للتطهير بوصفه مرحلة عليا تحققها الأعمال الدرامية والمأساة عالية المستوى الأدبي، والتي تتمتع بالتكثيف والإشارة والرمزية، فإننا نبحث بوصفنا متلقين عن التشويق وهذا أضعف الإيمان!! وفي حلقات العمل قيد التحليل كلها لم يتحقق التشويق؛ لغياب عناصر مهمة عن العمل ككل وعن كل قصة جزئية من قصصه وفكرة من أفكاره، فلم ينتظر المتلقي ما سيحصل في الحلقة القادمة على سبيل المثال، وإنما كانت أوراق النص مكشوفة منذ البدء وبطرائق متعددة. وإن بحثنا عن مفهوم التشويق في المعجمات الاصطلاحية نجده يدل على "الطرائق التي يسعى من خلالها الراوي إلى إثارة فضول المتلقي وشد انتباهه لمواصلة الاستماع والقراءة، فيتطلع في كل مرحلة من مراحل القصة إلى اللاحق من الأحداث" (القاضي و آخرون، ٢٠١٠). وبوضع مسلسل (الفندق) في قالب هذا التعريف نجده غير متطابق معه وفقا لما أشرنا، فجاء سير الأحداث في النص بطيئا مكشوفا منذ البداية ما أدى بالمتلقي إلى توقع اللاحق من الأحداث إلى حد ما، ليأتي النص بأحداث تعزز من أفق توقع هذا المشاهد بينما يفترض بالنص أن يحطم أفق توقعه ويصيبه بالدهشة محققا أحد جماليات التلقي، حتى في الحلقة الأخيرة من المسلسل (الحلقة٢١) الذي يفترض النص أنها ستأتي لتكسر كل توقعات المتلقي وتكشف له أنه كان جزء من لعبة لعبها النص معه منذ البداية وغفل عنها المتلقي فإن هذه الحلقة لم تحقق المراد منها، وإنما أدت بالعمل إلى أن ينتكس أكثر ويخيب ظن المتلقي في نهاية يبتغيها لأبطال عاش معهم في عشرين حلقة سابقة. فضلا عن جانب ثانٍ أخفقت به هذه النهاية وفقا لما يذكر (القاضي و آخرون، ٢٠١٠) من كون التشويق في القصص يمكن أن يرد في أي جزء من القصة ماعدا النهاية وهذا ما يعزز رأينا الذاهب إلى عدم أهمية النهاية التي اختارها الكاتب لهذا النص، ولاسيما إن ربطناه مع أعمال سابقة للسيناريست نفسه، وبالتحديد عمل (الحب والسلام) الذي يكتشف المتلقي في حلقته الأخيرة أنه كان ضحية سرد الأحداث من وجهة نظر شخصية العمل الرئيسة (جمال عبود) الذي أدى دوره في حينها (أياد راضي)، والحال هذه تتكرر في المسلسل قيد الدراسة، فيجد المتلقي نفسه في نهاية العمل ضحية لعبة من الكاتب الذي يكشف لمتلقيه أن كل ما ورد في الحلقات السابقة لم يكن سوى وهم ولم يشاهده المتلقي من وجهة النظر الصحيحة، وإنما رآه من وجهة نظر كاتب رواية داخل العمل التلفزيوني، وأجد أن هذه اللعبة

السردية أكثر الحلقات ضعفا في العمل، لكون الأعمال المرئية الناجحة تعتمد على القاعدة المشهورة في كتابة السيناريو وهي (لا تُخبِر، اجعله يحدث) وهذا مالم يتحقق في النهاية المعتمدة للعمل الدرامي، كأنها أتت ردة فعل على اعتراضات متعددة واجهها العمل وكاتبه منذ الحلقات الأولى لعرض هذا المسلسل على شاشة التلفزيون، فكأن الكاتب زاد هذه الحلقة مؤخرا للتنصل من مسؤولية ما ورد على لسان الشخصيات التي عاشت العمل وعرضت قصصه. ويساعدنا على اعتماد هذا الرأي مجموعة من القضايا التي رافقت عرض هذا المسلسل، أولها أن ما أعلن بداية أن عدد حلقات هذا المسلسل هي ٢٠ حلقة فقط لا غير، لنجد في أيامه الأخيرة أن الحلقات ازدادت فأضيف لها حلقة أخرى أخيرة. فضلا عن هذا وإن انطلقنا من النص نفسه في تحليل خاتمته نلحظ –وفقا لهذه النهاية– التي تغير من مسار التلقي أن موقع الراوي في العديد من المشاهد كان خاطئا، فإن اعتمدنا كون الشخصيات جميعها شخصيات غير موجودة ولا تعيش إلا في ذهن الصحفي (كريم نعمان) بناء على ما رواه له المجنون (نعيم كبسة) الذي أدى دوره (عزيز خيون) فكيف لهما وهما يرويان عن شخصيات أخرى من الخارج أن يتموضعان بموضع الراوي العليم الذي ينقل ما تفكر فيه الشخصيات وينقل حواراتها الداخلية وصراعاتها النفسية، أما إن عدنا إلى أجزاء الرواية التي يكتبها (كريم) فنجد أنه يرويها بضمير المتكلم، بوصفه شخصية مشاركة بالحدث كما نقرأ ونسمع في الحلقة ٣/٤٠:٠٠، إذ يبدأ الرواية بالحديث عن نفسه بوصفه جزءا من هذه الرواية وشخصية فيها، فكيف والحالة هذه يستطيع أن يلعب أكثر من دور في السرد لا يشابه أحد هذه الأدوار الدور الآخر، هذا ما أوقعت به هذه النهاية المرتجلة العمل من ضعف واضح وتناقض بين موقع الراوي أثناء السرد في الحلقات الأولى وموقعه الذي يكتشفه المتلقي في حلقته الأخيرة.

وإن عدنا إلى الأساليب التي يمكن للقصص أن تعتمدها لتحقيق التشويق في مستوى السرد نجد نظريا "أن إثارة فضول السامع أو القارئ قد تحصل بإخفاء بعض التفاصيل أو تقديم معلومات تظهر دون قيمة، وقد يعمد الراوي إلى ذكر أحداث والتكتم على أحداث أخرى أسبق منها كما في الرواية البوليسية، إذ تذكر فيها الجريمة منذ مستهل النص، ولكن المسار الحدثي الذي مهد لها لا تقدم عناصره إلا في شكل متقطع، فلا يكشف عن المجرم إلا في النهاية، (...) فضلا عما في الالتفات إلى مسار حدثي من تعليق لمسار آخر، فإن الراوي قد يضاعف من انشغال المتلقي عندما يترك تعاقبا حدثيا في لحظة من لحظات توتره" (القاضي و آخرون، ٢٠١٠)، وبالعودة إلى المسلسل التلفزيوني (الفندق) نجد هذه الطرائق قد مرت على استحياء، فجاءت باهتة غير ملفتة للنظر ولم تحقق الهدف المراد منها، صحيح أن العمل استُهِل بجريمة قتل على أساس التشويق وأخفيت كل التفصيلات السابقة لهذه الجريمة، غير أنها بقيت مخفية إلى اللحظة الأخيرة من العمل ليكشف القاتل دون أن يعمل النص على شحذ أفكار المتلقي

وملاعبة خياله في توقع احتمالات قد يثبت النص بعضا منها أو يفند بعضها الآخر. لابل إن في الحلقات اللاحقة لجريمتي القتل التي وردتا في أول المسلسل انشغل المتلقي بقصص العمل وأفكاره المتعددة إلى أن نسي أنه ينتظر أن يكتشف قاتلا أو أكثر.

المحور الثالث: القضايا التي طرحها مسلسل الفندق:

تعددت الأفكار والمشكلات التي عرضها المسلسل الدرامي (الفندق)، وهذا التعدد والتشعب الذي عمد إليه النص جعل كلا من هذه المشكلات والقضايا يعرض ولا يصل به النص إلى حل مرضٍ للمشاهد، ويرجع هذا إلى عدم سيطرة المؤلف على جوانب هذه القضايا جميعا وعدم عرضها بطريقة متسلسلة متصاعدة تتنامى وتتوتر بمرور زمن السرد ومرور حلقات المسلسل، إذ يُفترض "على كاتب النص التلفزيوني أو السينمائي قبل أن يبدأ في الكتابة أن يتفهم أبعاد الفكرة الرئيسية ويتعرف على مفرداتها وعناصرها، وكيفية عرضها من خلال نسق أو نظام سينمائي أو تلفزيوني بالدراسة المتأنية للعديد من المواقف الفكرية والإنسانية. فكاتب النص يكتب إذا من خلال تجاربه الفكرية والثقافية السابقة أي المعرفية بصفة عامة التي تكونت وتراكمت بداخله، وأيضا يعبر عن هذا الفكر أو تلك الدلالات والرموز من خلال رؤية تعبيرية تستمد أصولها من محتويات الوسيلة التكنولوجية المرئية والمسموعة. فهو يوظف تلك الرؤية، من خلال توظيف إمكانيات فنية خاصة بالوسيلة والتي تتكون من حرفية الوسيلة للتعبير عن فكرة في أسلوب للمعالجة من خلال أسلوب ذاتي أو شخصي" (البطريق، ١٩٩٥)، وهذا ما غاب في العمل من ناحية الأفكار فباتت قضاياه ضحلة لم تتعمق معالجتها ولم يتوصل النص إلى حلول مقنعة للمشاهد ولا مرضية له، إذ لم يحط الكاتب بداية بكل جوانبها وإنما كانت أشبه بهموم تؤرق الكاتب وأراد حشرها جميعا في نص واحد فظهرت لنا هكذا في (الفندق). أما من ناحية التقنيات المرئية التي تعتمدها الدراما التلفزيونية أو الفنون المرئية بشكل عام، فإن الصورة يفترض أن تكون المعبر الأبرز عما يريد الكاتب إيصاله من أفكار، يؤازره على تفعيلها المخرج من خلال زوايا التصوير وحركات الكاميرا وغيرها من مفردات العمل المرئي، أما ما لجأ إليه النص هنا فكان الحوارات المنطوقة المتعددة والطويلة المملة للمشاهد، والتي ابتعدت به عن إدراك المعنى صوريا في حلقات هذا العمل، ويعد "الفيلم السينمائي أو المسلسل التلفزيوني، نتاجات فكرية وفنية، تماما كالأدب القصصي، تخضع لوعي الكاتب الفكري والفني ولموقفه من قضايا المجتمع، فموقف الكاتب الاجتماعي هو الذي سيحدد خصوصية الكاتب وجديته، ولقد أكد سارتر على أن كل قول يجب أن ينطوي على موقف أو أيديولوجية معينة، هذا الموقف يزيد من القدرة على تفهم المجتمع والحياة، ويميز هذا الكاتب عن غيره من الكتاب والمفكرين الآخرين، إذا يمكن القول أن هنالك متطلبات للتعبير يجب أن تتوافر في الكاتب أو المبدع والمفكر من خلال وسائل التعبير المختلفة والمتاحة في المجتمع، ولعل أهمها إقامة علاقة توازنية بين الأيديولوجيا والفن،

أي بين الفكر وأدوات الوسيلة، وبمعنى آخر بين الفكر وأدوات الإبداع" (البطريق، ١٩٩٥). وإن عاودنا محاولة حصر الأفكار والموضوعات التي تطرق مسلسل (الفندق) لها وعرضها فسوف نجدها تدور حول مجموعة من القضايا، منها البطالة التي تعاني منها شريحة الشباب ولاسيما خريجي الجامعات والنتائج التي تؤدي إليها، إذ "لا تتوقف خطورة البطالة في تراكم المتعطلين بين خريجي الدفعات المتتالية من الجامعات المتعددة بل في كونها خطر اقتصادي واجتماعي وسياسي أيضا، والخطر الاقتصادي يتمثل في المال المهدر، والذي أنفق على هذه الأعداد المتعطلة. أما الخطر الاجتماعي فيتمثل في وجود طاقة معطلة قد تصاب نتيجة لذلك بالإحباط والسخط والاغتراب، وقد يعرضهم للتفريغ في أنشطة انحرافية أو محاولة إثبات الذات وتوكيدها من خلال الأفكار المتطرفة والإرهاب كرد فعل لعدم التوافق مع الإطار الاجتماعي الذي حرمهم من حقهم في العمل وتأكيد ذواتهم، وكسب احترام المجتمع، وهو ما يؤدي إلى العنف السياسي كرد فعل على التفاوت الطبقي، وعدم إيجاد عمل مناسب، أو ما يمكن وصفه بفقد حق الحراك الاجتماعي داخل الإطار القائم" (يحيى، ٢٠٠١)، وهذه الأضرار كشفها مسلسل (الفندق) عن طريق الشخصيات الثلاث (سنان، واثق، ماجد) الذين قام بأداء أدوارهم كل من (علي عبد الحميد، ذو القفار خضر، حسين عجاج) فضلا عن الشخصية الرئيسة في العمل (الصحفي كريم نعمان) الذي يذكر لـ(العقيد صبحي) الذي لعب دوره (سنان العزاوي) في الحلقة الأولى أنه صحفي عاطل عن العمل، وكذلك أشار المسلسل إلى أثر وسائل التواصل الاجتماعي على شريحة الشباب، والكبت الذي يدفع بهم إلى الإدمان عليها، إذ يعرض النص هذه القضية من أكثر من محور، الأول في قصة (دُنيا) التي أدت دورها (دزدمونة) التي تخضع للابتزاز بسبب استغلالها في علاقة حب عبر موقع الفيسبوك، ما دفعها للهرب من منزلها ووالدها العصبي ووالدتها غير المتفهمة خوفا من القتل غسلا للعار، وهي قضية ثانية يطرحها النص في إشارات عابرة ضمن قصة (دُنيا)، ويطرح المسلسل هذه القضية بصورة مباشرة في جمل حوارية بين الشخصيتين (دنيا) و الصحفية (أريج) التي لعبت دورها (إيناس طالب) ويتأخر هذا الكشف المباشر إلى الحلقات النهائية من المسلسل، وبالتحديد في الحلقة (١٧)، غير أنه لم يكن خافيا على المشاهد أن هذه هي المشكلة التي دفعت بدنيا للهروب من أهلها، من خلال عدد من المشاهد السابقة التي تجمعها بـ(سنان) وانتقادها لموقع الفيس بوك وخوفها وردة فعلها الأولى تجاه موضوع الحب والفيسبوك في الحلقة ٣٨:١٦/٤، وكذلك في الحلقة ٢٩:٣١/٨، وهذا يتكرر مع عائلتها في أكثر من مشهد كذلك، أما المحور الثاني الذي تطرح فيه مشاكل وسائل التواصل الاجتماعي فعن طريق الثلاثي (سنان، واثق، ماجد) الذين يستغلون هذه البرامج لغرض الترويج للمخدرات فضلا عن استغلال الفتيات اللاتي يعانين من مشاكل في محيطهن ويعبرن عن هذا في مواقع التواصل الاجتماعي، ليكُنّ ضحية سهلة الاصطياد من هذا الثلاثي وبطرائق متعددة،

كما يرد في مشهد (واثق) و(ماجد) الذي يقرأ منشورا على الفيس بوك لشابة كتبت أنها مصابة بالإحباط، فيجري اللاتفاق بين الشخصيتين على محاولة الإيقاع بها واستغلالها للعمل معهم، وأما المحور الآخر فركز فيه النص على (تغريدات تويتر) ومدى تأثيرها على أوساط الشباب من خلال ما تكتبه بين حين وآخر الصحفية (أريج) على صفحتها الشخصية وما تجمعه من معلومات حول الاتجار بالبشر عن طريق الرسائل التي تصلها من متابعيها على تويتر، فضلا عن تغرايدات أقل عددا يكتبها الصحفي (كريم) حول موضوعات تخص الوطن، وهنا وقع النص بتناقض يخص هذه الشخصية من هذا المنطلق، إذ يشير (كريم) في حوار له مع (أريج) في الدقيقة الأولى من الحلقة ١٤ إلى أنه لا يعرف من مواقع التواصل الاجتماعي غير الفيس بوك وبصعوبة، بينما نجده في الحلقة ٢٧:٢٨/١٦ يبدأ بالتغريدات على تويتر بين حين وآخر.

العصابات المنظمة التي تدير شبكات التسول والدعارة والاتجار بالبشر أيضا من الموضوعات التي عرضها المسلسل، فالتسول، والمتاجرة بالأطفال لهذا الغرض عرضه النص من خلال شخصية (سعدية) التي أدت دورها (آلاء نجم) والأطفال الذين معها غير المعروف أصلهم، ما جعلهم ضحية سهلة لأن يندرجوا ضمن عصابات التسول والعمل في الشارع بطريقة منظمة كما يشير العمل، ويؤكد على تعدد هذه العصابات من خلال أكثر من مشهد يظهر فيه تصارع أفراد هذه العصابات وخاصة عصابة (عبود الأعور) مع (واثق) العقل المدبر لعصابة الفندق ولسعدية وأولادها، والنشاط الثاني لهذه العصابات كان تجارة المخدرات وتعاطيها وتسويقها ونشر هذا بين شريحة من الشباب على اختلاف مستوياتهم الثقافية والاجتماعية، وكيفية ترويجها في الجامعات وعن طريق وسائل التواصل الاجتماعي وغيرها، وبيعها في الشوارع المظلمة والخلفية في الأحياء الشعبية، ويرتبط هذا بقضية الدعارة واستغلال الفتيات للعمل فيها وزنا المحارم، من خلال شخصيات (نزاكة، والاء، ونها) التي أدت أدوارهما كل من (إسراء العبيدي، وميلاد سري) وكذلك مراكز المساج والأمور غير الأخلاقية التي تحصل في عدد منها، وإن كانت الإشارة إلى هذه القضية إشارة بدأت بقوة في الحلقات الأولى من العمل ثم ضاع الخط الدرامي الذي واجه النص عن طريقه أمورا قد تكون مسكوت عنها وغير متطرق لها في الأعمال الدرامية التقليدية، وعرضت هذه المشكلة عن طريق شخصية (وجدان) التي لعبت دورها (هند طالب) مع (دنيا) و(هيام) التي لعبت دورها سهير صلاح، غير أن الخط الدرامي الخاص بهذا الجانب فُقد وتحولت شخصية وجدان إلى شخصية هامشية بلا مبرر ولازمت الفندق، لابل وقفت في وجه رئيس العصابة وصاحب الفضل في استمرار عملها وعمل بقية أفرادها، وتحولت شخصيتي (دنيا) و(هيام) إلى العمل في التسول وخرجتا من مركز المساج الذي انتهت مشاهده في العمل. ومن القضايا المهمة التي أشار إليها المسلسل ونجح في جانب وأخفق في جانب آخر فيما يخصها فهي فكرة ازدواجية الشخصية وارتداء عباءة الدين للتمويه والتغطية على الفساد

المستشري في مختلف طبقات المجتمع، وعبر عن هذا في المسلسل في شخصيتي (ماجد) والسياسي (عبد الرزاق) الذي لعب دوره (مهدي الحسيني)، ففي شخصية (ماجد) نلحظ الشكل الخارجي له وعدد من المشاهد أنه شاب ملتزم دينيا غير أنه في الوقت نفسه يبيع المخدرات ويتعاطاها، حتى أنه يلتزم بمواعيد الصلاة ويبحث في آنها عن مسجد لأدائها وفي الوقت نفسه هو يسلم صفقة المخدرات بصحبة واثق في الحلقة ٢/٣٥:٤٥، فهو يعمل في عصابة خارجة عن القانون، ويتمتع بفكر إجرامي يظهر في مشهد حواره مع (واثق) في الحلقة ١٤/٣٤:٤٠ بشأن الفتاة الخرساء (نها) بعد موتها في الفندق فيجد (ماجد) أن الحل الأمثل للتخلص من جثتها في تقطيعها إلى قطع بالمنشار ووضعها في حقيبة سفر والتخلص منها. أما شخصية المقاول والسياسي الفاسد الذي يمارس شتى أنواع المخالفات في السر بينما في العلن هو الحجي الذي يعرف الحلال من الحرام، ويعبر عن هذا صراحة في الحلقة الثانية من المسلسل في حواره مع (الاء) بقوله ((لا يابه كلشي إلا الحرام!!، إحنا بالحلال يا دوب مدبريها النوب نشتغل بالحرام)) وفي الوقت ذاته هو في الملهى يلاحق شابة فيه، ويشرب الخمر الذي هو وفقا لمقاييسه هذه لابد أن يكون أحد المحرمات، هذه الازدواجية التي تعبر عنها هذه الشخصية تساهم في كشف فسادها السياسي والمالي والأخلاقي تعبيرا عن فساد الطبقة السياسية، والمتعاملين معها في العراق، الأخلاقي والمالي، وافترض النص لها نهاية حتمية لابد أن تحين يوما ما، وهي النهاية نفسها التي خضعت لها شخصية (عبد الرزاق) الذي قتل على يد (ماجد) بالتعاون مع (نزاكة) طمعا بالحصول على المال الذي كان يحتفظ به في إحدى غرف المنزل، وهذا مالم يتحقق. غير أني أجد أن هذا الترميز غير موفق، فإن افترضنا كون (عبد الرزاق) هو رمز الطبقة السياسية الفاسدة، التي لابد من أن يثور علها الشعب وينقلب عليها، فإن هذا الذي ثار ليس سوى قاتل وتاجر مخدرات ويرتدي عباءة الدين، وتعاونه على ذلك عاهرة!! فضلا عن ذلك فإن هذه الـ(ثورة) لا تحقق أي مربح وإنما تبقى مستغلة ويكشف لنا النص في النهاية أنها أبيدت، فأعدمت شخصياتها (ماجد، ونزاكة)، وهو من الأشياء التي أراها غير موفقه في النص.

كل هذا فضلا عن بعض من هموم الوطن السياسية والاقتصادية التي طرحت من خلال عدد من الشخصيات لعل أهمها شخصيتي (أريج) و(كريم) بوصفهما من الطبقة المثقفة في المجتمع، القادرة على إعادة صياغة قضاياه الاجتماعية والثقافية والسياسية في صورة من صور التعبير الفكري والفني المتعددة، إذ حققت شخصية (أريج) هذا الهدف في مقالاتها الصحفية وتغريداتها على تويتر التي أدت بها بالتالي إلى الموت بطريقة لا يحددها النص بوضوح، هو فقط يشير إليها. أما (كريم نعمان) فإنه يصيغ هذه القضايا بصورة عمل أدبي روائي، يمر من خلاله على القضايا أعلاه كلها التي عرضها السيناريست في عمله هذا، وهنا لابد أن نُشير إلى كون العمل الدرامي المرئي (الفندق) والعمل الروائي المكتوب بقلم الصحفي

كريم هما شيء واحد.

المحور الرابع: بناء الشخصيات وحوارها بين النص والأداء:

اعتمد العمل على أكثر من عشرين شخصية اشتركت في تقديم المشاهد للمتلقي على طول حلقات العمل، وبهذا، برأينا، لم تقتصر البطولة على شخصية واحدة أو لممثل واحد، وإنما كانت الشخصيات جميعها تتمتع ببطولة في قصتها الخاصة، فإن نظرنا إليها من ناحية الحضور السردي في المشاهد فإنها تقريبا تتساوى في كم ظهورها على الشاشة، أما إن افترضنا كونها شخصيات ثانوية وظيفتها الأساسية هي الإضاءة على الشخصية الرئيسة وكشف جوانبها المتعددة أمام المتلقي، فإننا نجد هذا غير متحقق في أغلب الشخصيات التي كونت العمل، وقد يكون هذا مختلفا قليلا مع شخصية (كريم نعمان) بوصفه بعد انكشاف لعبة النص يتضح أنه هو الراوي. للبحث في بناء الشخصية لابد من النظر في بنائها الخارجي والداخلي أو النفسي، فضلا عن متعلقاتها وأبرزها الحوار، فمع أن النصوص المرئية لغتها الأساسية هي لغة الصورة، غير أنها لاغنى لها عن الكلمة، والأسلوب الذي تظهر فيه الكلمة في الأعمال المرئية الدرامية السينمائية والتلفزيونية هي الحوارات، "فللكلمة أو التعبير من خلال الكلمة في الحوار تأثير قد يفوق تأثيره أدوات إبهارية بصرية توظف في ذات المعنى، كما أن الصورة الفيلمية قد تفوق الكلمة، ولعل الكلمة واللقطة لا يمكن فصلهما، فهما من الأدوات والمفردات المركبة الجوهرية والأساسية لبنية الفيلم السينمائي والتلفزيوني، غير أن الاختلاف يكمن في الشحنة العاطفية والحسية التي يحتويها كل شق من الشقين والتي تؤثر في قدرة التعبير والتأثير (البطريق، ١٩٩٥)، وتفوق أحد هذين الطرفين (الكلمة/اللقطة) على الآخر إنما يعتمد على مستوى المتلقي الثقافي، ومرجعياته التي يسقطها على النص ليعيد تشكيله بطريقته الخاصة، إذ ليس كل المتلقين يستطيعون التقاط ما يرمي إليه النص في الصورة التي يقدمها، في الوقت نفسه هناك شريحه من المتلقين تعتمد الصورة أساسا في التلقي تحللها وتستنتج منها ومن مكوناتها ما يريد النص إيصاله للمتلقي، أو ما يساهم في تشكيل وجهة نظرهم الخاصة إزاء هذا النص، الذي يقدمه الكاتب الذي بدوره يتعامل مع الكلمة والصورة في آن واحد، وتمثل الكلمة جانب الحوار اللفظي للشخصيات، الذي يحدد طابعها ونوع الحدث أو جانبا منه، والجانب الثاني من أدوات التعبير الكتابية والتي يتعامل بها الكاتب، هو جانب توصيف اللقطة أو المشهد من خلال تصور مرئي لأفكاره، إذ "يسعى كاتب النص دائما إلى إيجاد الطريقة التي من خلالها يمزج الواقع المادي كمستوى أول للفكرة بالواقع الحسي الذي تولده أدوات النظام اللغوي، لغة الكلام، والحوار، لغة الموسيقى والإيقاع، أي يمكن القول مزج هذا النظام اللغوي بالنظام المادي بمفرداته اللغوية والفكرية والإبداعية التكنولوجية" (البطريق، ١٩٩٥)، وبهذا تتظافر الحوارات مع الصورة لإنتاج نص مرئي متكامل الأطراف، غير أن نصنا قيد الدراسة مسلسل (الفندق) غُيِّب فيه إلى حد كبير الجانب

التقني الصوري، والقي الثقل الأكبر على الحوارات اللفظية بين الشخصيات. أما البناء الخارجي فلا أجد أن من الصواب مناقشته في هذا العمل، ذلك أن العمل كُتب والشخصيات حاضرة –كما أفترض– في ذهن السيناريست، ولذلك جاءت الشخصيات من ناحية الأشكال والأعمار متفقة مع ما يقتضيه الواقع، وما تقتضيه طبيعة كل شخصية من الشخصيات التي قدمها العمل، من ناحية البناء الجسماني، والأزياء، ولغة الجسد، حتى إن بعض الشخصيات التي أخفق في تقديمها النص بطريقة مقنعة فيما يخص حواراتها ومتعلقاتها الثانية كاللهجة، وتاريخها الشخصي، وعلّة وجودها في العمل، ودورها في إذكاء الأحداث، فإنه أفلح في تقديم شكلها الخارجي كما ينبغي أن يكون، بناءً على خبرة الواقع وما تمثله هذه الشخصية من شرائح المجتمع العراقي، وأعني بالتحديد شخصية المرأة المسيحية (ماري) التي أدتها (سناء عبد الرحمن)، وسأشير في موضع لاحق إلى إخفاقات هذه الشخصية التي حولتها من سمة إيجابية للعمل إلى ثغرة يكشفها أي سامع أو مجيد للهجة المدينة التي قدمت منها هذه الشخصية، وقد يكون الخلل هنا ليس من النص المكتوب بقدر ما هو خلل في أداء اللهجة لبعد الممثلة التي أدت هذا الدور عن بيئة الشخصية، لكن ما يختص بالنص المكتوب، السيناريو، فإنه أخفق فيما يخص هذه الشخصية في إيجاد دور حقيقي وفاعل لها لتعبر عمن يفترض بها أن ترمز إليهم من شرائح مجتمعية أراد النص إدماجها في بيئة العمل. وأما إن انتقلنا إلى بناء الشخصيات الداخلي فنجد أن الشخصيات تفاوتت فيما بينها في قدرتها على الإقناع ويمكنني أن أقسم كل شخصية على عدة جوانب، بعد أن استوفت جانبها الخارجي تماما بطريقة لا اختلف بها مع الكاتب، أما الجوانب المتبقية فهي: الجمل الحوارية، تاريخ الشخصية وتناميها، أو الخط الدرامي الذي تمثله هذه الشخصية. ووفقا لهذه الجوانب نجد شخصيات العمل انقسمت إلى مجموعات هي:

المجموعة الأولى متقنة البناء، مقنعة للمتلقي، مستوفية لشروط الحوار المناسب، كشف النص عن صراعاتها النفسية ومشكلاتها وعلاقاتها بطريقة متقنة، وساعد على ذك في المرحلة اللاحقة أداء الممثلين والممثلات على إظهار هذه الشخصيات بأكمل صورة، ومثَّل هذه المجموعة كل من (واثق، ماجد، سنان، دنيا، المقدم جبار، العقيد صبحي، سعيد هتلر، عبد الرزاق)، فشخصية (واثق) أجدها الأكثر نجاحا في النص، فهي تدخل النص تابعة لرئيس ولها دور المراقب والمشاهد لتتحول فيما بعد إلى محور الأحداث والعقل المدبر لشبكة الأعمال الخارجة عن القانون، في تنام منطقي ومقنع للمتلقي، لتبدأ باستعراض فعالياتها وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى وسيطرتها عليهم، حتى تصل الذروة في التخطيط وتوزيع الأدوار والسيطرة على مصائر جميع الشخصيات في الفندق لتبدأ فيما بعد بالتهاوي إلى أن ينتهي بها الحال إلى أن توجد جثة هامدة في أحد الشوارع الخلفية المظلمة التي احتضنت نشاطها الخارج عن القانون سابقا. وهذا التنامي المنطقي المتسلسل خضعت له كذلك شخصية (ماجد) الذي يدخل النص

مثل (واثق) لكن ما يميز هذه الشخصية في تناميها هو الصراع النفسي الذي تخوضه والازدواجية التي تكشفها للمتلقي، في عدة مشاهد وفي تعاملها مع الشخصيات الأخرى، إلى أن تصل إلى ذروتها في جريمة القتل التي تودي بها إلى حبل المشنقة، أما شخصية (سنان) فكانت مختلفة من ناحية الخلفية الثقافية التي انحدرت منها، فوالدته مديرة مدرسة، وهو متخرج من كلية الهندسة، غير أن هذه المرجعيات تلاشت في ظل البطالة التي يعاني منها أسوة بشريحة كبيرة من الخريجين العاطلين عن العمل، ما جعل منه متساويا مع الشخصيتين الأخريتين (واثق وماجد) غير المتعلمين واللذين يختلفان عنه في المستوى الاجتماعي فضلا عن الثقافي، وبالاعتماد على هذه البنية الثقافية للشخصية فإن (سنان) الوحيد الذي استطاع تخليص نفسه من المستنقع الذي يعيش فيه، وصار في بر الأمان مع رفيقته (دنيا) غير أن هناك ركة نلحظها في بعض المشاهد والجمل الحوارية لسنان، ولاسيما في التكرار، إذ نسمع أكثر من مرة هذه الشخصية تكرر أن والدته مصابة بالسرطان، وأن علاجها دفع به إلى أن يلجأ للعمل، أي عمل، لتحصيل تكلفة العلاج لها، ويرد هذا في الحلقات ٢/٢٦:٤٠، ٣/٧:٠٠، ٥/٧:٢١، فضلا عن وجود عدد من المشاهد التي أظهرت (سنان) وشخصيات أخرى مع والدة سنان في مرضها في المستشفى، كما ورد في الحلقات ٦/١٥:٠٥، و ٨/١٥:٣١، وغيرها، وهذه المشاهد لوحدها كانت كافية لإيصال الفكرة. وهذا التكرار وقعت فيه كذلك شخصية (هيام) المصابة بالصرع الذي أشير إليه على لسانها ولسان شخصيات أخرى في الحلقات ٢/٣٧:١٠، ٣/ ٢:٢٠، ٤/ ١٦:٣١، ٣/ ٢٢:١٤، ٣/٢٩:٣٢ فضلا عن مشهد إصابتها بحالة الصرع في الحلقة ٣/ ٢٤:٠٠، وهذا كان يمكن للنص أن يستغني عن هذه التكرارات معتمدا لغة الصورة في مرة واحدة والمشاهد يبني فيما بعد ويستنتج ما سيصير إليه مصير الشخصية بناء على إشارات وردت في النص، وان عدنا إلى شخصية (سنان) فنجد أن تناميها ارتبط بعلاقتها مع (دنيا) التي دفعت بها إلى الاحتكاك مع شخصيات أخرى في العمل، وهذا ساهم من جانب آخر في الإضاءة على شخصية (دنيا)، أما شخصية (العقيد صبحي والمقدم جبار) فوجودهما والصراع بينهما يمثل الصراع التقليدي والأزلي بين الخير والشر، بين الصالح والفاسد، ويخامر (جبار) بعض الضعف من النواحي الحوارية، التي بانت في بعض الجمل أنها جمل مباشرة وعضية أو شعارات وطنية لا مكان لها، كان من الممكن له أن يعبر عنها بطريقة مغايرة. أما شخصية السياسي والمقاول الفاسد (عبد الرزاق) الذي مررنا عليه مسبقا في كونه مثل الشريحة السياسية الفاسدة أخلاقيا وماليا وافترض له النص مصيره في الموت على يد أحدهم، ليقول أن لانهاية لهذا الفساد إلا فساد أكبر ودمار أشد ونهاية لابديل عنها. أما شخصية (سعيد هتلر) فشخصية فنتازية رافقتنا في حلقات العمل حتى نهايتها واكتشفنا في الحلقة الأخيرة أنها شخصية وهمية لاوجود لها واقعا وإنما افترضها (كريم نعمان) في عالم الرواية التي يكتبها، لكن هدف الكاتب من إضافتها لهذا العمل وفقا لوجهة نظرنا لا تتعدى

كسر الإيهام بالواقعية، فمنذ ظهور هذه الشخصية يبدأ السؤال هل فعلا يذكر التاريخ هذه القصة التي يرويها لنا (سعيد) عن أبيه وعن السيدة (مائدة) ووجود الشك بهذه الشخصية أنما ينعكس على محيطها وعلى المتعلق بها، فهل المحيط الذي تعيش فيه هذه الشخصية واقعي فعلا أم هو محظ خيال مثلها؟ مع أن كليهما مبني على قواعد يسهل جدا أن تكون واقعية أو حقيقية حتى، لكنها بقيت شخصية مسطحة دخلت وخرجت من النص دون أي تطور أو نمو ولا تأثير في مسار الأحداث ولا إضافة إلى أية شخصية من تلك الشخصيات، لذلك فإن وجودها وإزالتها من النص لن يؤثر بالسلب ولا بالإيجاب على بنيته الفنية كليا، ولاسيما إن أخذنا بنظر الاعتبار أنها كررت قصتها ونسبها ودلائل أن هتلر هو الوالد الفعلي لها غير مرة في حلقات متعددة في المسلسل، ولا يعدو هذا أن يكون حشوا وتطويلا في بنية العمل، وهذه الوظيفة أدتها شخصية الشبح كذلك في المسلسل.

أما المجموعة الثانية التي كانت أقل جودة في البناء من وجهة نظرنا فتمثلها كل من (وجدان، سعدية)، وضعف بناء هذه الشخصيات لا يتعلق بأداء الممثلين لها، على العكس من ذلك إذ ساهم أداء (هند طالب) التي أدت شخصية دور (وجدان) و (الاء نجم) التي أدت دور (سعدية) في رفع مستوى الشخصية وإقناع المشاهد بواقعيتهما من خلال التقمص العالي لهاتين الشخصيتين وانسيابية الحوار على لسانهما، غير أن ضعف بناء هذه الشخصيات يظهر في غياب تاريخها الشخصي وانقلابها بطرائق غير واضحة للمتلقي، إذ يغيب عن المتلقي سبب وجود (سعدية) التي تدخل إلى (الفندق) فجأة دون أية مقدمات، غير أنها تحصل على مكانها بوصفها نزيلة فيه ويُتوقع إثر ذلك أن يكون لها أو لأولادها دورا في إيجاد صراع محدد في هذا الفندق، غير أن المتلقي لا يلحظ سوى حياة المتسولين الاعتيادية في الشوارع وفي إشارات المرور، إلى نهاية العمل في الحلقات الأخيرة عندما تواجه (سعدية) (واثق) الذي يحاول أخذ الطفلة منها لبيع كليتها، وهنا يظهر الصراع بينهما لكنه صراع بارد لايكاد يبدأ إلا وينتهي بطريقة ساذجة بعد أن ترسل تلك الطفلة إلى منزل (ماري) وفي هذا يقع النص بإشكالية كيفية الإفلات من قبضة واثق الذي سيطر على مصائر الشخصيات أجمعها غير أنه بقي عاجزا عن السيطرة على طفلة في العاشرة من عمرها، أما شخصية (وجدان) فإن المُشاهد يكتشف أجزاء من قصتها وكيفية دخولها إلى الفندق وعلاقاتها مع (مؤيد)، وتسير الشخصية بقوة في الحلقات الأولى وتترابط عندها مصائر مجموعة من الشخصيات (هيام، دنيا، مؤيد، وشابات أخريات هامشيات) لتنقلب هذه الشخصية بعد عدة حلقات بلا أي أسباب أو مبررات تقدم للمتلقي، فالشخصية المتسلطة ذات الصوت العالي، التي تتحكم بالشابات في المركز وتضربهن في حال قصرن في أداء العمل، مما ضهر في مشهد ضرب (هيام) في الحلقة ٣٧:٢٢/٢، ولا تترفع أن تقدمهن إلى أي راغب في قضاء ليلة معهن، إلى تلك السيدة المكسورة التي لاحول لها ولا قوة

والتي تقف حائرة أمام موت إحدى الفتيات ولا تستطيع أن تأتي بتصرف يناسب الموقف، فضلا عمّا تعبر عنه (وجدان) في حوارها مع (ماجد) في الحلقة ٣٧:٤١/١٠ حول علاقة حبه مع (نزاكة) وقولها أنها ستساعد ماجد إن كان قصده حلالا، وإنها تسعى لإخراج (نزاكة) من الخيسة التي تحيط بها، وهذا ما ينافي عهدنا بشخصية (وجدان) التي تتبع قانون العصابة في أن الحب ممنوع في الفندق، وهذا ما ظهر جليا في موقفها الأول من قصة حب سنان ودنيا، وقد تغير هذا الموقف أيضا في الحلقات الأخيرة وكانت هي المساعد الوحيد لإنقاذ هذه العلاقة والوصول بها إلى بر الأمان، فما الذي أدى إلى هذا الانقلاب في الشخصية؟ وأين ذهب مركز المساج الذي تديره، ولاسيما أنها أشارت إلى أن المركز بدأ بالخسارة بعد موت (مؤيد)، وأشار عليها (واثق) بالاستمرار بالعمل لكونه سيصير شريكا لها بدلا عن (مؤيد).

أما (ماري) فقد غابت تماما قصتها ولا يعرف عنها المتلقي أي شيء سوى أنها مسيحية قادمة من الموصل، فلا يكشف النص دورها في حبكة المسلسل ولا أهميتها في مساندة شخصيات أخرى وإنما بقيت مسطحة لم تؤد سوى وظيفة أداء عدد من الحوارات مع شخصيات الفندق، وليكون بيتها ملجأ (أريج) والطفلة (وسن) في نهاية العمل. وإن كانت شخصية ماري الشخصية الأضعف من ناحية اللهجة كما أشرنا، إذ نلاحظ في كلامها أنها تحاول التكلم باللهجة الموصلية، غير أن تلك اللهجة جاءت مليئة بالأخطاء اللفظية والتركيبية التي يكتشفها أي مجيد للهجة الموصلية، ولاسيما في إبدال الألف إلى ياء، في عدد من الكلمات التي يستعملها المتكلمين باللهجة الموصلية، غير أن (ماري) استعملتها في غير مواضعها، على سبيل المثال في حوارها مع كريم قائلة (أش يغيد هذا الضيبط) فلفظ (الضابط) الذي أبدلت ألفه إلى ياء هنا لا يلفظه الموصليون بالياء وإنما كلفظه الفصيح بالألف، وكذلك بالغت (ماري) بقلب حرف الراء إلى غين، إذ معروف عن اللهجة الموصلية أنا تكاد تنفرد بقلب حرف الراء إلى حرف الغين في كثير من كلماتها، ليست جميعها فراء (كريم) تبقى كما هي ولا يصر الأسم (كغيم) كما تلفظه الشخصية في مرات متعددة ح٢/٢٩:١٣، ح٦/٢٢:٤٢، ح٧/٤١:٢٤، ح٨/١٩:٤٦، ح١٠/٣٩:٣٤، ح١٦/٣٩:١٦، وكذلك الاسم (اريج) لا يصبح (أغيج) كما تلفظه الشخصية في ح١٠/٤٠:٠٠، واسمها أيضا لا يصبح (ماغي) كما لفظته في الحلقة ٢٠/٥:٠٥، وفي كلمات أخرى:

الكلمة كما تلفظها الشخصية	اللفظ الموصلي الصحيح	الموضع
يباغك–	يبارك	ح٧/١٠:٥٧
ياغب–	يارب	ح٨/٣:٤٤
البشغ–	البشر	ح٨/٤:٠٨
ايجاغ–	إيجار	ح٨/٤:٥٩

عغاقي–	عراقي	ح٩/٤٠:٢٢
ديتغويد–	ديترويد	ح٩/٤٧:٣٩
الشغطة–	الشرطة	ح٩/١٩:٤٠
جواغينّا–	جيراننا	ح٩/٥٩:٤٠
مغيض–	مريض	ح١٠/٣٤:٣٩
تكتب غواية–	تكتب رواية	ح١١/٣٠:٣٠
طاهغ–	طاهر	ح١١/٣٠:٣٠
أغبع وعشرين–	أربع وعشرين	ح١٥/٢٨:٣٣
احتغم–	احترم	ح١٦/٥٣:٥
يغزقك–	يرزقكِ	ح ١٧/٤٣:١٧
مكغّمِ–	مُكرّمة	ح٢٠/ ٤٤:٥

فضلا عن مجموعة من التراكيب البغدادية التي استعملتها الشخصية بقلب بعض أحرفها أو تغيير لفظها ظنا منها أنها صارت بذلك موصلية كتعبير (لاحَتَه) أي أصابته، و(ياهو مالته) أي ما دخله في الموضوع، و(تدَليه) أي تدله على، جاءت هذه التراكيب على لسان الشخصية (لاحِتو ح٢/٣٠:٢٨) و (ياهو مالِتو ح٣/٢٠:٣٢) و(تدلينو ح٧/٤٦:١٣) وهي غير مستعملة في اللهجة الموصلية، فضلا عن استعمال بعض الكلمات من اللهجة السورية التي تشابه في اللفظ اللهجة الموصلية ككلمة (هناك) التي تلفظ بالهجة الموصلية (هنوكَ، أو هونِك) أما ماري في المسلسل فتلفظها باللهجة السورية (هون ح٦/٠٩:٢٢)، وكذلك (هكذا) التي تلفظ بالموصلية (هاكِذ) أما الشخصية فتلفظها (هيك ح٢/٣٠:٢٨) وكذلك (أقارب) التي تلفظ بالموصلية اللفظ المطابق للفصيح إذ وفقا للهجة السورية لفظتها ماري (قرايبين ح٩/٤٧:٣٩)، وكذلك (كأس الشاي) الذي يسمى بالموصلية باسمه المتعارف عليه (استكان جاي) بينما تتبع ماري اللفظ السوري له لتقول (كاسة شاي ح٩/٢٠:٤٣) وأيضا كلمة (قلتُ لك) التي تلفظ موصليا (قتّولكي) أما ماري فتلفظها (قلتلّك ح١٣/٤٠:١٤) كما يلفظها السوريين، و(كلهم) تلفظها الشخصية (كليّتم ح١٥/٨٢:٣٣) وهي تلفظ بالموصلية بدون ياء (كلِّتم)، وهناك مجموعة أخرى من الكلمات التي لاتنتمي للهجة الموصلية وهي غير ماسبق مثل (قيعدة ح٨/٥٦:٤)، و(امباغح ح١٧/٠٠:١١)، و(أرَويج ح٢٠/١٣:١٣) و (بيبيته ح٢٠/٤٢:٥) وهي تلفظ باللهجة الموصلية (قيعدي، البيحه، أغشّعكي، جدتا/نانِتا)، وهذا الخلل في أبرز متعلقات الشخصية يشكل إخفاقا واضحا في بنائها ويشكك في مصداقيتها وواقعيتها لدى المشاهد.

والمجموعة الثالثة من الشخصيات التي تمثلها كل من (نعيم كبسة، أريج، كريم نعمان) فإنها وقعت في فخ الجمل الخطابية والحوارات المفتعلة، ولاسيما إن نظرنا إلى كون الشخصية، أي شخصية مقنعة، لابد لها من أن يكون لها مستواها الفكري الخاص الذي من خلاله تتكون مفرداتها وتتبلور مرجعياتها، ففي حالة (نعيم) مثلا الذي يقدمه العمل التلفزيوني على أنه مجنون، نجده يقدم في بعض المشاهد جملا حوارية لا يمكنها أن تصدر من شخصية تاجر شعبي آل به التعذيب إلى أن يكون مجنونا يعيش في شوارع بغداد، وبالتأكيد أنا لا أعني الأداء التمثيلي للممثل بقدر ما يتعلق الموضوع بالجمل الحوارية التي تتكلم بها الشخصية، كما نرى في الحلقة ٣/ ٨:٣٠ في حواره مع الصحفي، إذ يصنف (نعيم كبسة) المفترض أنه مجنون يصنف القوانين التي يخضع لها الشارع العراقي إلى وضعية وعرفية ويناقش تناقضات القوانين الوضعية مع قوانين العشائر، فضلا عن تطرقه إلى نظريات عالم الاجتماع علي الوردي حول شخصية الفرد العراقي، ولاسيما في ازدواجيتها الواضحة، وكذلك نجد الافتعال والأداء المسرحي واضحا للعيان في مشهد حوار (نعيم كبسة) مع قنينة المشروب في الحلقة ٤/ ١٣:٢٨–١٥:١٥، وكذلك في حوار (نعيم كبسة) مع (سعيد هتلر) و(كريم نعمان) حول الأدب والثقافة ودورهما في تغيير المجتمع وتحريك التاريخ، وعن الاقتصاد ونظرياته ودورها في التاريخ الحديث، فضلا عن الأهداف الإصلاحية للأدب، هذه التي يقدمها (نعيم) المجنون للشخصيتين الأخريين وللمشاهد في الحلقة ١٧/٣١:٠٠–٣٦:٢٠، وتعبيره ل(سعيد هتلر) في الحلقة٦/٤٤:٠٤ بأنه "فيلم سكوب بالألوان الطبيعية" هذا ما أجده غير متلائم مع الشخصية المتكلمة هنا، وأيضا فيما يخص حوارات (نعيم كبسة) نجد افتعالا واضحا ومستوى مغايرا لما يفترض أن تنطق به شخصية المجنون في حديثه عن الإعلام الحر والمهني في الحلقة ١٢/٣٨:٤٥، وكذلك في حواره مع (سنان) حول مفهوم الشرف في الحلقة ١١/٨:٣٠، وهذا الافتعال أدى بهذه الشخصية وشخصيتي الصحفيين (كريم وأريج) إلى أن يتحولوا إلى أبواق تحمل أفكار السيناريست لتعبر عنها، وكذلك فإن (نعيم وكريم) وقعا في عدد من المشاهد في فخ الأداء المسرحي المبالغ فيه ولاسيما (كريم) في الحلقة الأخيرة.

أما المجموعة الرابعة، فلم تكن أكثر من أدوات لكشف جوانب من شخصيات أخرى وتمثل هذه المجموعة شخصيات (أبو دنيا وأمها وأختها، الاء، نزاكة، هيام) فكل شخصية من هذه الشخصيات كانت مساعدة أو ساندة لشخصية أبرز منها بقليل لإظهار تفاصيل متعلقة بحياتها وبنائها الدرامي، ففي حال عائلة دنيا الأب والأم والاخت فإن دورهم الوحيد والأساسي كان لإلقاء الضوء على ما مرت به شخصية دنيا، أما آلاء فإنها وبالتعاون مع نزاكة عمِلتا على إسناد شخصية السياسي الفاسد وإلقاء بعض الضوء على حياته الخفية، أما (هيام) فقد ساهمت في كشف جوانب من شخصية (وجدان) و(دنيا) كذلك في عدد من المشاهد.

المحور الخامس: الراوي ووجهة النظر:

مر بنا سابقا أثناء تحليلنا لخاتمة النص أنه وفقا لهذه النهاية التي غيرت من مسار التلقي تغير موقع الراوي في العديد من المشاهد فأصبح خاطئا، فإن اعتمدنا كون الشخصيات جميعها شخصيات غير موجودة ولا تعيش إلا في ذهن الصحفي (كريم نعمان) بناء على ما رواه له المجنون (نعيم كبسة) فكيف لهما وهما شخصيتان خارجيتان لا دخل لهما في القصة ويرويان عن شخصيات أخرى من الخارج أن يتموضعان بموضع الراوي العليم الذي ينقل ما تفكر فيه الشخصيات وينقل حواراتها الداخلية وصراعاتها النفسية، إذ وردت العديد من المشاهد التي تتنقل مونولوجا داخليا لشخصيات المسلسل كما في الحلقة ٣٦:٣٦/٧، إذ ينقل لنا مونولوج شخصية (عبد الرزاق)، والحلقة ٣٥:٣٧/٥ في مونولوج (نزاكة)، والحلقة ٢٨:٣٥/٦ مونولوج (وجدان)، وكذلك مونولوج (ماجد) في الحلقة ٣٥:٥٧/١٣.

أما إن عدنا إلى أجزاء الرواية التي يكتبها (كريم) فنجد أنه بدأها بضمير المتكلم، بوصفه شخصية مشاركة بالحدث كما نقرأ ونسمع في الحلقة ٤٠:٠٠/٣، إذ يبدأ الرواية بالحديث عن نفسه بوصفه جزءا من هذه الرواية وشخصية فيها، غير أن هذا لا يلتزمه المسلسل في مقاطع الرواية الأخرى التي يكتبها كريم وتظهر مرافقة للصورة (Voice over)، فنجد المقاطع منها ما يُكتب بضمير الغائب ومنها ما يُكتب بضمير المتكلم، ففي الحلقة ٢١:٤٨/٧ نجد الرواية تتكلم بضمير الشخص الثالث، الغائب بطريقة الراوي العالم بكل شيء، مع أنها مبدوءة كما ذكرنا بالمتكلم الداخلي، ليعود من جديد إلى ضمير المتكلم في الحلقة ٧:٤٦/٩، ليعود مرة أخرى في الحلقة قبل الأخيرة ٢٦:١٨/٢٠ للرواية بضمير المتكلم (ثرثرة، حياتنا كلها عبارة عن ثرثرة.....) لكنه يقول بعد السرد جملة حوارية منقولة على لسان (كريم) الشخصية داخل الرواية ٢٧:٤٤ (قال كريم مع نفسه وهو ينزوي وحيدا في غرفته....) ويكمل بضمير الغائب، وهذا خلل واضح لأن كريم هو الراوي الذي اعتمدته الرواية بدأت به وانتهت به، وسبب هذا الإرباك عدم إتقان موقع الراوي في النصين المسلسل المرئي وكذلك في النص الروائي الذي يكتبه (كريم) داخل المسلسل، وقد اتضح الخلل في موضع راوي الرواية من خلال الضمائر السردية، أما موقعه في المسلسل فقد حاول العمل تقسيم مشاهده إلى قسمين لكل منها زمنه وقصته في خطين الأول يتعلق بالشخصيات جميعها، وهو وجود كريم وشخصياته في الفندق، تمثيلا لأحداث الرواية التي يكتبها، أما الخط الثاني فليس فيه من الشخصيات غير (نعيم) و (كريم) والذي يُختصر بأن (كريم) جاء إلى الفندق وبدأ بكتابة رواية اعتمد فيها على ما يرويه (نعيم) له عن سكان قدماء للفندق من خلال جلساتهما اليومية معا، ويصعب فصل الخطين عن بعضهما في المسلسل، ولاسيما في المشاهدة الأولى، إذ جاءت المشاهد مخفية تحمل مزاج المسلسل عموما وجوّه، فلا يستطيع المشاهد أن يميز أنها تنتمي لخط منفصل في زمن متقدم عن الزمن الذي تعيش فيه

شخصيات الرواية كلها. وفي المشاهدة الثانية أو الثالثة للمسلسل يمكن بعد معرفة النهاية الانتباه إلى مجموعة مشاهد قد تفسر على انها تمثل الخط الثاني للقصة، وهذه المشاهد التي يمكن ربطها بالنهاية منها الذي يظهر بوضوح بعد معرفة النهاية، ومنه المربك الذي يمتزج مع أحداث الرواية بمقطع أو جملة تدل على معاصرة المشهد لأحداث الرواية والشخصيات الأخرى.

نرى في الحلقة ٨/٤٠:٤٠ إلى نهاية الحلقة وتكملها ح٩/منذ بدايتها إلى ١٠:٠٩ أن كريم وحيدا في غرفته في الفندق يسترجع ذكرياته مع ابنته المتوفية في نظره إلى صورتها، عندها يلاحقه شبح لا يعرفه، فيهرب خائفا إلى مكان نعيم خارج الفندق ليسأله عن الشبح وعن قصة الفندق، فيروي له نعيم قصة الفندق واغتيال صاحبته وكيف أن الناس تقول أن الفندق مسكون، وأن روح صاحبته بقيت هائمة فيه، وفي مشهد الشبح والفأس الذي يظهر في الحلقة ١٣/٤٥:٧–٥١:٩، وفي الحلقة نفسها في تصوير كريم للفيديو ١٣/٢٤:٢١–٢٨:٢٣، فإنهما من المشاهد التي يمكن أن نعدها معبرة عن الخط الدرامي الثاني وفقا لنهاية المسلسل، وأيضا هذا يتحقق في الحلقة ١٤/٢٦:١٨–٣٥:١٩ مع صوت الراوي (Voice over) كريم الذي يقول (كان يجب أن تموت نها.....)، وقد يكون هذا أشد المشاهد وضوحا، ذلك أنه انتهى بنظرة (كريم) التي لحقت مشهد شخصيات روايته، كأنه يتخيل ما سيكتب. وفي الحلقة ١٦/٢٤:٣٧–٤٠:٣٨ يمكن ربط حوار (كريم) بكونه هنا في شخصيته الحقيقية خارج الرواية التي يكتبها، ولاسيما أنه يحاور (نعيم) ويذكر آراء يطلقها لاحقا على لسان شخصية (أريج) في روايته، فكأنها انتقالة بين الواقع وأحداث الرواية. هناك بعض المشاهد التي يمكن، بعد تأويلها، أن ترتبط بهذه النهاية للمسلسل، وبالخط الدرامي المتصل بها والمؤدي إليها، غير أنها تأتي مربكة فيها ما يشوبها أو يفسدها ويعيد ربطها باحداث رواية (كريم) ومنها في الحلقة ١٢/٥٢:٣٧ في مشهد الشخصيتين الرئيستين لهذا الخط (كريم ونعيم) يمكن ربطه بالنهاية لولا استعمال الفعل المضارع (أحسن مثال سكان هذا الفندق، جاي تشوفهم شباب وشابات مضيعين مستقبلهم....) فلو استعملت الشخصية الفعل (شفتهم) الماضي لكانت الدلالة واضحة على أن المشهد الحالي زمن يسبق زمن وجود الشخصيات أولئك في الفندق. وفي المشهد نفسه تنتفي دلالة كونه يمثل امتدادا لنهاية المسلسل عند سؤال (كريم) لـ(نعيم) حول (سعيد هتلر) الذي يعرفه نعيم ويجيب على سؤال محاوِره، غير أننا نكتشف في النهاية أن شخصية (سعيد هتلر) ليس له وجود في الواقع، ولم يرو عنه أي شيء، إنما هو من بنات أفكار (كريم) وليس له وجود خارج ورق روايته، ويتكرر هذا في الحلقة ١٤/٠٠:٢٥–٤٠:٢٨، في الحوار بينهما، لكن يعود ويسأل كريم عن هتلر، ولماذا يشك نعيم بوجوده، ويمكن هنا افتراض تأويل مفاده أن (كريم) في تحاوره مع (نعيم) يخبره أن إحدى شخصيات الرواية ابن هتلر، فيواجهه نعيم بالتشكيك بوجود مثل هذه الشخصية، ولاسيما أن الرواية تعتمد على أحداث حقيقية يواصل نعيم روايتها على مسامع كريم وكريم يصوغ منها نصا روائيا.

المحور السادس: الصورة والأخطاء الفنية والفكرية التي وقع فيها المسلسل:

رغم أن الإخراج والتصوير رفع من قيمة نص السيناريو المكتوب، إلا انه وقع كذلك في مجموعة من الأخطاء الفنية التي لا علاقة للنص فيها، فمنها ما يتعلق براكورات المشاهد وتغيرات غير منطقية تظهر على الممثلين على الرغم من أنه مشهد متتابع، ومنها ما يتعلق بالإضاءة، وغيرها. أما أخطاء التتابع الزمني للمشهد (الراكورات) فقد وقع العمل في عدد كبير منها، ولاسيما راكورات الملابس، والاكسسوارات، أما الملابس، ومنها في نهاية الحلقة١٠/٣٥:٤٥ يظهر (كريم) وقت الانهيار والنوم يرتدي قميصه فقط وال(يلك) معلق على رأس السرير، أما عند صحوته الحلقة١١/٤٢:٣٧ من النوم فنرى إنه يرتديه ويفترض به أنه لم يغادر سريره، وكان نائما، وكذلك تقع في مثل هذا الخطأ شخصية (نزاكة) في الحلقة ١٤/١٠:٢٠ إذ تظهر في الملهى وهي ترتدي فستانا بنقشة (جلد النمر) وتغادر به مع (عبد الرزاق) إلى بيته، لتظهر هناك ١٤/١٥:٣٦ بفستانها الأسود وعقدها الذهبي الذي ظهرت فيه بمشاهد سابقة، والحال نفسها مع (عبد الرزاق) الذي يظهر في الملهى يرتدي اللون الأصفر لنشاهده بقميصه الأخضر في البيت، ويفترض هنا المحافظة على الأزياء لأن الحدثين يقعان في تسلسل زمني واحد متتابع.

وقد كان لشخصية (ماري) النصيب الأكبر من راكورات الملابس، ففي الحلقة ١٥/٣١:٤٢ تظهر في المطبخ مع أريج ودنيا بقميص ملون، بينما تصعد إلى الشرفه لتتناول القهوة بعد ذلك مباشرة فتظهر بقميص أبيض ١٥/٣٦:١٠، وكذلك في الحلقة ١٦/١٦:٣٨ أيضا بين مشهد المطبخ الذي تظهر به بزي مختلف عما تظهر به في المستشفى عند زيارة أم سنان بعد مشهد المطبخ مباشرة، مع أن الممثلين جميعا في المشهد التزموا ولم يتغير فيهم أي شيء بين الموضعين. وكذلك في الحلقة ١٩/٢١:٣٢ إذ تظهر ماري في غرفة سعدية بفستان، لتنزل إلى المطبخ وتعود بعد الغداء ٢٠/٥:١٩ لأخذ الطفلة وهي ترتدي فستانا آخر مختلف ويفترض أن تلتزم أحدهما لأن المشهد مستمر يلحق ظهورها الأول ظهورها الآخر. شخصية أريج أيضا كان لها حظها في راكورات الملابس، فهي تظهر في الحلقة ١٩/١٧:٠٧ في المطبخ بسترة سوداء ووشاح أصفر اللون، وتصعد من المطبخ إلى غرفة سعدية ١٩/٢١:٠١ لتظهر مرتدية فستانا باللونين الأبيض والأسود. وفي الحلقة ١٧/١٤:١٥ يظهر (كريم) ببنطال وقميص مقلم في المطبخ مع ماري وأريج ليحدثهن عن مشاهدته للشبح ويصاب بانهيار عصبي ينقل على إثره إلى المستشفى، ليظهر فيها وهو يرتدي دشداشة بنية اللون.

أما أخطاء راكورات الاكسسوارات فكان النصيب الأكبر فيها لـ(وجدان) التي لا تتوقف أضافرها عن التغير والتبدل بين ظهوراتها في المشاهد المستمرة، في الحلقة ١/١٦:٤٣ تظهر أظافرها قصيرة وغير مطلية بأي لون، لتتغير إلى الطول واللون الأخضر في ١/٢٢:١٨، وفي الحلقة٣/٢٣:٣٩ في مشهد اتصالها الهاتفي تظهر بأظافر طويلة حمراء، لتصير باللون الأخضر

في ٢٥:٤٩/٣ عند عودتها من المركز دون تبرير. ليتكرر الأمر في الحلقة ٨:٥٩/١٦ تظهر أظافرها طويلة مطلية باللون الأحمر وهي تقف وراء سنان وعند خروجها من الغرفة وعندما يأتيها سنان تعطيه خاتمها وهي بدون أظافرها وإنما تظهر أظافرها قصيرة بلا أي لون. ومن راكورات الاكسسوارات أيضا نجد شخصية (أم دنيا) تظهر في بحثها عن دنيا في المستشفى في الحلقة ٨ بدون حقيبتها النسائية، وتعود إلى السيارة بدونها، غير أنها عند عودتها إلى البيت نراها تحملها وتدخل. وأخطاء أخرى وقع فيها المسلسل في راكورات الإضاءة، إذ تخرج (دنيا) في الحلقة ١٠:٠٢/١٨ من غرفة سعدية وعند سيرها في ممرات الفندق ينقطع التيار الكهربائي ويظهر هذا في انطفاء الاضاءة الموجودة في ساحة الفندق وسقفه، ويستمر الانقطاع إلى أن تصل الى المطبخ، لكنها عندما تفتح الثلاجة نفاجأ بأن الضوء الداخلي لها يعمل، والمفترض أن يكون لا يعمل بسبب انقطاع تيار الكهرباء الذي لا يزال مستمرا. والخطأ في الإضاءة لا يقتصر على الراكورات، وإنما نرى في الحلقة ١٠:٢٤/٥ عندما تتجه (دنيا إلى الباب تتغير الإضاءة مباشرة كأن مصدر نور أضيف خلف الكاميرا، وهذا التغير يكون واضحا جدا للمشاهد.

ومن الأخطاء الفنية الأخرى التي يقع فيها العمل سيارة (أبو دنيا) تظهر في بعض الحلقات تحمل علامة التكسي وفي بعضها بدون العلامة، وهي السيارة نفسها. واسم مركز (وجدان) للمساج يظهر في الحلقة ٤٢:٢٠/٤ باسم (صحة تايم) بينما كان قد ظهر في الحلقة ٢٩:٥١/٢ باسم (الصحة والجمال). وفي الحلقة٣٨:١٨/١١ في مشهد استذكار (كريم) لابنته (تغريد) وكلامه عنها لـ(أريج) يظهر على الجدار ظلا لشخص يلتقط صورة بالهاتف المحمول للممثل وهو يؤدي دوره. وأيضا في الحلقة ٢٤:٤٩/٣ عندما يرسل (كريم) رسالة نصية لابن عمه (نبيل) في السويد تظهر لنا الكاميرا شاشة الهاتف لنقرأ رسالة سابقة كتب فيها (لأسباب فنية نعتذر عن القراءة اليوم. تحياتي) وهذه الرسالة تخص الممثل ولا تخص الشخصية فليس من المبرر أن تظهر لنا. وكذلك في الحلقة٧ في الاسترجاع الذي ترجع به الأحداث إلى وقت انتشار الفتنة الطائفية أي قبل ١٣ سنة من أحداث المسلسل كما يشير كريم في الحلقة٤٠:٥٩/٧، وفي المشهد الذي يجمع كريم وحبيبته أريج تظهر لنا إحدى ممثلات الكومبارس تقرأ كتابا صدر عام ٢٠١٧، أي بعد أحداث هذا المشهد بأكثر من عقد من الزمن، فضلا عن أن الأغنية التي نسمعها في جو الكافيتيريا كذلك يعود إنتاجها إلى العام ٢٠١٨، وهذه الأخطاء لا تفسير لها.

وأخيرا فإن العمل رافقته بعض الرموز غير الموفقة سواء في الأحداث كما أشرنا سابقا في رمزية قتل (عبد الرزاق) على يد (ماجد، نزاكة) وأيضا لم يوفق العمل في بعض زوايا تصوير الحدث، كما حصل مع لقطة مقتل (واثق) ح٣٨:٤٤/٢١، إذ تنطلق الرصاصة بوجه الكاميرا، وهي موجهة إلى خارج عن القانون لكن من يتلقاها والحال هذه هو المشاهد، فهل كان المشاهد هنا يُمثِّل بواثق، ولاسيما أنها كانت لقطة POV؟! فضلا عن ان زاوية التصوير التي اختيرت

هنا أدت إلى تضخيم حجم الممثل/القاتل وهذا ما يعطيه دلالة السيطرة والقوة، فهل أُريد هنا الإشارة إلى أن القتلة هم المسيطرون على مصائرنا؟! وهذا الاستعمال كان قد وظف سابقا كذلك في مشهد الفلاش باك الذي ينقل قصة مقتل صاحبة الفندق في الحلقة ٥:٢٩/٩، إذ يتلقى المشاهد الرصاصة أيضا لكن زاوية الكاميرا هنا مختلفة عن لحظة مقتل (واثق) إذ تكون الكاميرا عند اغتيال صاحبة الفندق بمستوى الموضوع. ولا يفوتني هنا أن أشير إلى أن جميع الاسترجاعات (الفلاش باك) في العمل من أوله لآخره اظهرت في المسلسل باللونين الأبيض والأسود مع أن الأحداث لم تعد لسنوات طويلة جدا لتنفذ بهذه الطريقة، فيما عدا استرجاع مقتل صاحبة الفندق الذي يعود إلى العام (١٩٣٢) وهنا يمكن أن ينفذ بالأبيض والأسود، أما استرجاعات قبل سنة من الأحداث أو حتى استرجاعات لقاء كريم بأريج في الأعوام ٢٠٠٤ و٢٠٠٦ فلا داعي، من وجهة نظري، لاعتماد اللونين الأبيض والأسود فيها.

الخاتمة:

توصلت هذه الدراسة إلى عدد من النتائج، أهمها أن العمل التلفزيوني (الفندق) ليس رواية تلفزيونية حقيقية كما جنّسه كاتب السيناريو، فضلا عن كون النص كان مرتبكا في نهايته التي بانت أنها مرتجلة بعد الاعتراضات التي واجهها أثناء عرضه، تلك النهاية التي انحدر من خلالها النص ووقع بناءً عليها في عدد من الأخطاء في موضع الراوي ووجهة نظره وبناء الحدث. أما في ما يخص اقتباسه من رواية (عناكب الآفو) فيرى البحث أن لا اقتباس حقيقي للرواية في العمل التلفزيوني، غير أن هناك إعادة خلق وبناء بنسبة تطابق عالية جدا أثبتها البحث في الثيمات الرئيسة في العملين وبعض التفصيلات الدقيقة في الرواية التي أخذها العمل التلفزيوني دون إشارة صريحة للرواية بوصفها مصدرا.

المصادر والمراجع:

١. آرون، ي.، سان –جاك، د.، & فيالا، ا. (٢٠١٢). *معجم المصطلحات الأدبية* (١ ed.). (د. م. حمود، Trans.) بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

٢. البطريق ,ن .أ .(1995) .*نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي* .القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٣. الجمل ,س) .نوفمبر .(2000هل هو زمن الرواية التلفزيونية حقا؟.

٤. القاضي ,م & .,آخرون .(2010) .*معجم السرديات* .تونس :دار محمد علي للنشر.

٥. المدهون ,ر) .ديسمبر .(2017الروايات الجديدة والدراما التلفزيونية جد وجذب.

٦. جانيتي ,ل .(1981) .*فهم السينما* .بغداد :دار الرشيد للنشر.

٧. جورنو ,م .ت .(2007) .معجم *المصطلحات السينمائية، تقنية الكتابة للسينما*) .د .ف . بشور (.Trans ,دمشق :المؤسسة العامة للسينما.

٨. ديك ,ب .(2015) .*تشريح الفيلم*) .م .محرم (.Trans ,القاهرة :المركز القومي للترجمة.

٩. رشيد ,ل & .,محمد ,م .(2016) .*عناكب الآفو* .بغداد :أور للطباعة والنشر.

١٠. سلمان ,ل .م .(n.d.) .الرواية التلفزيونية حكاية فن لم يولد من الخاصرة .*جريدة تشرين*.

١١. سيريس ,ن .(8/12/1998) .مدخل إلى الرواية التلفزيونية .*جريدة تشرين*.

١٢. شهيب ,ن .(2004) .*المدخل إلى السينما والراديو والتلفزيون* .عمان :دار المعتز للنشر والتوزيع.

١٣. صالح ,ش .(31/5/2010) .أسامة أنور عكاشة مؤسس الرواية التلفزيونية .*الحوار المتمدن*.(3020)

١٤. ويكيبيديا .(n.d.) .تيلينوفيلا.

١٥. يحيى ,ع .(2001) .*الواقع والدراما في السينما والتلفزيون* .القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب.

1. Arun Y. San, Jack and Viala A. (2012) Glossary of Literary Terminology, (Dr. Hammoud) Beirut: University Institute for Studies, Publishing and Distribution.

2. Penguin N.A. (1999) Cinema, television and social curriculum texts, Cairo: The Egyptian General Book Authority.

3. Al-Jamal (2000) is it really the time for a TV novel?

4. Al-qadhi M. And others (2010), Narrative Dictionary: Tunisia: Mohammed Ali Publishing House.

5. (Al-Madhoun R.) (2017) New Novels and TV Dramas.

6. Janeti L. (1981) Understanding Cinema, Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing.

7. Gurno M. T. (2007) Glossary of cinematic terms, writing technique for cinema, D.F. Bashour, Damascus: The National Cinema Foundation.

8. Dick b. (2015) Anatomy of the Film, M. Muharram, Cairo: The National Center for Translation.

9. Rasheed L. And Mohammed M. (2016) Spiders of Avo, Baghdad: Ur Printing and Publishing.

10. Salman L., the TV novel, an untold art story from the flank, Tishreen newspaper.

11. Ceres n. (8/12/1998) Introduction to the TV novel, Tishreen Newspaper.

12. Shuhaib N. (2004) the entrance to the cinema, television and radio, Amman: Dar Al-Moataz for Publishing and Distribution.
13. Saleh Sh. (31/5/2010) Osama Anwar Okasha, founder of the television novel, Civilized Dialogue (3020).
14. Wikipedia, Telinovela.
15. Yahya A. (2001) Reality and Drama in Film and Television, Cairo: The Egyptian General Book Authority.

TV novel and the problems of Iraqi society, (The hostel) as a model

Kawthar Mohammed Ali Jabara
University of Duhok / Bishekchi Center for Humanities Studies
Modern literary criticism / narratives

Abstract:
Within the Ramadan season in which the TV channels compete in presenting the latest and best programs and artworks produced throughout the previous year. The television work (The hotel), which was classified by its writer as a "TV novel", entered the Iraqi drama race, and this sparked a lot of controversy in the cultural and artistic circles as well as among viewers of different cultural levels. The attitudes were divided between those who issued judgments and those who expressed their opinion since the first and second episodes, not agreeing on a single opinion but starting from different technical, moral and political points of view. They were divided over the work between two situations angry and objecting or encouraging and praising, while a part of viewers contented with the follow-up until the work settles waiting for its end to issue the final judgment and say their opinion, including the author of this study.
How does this artwork relate to well-known Narrative literature? Why was it called TV novel and not a drama or TV series as usual? What are the things that brought this work to the readable texts and what are the problems this work committed technically and intellectually?. In this study, we try to reach answers to all these questions by highlighting a set of issues that we will address in succession in several axes, namely: The first axis (the hotel and the novel), we discuss the relationship of (the hotel) with Narrative works first in terms of Genres and Secondly, in terms of his relationship with the Narrative work (Spiders of Avo), which is said to have been quoted. In the second axis: we touch on the idea of the hotel and break the horizon of expectations and suspense techniques adopted by the work in building the event. In the third axis: we identify the issues raised by the episode, and in the fourth axis we discuss the character building and dialogue as one of its attachments between the text and performance, while the fifth axis is concerned with the narrator and the point of view that presented the television work under study, and the last axis deals with the artistic and intellectual errors of the episode. The research reached a number of results related to the literary Genres of the work and its technical and intellectual messages.

Key words:
The hostel episode, the novel of the spiders of Avo, TV novel, novel, Adebtation .