دراماتيكا
أو
الشعرية العقلانية

لاوريس جوندارس

- المؤلف: لاوريس جوندارس
- العنوان: دراماتيكا أو الشعرية العقلانية
- ترجمة: هدى يحيى
- الطبعة: الأولى 2023
- تصميم الغلاف: عمرو الكفراوي
- مستشار النشر: سوسن بشير
- المدير العام: مصطفى الشيخ

رقم الإيداع:
٢٠٢٢ / ٢٣٨٥٩
الترقيم الدولي: ISBN
978 - 977-765 - 356 - 5

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن مسبق من الناشر.

All rights are reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form, or by any means without prior permission in writing from the publisher.

Afaq Bookshop & Publishing House

1 Kareem El Dawla st. - From Mahmoud Basiuny st. Talaat Harb
CAIRO – EGYPT - Tel: 00202 25778743 - 00202 25779803 Mobile: +202-01111602787
E-mail:afaqbooks@yahoo.com – www.afaqbooks.com

١ شارع كريم الدولة- من شارع محمود بسيوني - ميدان طلعت حرب- القاهرة - جمهورية مصر العربية
ت: ٢٥٧٧٨٧٤٣ ٠٠٢٠٢ - ٢٥٧٧٩٨٠٣ ٠٠٢٠٢ - موبايل: ٠١١١١٦٠٢٧٨٧

لاوريس جوندارس

دراماتيكا
أو
الشعرية العقلانية

إتقان أدوات الفن الدرامي

ترجمة

هدى يحيى

آفاق للنشر والتوزيع

بطاقة الفهرسة

كلاين، دانيال

لاوريس جوندارس – دراماتيكا أو الشعرية العقلانية

ترجمة: هدى يحيى

ط1 القاهرة – دار آفاق للنشر والتوزيع – 2023

296 ص، 21 سم.

رقم الإيداع 23859 / 2022

الترقيم الدولي 5 – 356 – 765 – 977 – 978

1 – فلسفة

2 – العنوان

“This book was published with the support of the Latvian Literature platform together with the Ministry of Culture of the Republic of Latvia.”

المحتويات

مقدمة ١

أو حول هذا الكتاب ٩

مقدمة ٢

أو حول الفن الدرامي ١٣

أنا أكتب

أو الفن الدرامي والأدب التخيلي: أوجه التشابه والاختلاف ١٨

المتفرج والنوم ١

أو توليد اهتمام المتفرج والحفاظ عليه ٣٠

استطراد: المؤلف كلي القدرة

أو مؤلف/ متلاعب: هل الكلمتان مترادفتان؟ ٤٦

المتفرج والنوم ٢

أو الرسالة المفاهيمية: ضمان الجذب الحقيقي ٥٦

إبداء الشك بمنتهى الثقة

أو التفكير الدرامي والشك الإبداعي ٦٤

أنا أعرفه/ هو يعرفني

أو الشخص والشخصية: أوجه التشابه والاختلاف ٧٦

كلنا متشابهون

أو خلق الشخصية: عملية دراسة البشر ٩٢

الجواب الأول: العمر ٩٤
الجواب الثاني: الوالدان ٩٦
الجواب الثالث: المال ٩٩
الجواب الرابع: الحلم ١٠٢
الكمال ذاته
أو اكتمال الشخصية: بأي وسيلة تضمن نفس الدوافع؟ ١١٠
كل شيء ينبض بالحياة
أو خلق شخصية من دون شخص ١٢٤
أشخاص لا غنى عنهم وأصدقاء سيئون
أو الشخصيات والأنماط: معرض الشخصيات ١٣٠
لا أحد سواي
أو الأنانية: الدافع الوحيد وراء تصرفات الشخصية ١٤٨
ألستُ كذلك؟
أو النفي في الفن الدرامي ١٦٢
من ذا الذي لا يحبني؟
أو الدليل العالمي على حلم الشخصية الدرامية:
دراسة لغز الوجود ١٧٢
على من يقع اللوم؟ ١
أو المنطق العالمي للبنية الدرامية: المفارقة ١٩٨
استطراد: كل شيء يدور حولي
أو الشخصية الرئيسة ٢١٠

على من يقع اللوم؟ ٢
أو الخلاصة: المعيار الدقيق للمفارقة ٢١٨
ا + ل + م – ع – ا / د * ل = ة المعادلة
أو شكل المفارقة وصياغتها ٢٢٦
الاستنتاجات ٢٢٩
انتزاع صفحة من كتاب شخص آخر
أو المفارقة والفكرة ٢٣٤
الخاتمة
أو هل أعرف أين أعيش؟ ٢٤٤
ورشة درامية ٢٤٨
الخطوة الأولى ١
أو متى تبدأ؟ ٢٥٢
الخطوة الأولى ٢
أو الموقع ٢٦٨
الخطوة الأولى ٣
أو اسأل نفسك! ٢٧٦
الخطوة الأولى ٤
أو المدرب الشخصي ٢٨٠
ملحق دراماتيكا ٢٩٤

مقدمة ١

أو

حول هذا الكتاب

حتى لو امتلك المؤلف فكرة ممتازة عما يجب أن يكتبه ولأي سببٍ -وهذا هو الحال في الكتاب الذي بين يديك- لا تتوقف تساؤلاته القلقة حول ما سيفعله القارئ بكتابه. يسأل المؤلف نفسه: هل سيتابع القارئ ما خطَّه في هذا الكتاب بشغفٍ حتى السطر الأخير؟ ولتحقيق هذا المأرب، عادة ما يكتب مقدمة يضع فيها الأسباب التي ترغِّب القارئ في الاهتمام بكل كلمة مكتوبة في ذلك النص، تحت أي صنفٍ أدبي يندرج هذا الكتاب؟ كيف تقرؤه؟ كيف تتناوله؟ حسنًا، دِعنا أولًا نوضح ما لا يقدمه هذا الكتاب.

هذا الكتاب ليس دليلًا إرشاديًّا. لن تجد هنا أي اختباراتٍ أو أسئلة أو إجاباتٍ أو إرشاداتٍ أو صيغٍ أو مخططاتٍ أو معادلاتٍ، بل إنه لا يستهدف الربح في حقيقة الأمر. صحيح أنه يحتوي على عناصر من كل ما سبق، إلا أنه لا يمكن تصنيفه كمرجعٍ. من هذا المنطلق، كيف نصف هذا الكتاب؟ من الذي سيستفيد من قراءته؟ ولماذا؟

من الذي سيستفيد من قراءته؟ يختلف مستوى خبرة القرَّاء في الحياة والمعرفة الموسوعية؛ بدءًا بعشَّاق هذا الفن المتحمسين، ومرورًا بالكتَّاب الحائزين على الجوائز، ووصولًا إلى المحترفين في النقد والتحليل، ولهذا السبب لا يستهدف هذا الكتاب أن يقدم مجموعة من المقالات المعرفية البحتة. كانت استجابة قراء أول طبعة لاتفية من الكتاب مؤثرة حقًّا. تواصل معي أشخاصٌ من مناحي الحياة المختلفة؛ استهدف بعضهم اكتساب المعرفة المهنية، والبعض الآخر اكتشفوا لتوِّهم ذلك الشكل الفريد للتعبير عن الذات المتمثِّل في الكتابة الدرامية (وقواعدها البسيطة المدهشة). ساعدتني هذه التجارب في التوصُّل إلى تعريفٍ أوضح بكثيرٍ: دراماتيكا[1] في هذا الكتاب ليست مجرد نظرية سردية، بل وسيلة وفرصة وأداة تكاد تجبر القارئ على التفكير في وجوده ذاته. هذه الظاهرة هي دليلٌ على جانبٍ مهني دقيقٍ: النص الدرامي المثالي هو انعكاس مباشر للحياة نفسها. حسنًا، مَن الذين يستهدفهم هذا الكتاب إذن؟

يستهدف هذا الكتاب الجميع، حتى حين تجد تعليمات محددة حول بناء النص الدرامي، تأكد أن الهدف الوحيد من ذلك هو تعزيز وعي القارئ بعملية استكشاف الحياة، ذلك القارئ الذي لا طموح لديه في أن يصبح كاتبًا دراميًّا محترفًا.

(١) نظرية حديثة تتناول العمل السردي من شتى النواحي، وتستهدف توجيه المؤلف إلى المسار الصحيح في الكتابة كي يتمكَّن من إنتاج عمل متكامل. (المترجمة)

لكن لأي سببٍ؟ تشترك النصوص التي تتناول قوانين الفن الدرامي في سمة مميزة؛ وهي التركيز على أساس هذه الحرفة. في حين يجد البعض هذا بسيطًا جدًّا، بل وحتى بدائيًّا، إلا أنها سمة بدهيَّة منطقية، تستحق الثناء من القارئ المطَّلِع. غير أن هذا يتطلب البدء من الصفر في كل مرة. يفترض بكل قصة جديدة أن تكون متفردة كليًّا؛ ولو لسببٍ وحيدٍ يتمثَّل في أنها تضم مجموعة جديدة من الأشخاص أو الشخصيات، وهذا بدوره يحدد طريقة بناء عمل إبداعي فريدٍ من نوعه. وعلى الرغم من ذلك، تشترك جميع البِنَى الدرامية في عاملٍ مهم؛ ألا وهو خضوعها لمجموعة من القوانين غير المشروطة، التي ينص وجودها الموضوعي على ضرورة بقاء جسد المعرفة الدرامية نشطًا ودافئًا في جميع الأوقات. هذا أيضًا هو الحال مع عشَّاق الرياضة على أي مستوى؛ حيث لا تعني اللياقة البدنية شيئًا من دون تدريبٍ منتظمٍ. في صالة الألعاب الرياضية قد نرى مشجعًا للياقة البدنية، وخبيرًا في بناء الأجسام، وبطلًا أوليمبيًّا؛ يستخدمون جميعًا آلات التمرين نفسها، مدفوعين بنفس الهدف: أن أكون مستعدًّا لأي شيء يمكن أن يواجهني. في كتابة النصوص الدرامية يصبح الهدف: أن أكون مستعدًّا في أي لحظة لإنتاج/ فهم نصٍّ درامي جديد كليًّا. بعبارة أخرى: أن أعرف الأدوات اللازمة لمحاولة فهم الحياة، ذلك لأن الحياة نفسها تتجدد كل يوم.. تظهر بشكلٍ مختلفٍ كل يومٍ.

وبناء على ما سبق، فقد قررت أن أستخدم في وصف هذا الكتاب مصطلحًا معبرًا تمامًا، وإن لم يكن الأكثر جاذبية: كتاب تدريبي؛ هذا

مؤلَّف يستهدف تثقيف البعض بمعلوماتٍ جديدة كليًّا، وتزويد البعض الآخر بأدلة تؤكد حقائق أدركوها منذ زمنٍ طويلٍ من دون تدخُّل من أحد.

أي شخص مهتم بجدية بأي مجال من مجالات الحياة سيفيده دائمًا تكرار ما يعرفه بالفعل، حتى لو شعر بالميل إلى الاختلاف مع أي من نظريات الكتاب، سيشجعه ذلك على العمل على تقوية عضلاته الدرامية؛ أو بعبارة أخرى مهاراته في استكشاف الحياة. قد يبدو في كلامي بعض الزهو لكن لا داعي للمبالغة في التواضع. والآن لنبدأ العمل!

بتشجيع من قراء الطبعة الأولى والجمهور والمهنيين من أصحاب التفكير المماثل، أضفتُ فصلًا جديدًا إلى هذه الطبعة تحت عنوان «ورشة درامية». يحتوي هذا الفصل على مجموعة من الأدوات التي يمكن أن يستخدمها أولئك الذين يرغبون في كتابة النصوص الدرامية ويتعلَّلون طوال الوقت بأعذارٍ واهية لتأجيل اتخاذ هذا القرار مرة بعد مرة. بحلول الوقت الذي ستصل فيه إلى هذا الفصل، سنكون قد اكتشفنا السمات المشتركة بين جميع النصوص الدرامية. ستجد فصل «الورشة الدرامية» يستحق القراءة إذا كنت تعمل بالفعل على تأليف نصٍّ درامي. وفقًا للتشبيه المستخدم في هذه المقدمة، يمكن تشبيه فصل «الورشة الدرامية» بمدرب لياقة بدنية في صالة ألعاب لن يسمح لك بالتقاعس عن التمرين مجددًا.

* * *

مقدمة ٢

أو

حول الفن الدرامي

قوانين الفن الدرامي موجودة بالفعل!

أفتتح كلامي بهذا المبدأ الأساسي متعمدًا؛ كي أثبت حقيقة مهمة: بعد مرور أكثر من ألفي عام على وفاة أرسطو، الذي افترض هذا المبدأ، لا تزال المعارك تدور بين مؤيديه ومعارضيه، وهذا يعني ضرورة أن نبدأ بدراسة هذه الظاهرة العجيبة.

حتى معارضو هذا المبدأ يضطرون إلى الاعتراف بوجود هذه القوانين الدرامية بعد تذكُّر حقيقة تبدو بسيطة في الظاهر: إنفاق موارد مالية ضخمة على افتتاح وإدارة المعاهد والدورات الدراسية والورش المتنوعة في الكتابة الدرامية في جميع أنحاء العالم. تتمثَّل مهمة هذه البرامج التعليمية في تدريب أشخاصٍ مؤهلين بدرجة أو أخرى لإنتاج نصوصٍ يمكن وصفها بأنها «درامية»، ما يجعلها مناسبة للاستخدام في المسرح والسينما. وهذا بدوره مؤشرٌ على أن المعرفة بالقوانين الدرامية المذكورة يمكن اكتسابها، وكذا على أن فهمها ضرورة للبشرية.

في حين أن كل ما سبق يبدو بدهيًّا بقدرٍ أو بآخر، إلا أنه من المفيد تقديم حُجج المعسكر المعارض. يعتقد معارضو المبدأ المذكور في بداية المقدمة أن الفن الدرامي ينتمي إلى مجال الفنون، الذي يتمحور فيه كل شيء -في الماضي والحاضر والمستقبل- حول المساهمة الإبداعية للكاتب الدرامي، ما يعني وجود أساس منطقي لتفرُّده وقدرته على تقديم المزيد من الإبداعات، فضلًا عن اعتبارها مهاراتٍ طبيعية يُولد الفرد بها ولا يمكن تعلمها. هذة المفارقة هي أساس المعارك الضارية بين الموهوبين بالفطرة والمحترفين في إبداع الفنون الدرامية.

تقدِّم الحجة الأولى نفسها بطريقة عدوانية أو ساخرة: هل تظن حقًّا أن الكتابة الدرامية (الفنون ضمنيًّا) يمكن تدريسها؟ للأسف، توحي صياغة السؤال ذاتها بعدوانية السائل، وبكل تأكيدٍ لا تشجع على الدخول في مناقشة منطقية. إنهم يتساءلون عن إمكانية تعليم شخص تقديم المساهمة الإبداعية المذكورة أعلاه، متجاهلين قوانين الكتابة الدرامية الموضوعية التي أشار إليها أرسطو منذ مدة طويلة. تجدر الإشارة هنا إلى أن مؤيدي هذا المنظور لا يشاركون في النقاشات مطلقًا، ما يشير من جديدٍ إلى تمسُّكهم بقناعة متجذرة في أفكارٍ مسبقة وليست حججًا فعلية. كما أن هذا يوضح -وإن عن غير قصدٍ- حقيقة لا تلائم الفنون أبدًا، هذه الحقيقة تقول: الأفكار المسبقة هي نقيض التفرد.

في حين أنني أتفق مع الفكرة التي تقول باستحالة تلقين مبادئ الكتابة الدرامية، أرى في نفس الوقت إمكانية دراسة المبادئ المحددة للبنية الدرامية وآليات تشغيلها ثم تطبيقها بعد ذلك. وعلى هذا سأذهب

إلى أبعد حدٍّ يمكن تخيله كي أثبت صحة هذا الرأي، وإلى أي مدى يُعتبر ضروريًّا إذا أردنا الارتقاء بكتاباتنا الدرامية من مجرد هواية إلى مهنة احترافية.

من هذا المنطلق، وبالتركيز على كلمة دراسة من جديدٍ، قد يفيدنا منح هذه الظاهرة تعريفًا واضحًا.

الدراسة: محاولة فهم القوانين الموجودة والموضوعية التي يمكن للمرء تطبيقها بصورٍ عقلانية، على عكس العملية التي تُعرف بالتلقين، والتي يجب أن تُفهم باعتبارها عملية حفظٍ آليٍّ لمبادئ بناء النص الدرامي، وتطبيقٍ غير نقدي أو إبداعي لهذه المبادئ.

وحده النهج العقلاني -القائم على إسهاماتٍ إبداعية فريدة طبعًا- هو الذي يساهم في الكشف عن سمات التفرد، بينما قد يتسبَّب حفظ توصيات مختارة وتطبيقها بصورة آلية ميكانيكية في تدمير الفكرة الإبداعية الفريدة الأصلية. حين يدرك الكاتب الدرامي الأسباب والتأثيرات على نحوٍ موضوعي، سيعمل بمزيدٍ من الإبداعية، من دون أن يعوقه جهله أو يعرقله عبء المعرفة المحفوظة بصورة آلية (بحلول ذلك الوقت تصبح هذه العملية مجرد تطبيق ميكانيكي عديم الجدوى). وهذا لأن ثمة أشياء في حياتنا موجودة ببساطة؛ كالهواء الذي نتنفسه.

المبدأ السابق ذكره –الذي ينص على أن القوانين موجودة من أجل دراستها وليس حفظها– هو أساس هذا الكتاب. يتجنَّب الكتاب تكرار المفاهيم والتعليمات الميكانيكية، ونقد هذه المقاربات وانتقادها، التي لا تعدّ أكثر من مجرد تكهناتٍ لا طائل من ورائها، وهي النقيض المباشر للإبداع الحقيقي في عملية التأليف الدرامي نفسها، شعار هذا الكتاب هو:

الإبداع الحقيقي هو الإبداع العقلاني.

لندع القوانين الآن تدافع عن نفسها؛ فمؤلف هذا الكتاب التدريبي ليس أكثر من مجرد وسيطٍ.

* * *

أنا أكتب

أنا أكتب

أو

الفن الدرامي والأدب التخيلي:
أوجه التشابه والاختلاف

قبل أن نبدأ في استكشاف أي شيء، علينا أن نتذكر كل ما نعرفه عن موضوع دراستنا أولًا.

عند التفكير في الفن الدرامي، من المهم أن نسأل أنفسنا سؤالًا مبدئيًّا: ما الذي أربط كلمة «فن درامي» به؟ الاحتمال الأرجح هنا هو أننا لن نضطر إلى البحث بعيدًا عن الإجابة: الفن الدرامي هو أحد الأنواع الثلاثة الرئيسة للأدب التخيُّلي.

هذه فرضية نعرفها منذ سنوات دراستنا، وهي فرضية مقبولة بشكلٍ عامٍّ، وتبدو منطقية إن تأمَّلناها من كثبٍ: المسرحيات تُكتب أولًا ثم تُطبع، مثلها مثل أي شكلٍ آخر من أشكال الأدب، وغالبًا ما تُدرس في صيغتها المكتوبة. وفضلًا عن ذلك، ومن المنظور المعرفي، نحن نرى المسرح مؤسسة ثقافية متجذرة في تاريخنا البشري. وبناء على هذا فإننا

للوهلة الأولى لا نرى أي تناقضٍ في اعتبار الفن الدرامي الخيالي أدبًا. وعلى الرغم من ذلك، فإنني لن أتوانى عن لفت انتباهك مِرارًا وتكرارًا إلى الحقيقة البدهيَّة التالية: يستمد إيماننا بحقيقة هذا الافتراض ثباته ورسوخه من قراءتنا للنص الدرامي. بمجرد أن ننتقل إلى الجانب الآخر ونبدع النص بأنفسنا، يغدو الموقف محيرًا على نحوٍ ملحوظٍ، وهذا يقودنا إلى السؤال التالي:

هل ينتمي النص الدرامي إلى الأدب حقًّا؟

إليك هذا المثال التقليدي: لا يرغب كلُّ كاتبٍ درامي في أن يُشار إليه كأديبٍ، كما يفترض النهج المذكور أعلاه لتصنيف الفن الدرامي، هل يجب اعتبار السيناريست أديبًا، وهو الذي لم يكتب عملًا نثريًّا قطُّ؟ هذا لا يحدث أبدًا، نعلم جميعًا أن السيناريست ينتمي إلى السينما، لكن ماذا عن مؤلف المسرحيات؟ هل يجب اعتباره أديبًا؟ إن سُئلنا عن الأسباب المحتملة وراء هذا الالتباس، بوسعنا إجابة السؤال بسؤالٍ؛ وهو السؤال الذي قد يبدو غريبًا كليًّا في بادئ الأمر: هل تستهدف منتوجات الكتابة الدرامية والنثرية نفس الموضوع على نحوٍ مباشرٍ؟ يبدو السؤال غريبًا لأننا جميعًا أذكياء بما يكفي لإدراك أن أي نشاطٍ إبداعي بشكلٍ عامٍّ يستهدف نفس الموضوع؛ ألا وهو الإنسان؛ إنه القارئ، والمشاهِد، والمستخدِم النهائي، غير أنه من المفيد النظر إلى الموضوع من منظورٍ أكثر تحديدًا.

المُخاطَب في الفن الروائي هو القارئ، لا يوجد ما هو أكثر وضوحًا من هذا. في مدارك القارئ تتشكَّل القيمة المضافة؛ التي تتولد من توليفة من سرد المؤلف وتجربة القارئ الشخصية. ماذا عن الشِعر؟ لا يختلف الحال هنا أيضًا، باستثناء أن التصنيف يصبح أكثر تحديدًا فيما يتعلق بالعملية الإبداعية، وبالتالي الإدراك. وعلى الرغم من ذلك، فإن الطريق من النص المكتوب إلى القارئ لا يتغير؛ سواء على نحوٍ مباشرٍ أو من خلال عملية القراءة. لكن ماذا عن الفن الدرامي ...؟

على عكس الأنواع التي ذكرناها أعلاه، لا يمكن اعتبار المسرحية المنتَج النهائي الذي انتواه مؤلفها، حتى لو طُبِعت في كتابٍ، ما يجعلها تختلف عن الأدب «الحقيقي»، أي الرواية. المُستقبِل المباشر الذي يستهدفه نص المسرحية هو المخرِج، أو المنتِج، أو الممثل، أو حتى عامل غرفة المعاطف. لا يصل عمل المؤلف إلى مستخدمه النهائي إلا بعد مروره على كل هؤلاء المُستقبِلين من مختلف الكوادر، ومن ثَمَّ، يصبح المنتَج النهائي للكتابة مختلفًا تمامًا؛ وأعني بذلك العرض المسرحي.

قد تتأثر عملية الإدراك لدى المستخدم النهائي بتفسير المخرج، وتوجيهات المنتِج، بل وحتى مزاج الممثل، وبناء على ذلك، فإن الظروف المتعددة التي تؤثر في طريقة عرض العمل المسرحي/ الفيلم السينمائي أحيانًا ما تحوِّل النص الذي ابتدعه المؤلف إلى منتوجٍ لا يستطيع أحدٌ التعرُّف عليه، ولا حتى كاتبه، ويتضح هذا على نحوٍ خاص في العروض الطليعية التي تعيد تقديم المسرحيات الكلاسيكية من مناظير جديدة.

بوسعنا استخدام العروض الدرامية التي تُقدَّم من دون كلماتٍ منطوقة -والتي هي أحد أشكال المسرح المعاصر المستوحاة من النص كبديلٍ لاستخدام النص الفعلي المكتوب- كدليلٍ إضافي على الاختلاف الرئيس بين الأدب والمسرح. دعنا لا ننسى العروض الدرامية المبتكرة وعروض الإنسامبل التي تقدِّم النص منطوقًا ولكن بعد امتزاجه بما تبلور من التفاعلات الإبداعية بين الممثلين في أثناء البروفات. من المستبعد أن يهتم أيٌّ من مؤلفي هذه الأعمال بإطلاق صفة أدباء على أنفسهم، أو حتى يجرؤوا على ذلك، حتى لو دُوِّنت هذه المسرحيات ونُشرت في كتبٍ في وقتٍ لاحقٍ. أما وصف الكاتب الدرامي فهو شأن آخر.

وبناء على ذلك، وبعد الحجج السالفة، فإنه حتى المفكر الكسول سيضطر إلى الاعتراف بأن إدراج الفن الدرامي في قائمة أنواع الأدب الفرعية يجب أن يُعتبر غريبًا، بل مستحيلًا، والالتزام العنيد بهذا الرأي لا يفسره سوى قوة تصوراتنا الجمعية المسبقة، والتي هي تصورات سطحية، غير قائمة على الواقع أبدًا، مستنسخة لمراتٍ تُعد ولا تحصى من مصادر مرجعية على شاكلة ويكيبيديا.

قد تسألني: لأي سببٍ بدأتَ بمراجعة الأفكار المسبقة المذكورة قبل أي موضوعٍ آخر؟ هل تشير هذه التأملات والاستنتاجات الاصطلاحية إلى أيٍّ من الشروط المسبقة لإبداع النص الدرامي؟ هل تضع بذلك حدودًا معينة؟ الجواب: لا. لا، ما دمنا نرغب في معرفة كيفية بناء النص الدرامي، وعلى الرغم من ذلك، يتوجب علينا أن نجيب

بنعم صريحة أيضًا! هذه الشروط ضرورية. إدراكنا لهذه الفوضى التي تعم المصطلحات يشير إلى نقطة في غاية الأهمية؛ وأعني بذلك ما لا يجب فعله عند إنتاج النص الدرامي. بعبارة أخرى ما الذي يجب عليك الامتناع عنه كي تصبح كاتبًا أو مشتغلًا بالأدب. علاوة على ذلك، قد يتمادى المؤلف إلى حد التصريح بأن الفن الدرامي عانى بشدة على مدار القرون التي تطور خلالها كصنفٍ أدبي، بسبب أنه لا يمكن كتابة المسرحيات بلغة يقتصر استخدامها على الفن الدرامي وحده؛ حيث لم تُخترع أبجدية مسرحية فريدة، وقد فقدنا بعض المسرحيات العظيمة جراء هذا العجز في التمييز بين النص المقروء والنص المفسَّر؛ وإن كسبنا بعض القطع النثرية البليغة».

تجدر الإشارة إلى أن جذور هذا النهج الراديكالي تقليدية تمامًا: في بعض المناطق المألوفة لدى المؤلف، غالبًا ما تبدو صورة الأديب المتمتع باحترامٍ وتقديرٍ كبيرين –والمعاكسة لصورة بعض مؤلفي التمثيليات التافهة– مغرية بشدة بالنسبة إلى الكاتب الدرامي المبتدئ. قد يحتاج الكاتب الدرامي الطموح إلى سنواتٍ أحيانًا حتى يدرك أن عملية الكتابة والنسخ الفعلية لا علاقة لها بالإبداع الحقيقي للنص الدرامي. كان حظ سكان المناطق الناطقة بالإنجليزية أفضل بكثيرٍ في ذلك الأمر؛ إذ مالوا بطبيعتهم إلى استخدام مصطلح «playwright» للإشارة إلى الكاتب الدرامي. على الرغم من التطابق في النطق بين كلمتي «wright» و«right»، فإن كلمة «wright» ليست لفظًا قديمًا يشير إلى عملية الكتابة، هذه الكلمة تعني أن تصنَع أو تُنشئ، لذلك فإن

المتحمس لمهارة إنشاء النصوص الدرامية يدرك طبيعة عمله ووسيلته منذ الخطوات الأولى التي يتخذها: إنه سينشئ شيئًا ما.

بطبيعة الحال، يتطلَّب الفصل المفترض بين الأدب والفن الدرامي مزيدًا من التفصيل في الشرح. لذا، دعنا لا نضيع الوقت ونوضح من فورنا أهمية الاختلاف الرئيس الموصوف مسبقًا بين الفن الدرامي والأدب "الحقيقي" بشتى صنوفه؛ أي حقيقة أن المستقبِل يختلف في الأول عن الثاني. هذا الاختلاف ضروري عند محاولة فهم الافتراضات والخصائص الأساسية في عملية إنتاج النص الدرامي. وفي واقع الأمر، هذا الاختلاف هو الذي يحدد الطرق المتنوعة التي يفكر بها كُتَّاب هذين الشكلين المميزين من النصوص.

وكي نوضح هذا التفرد، وهذا التباين في عمليات تفكير الشخص الذي يبدع نصًّا دراميًّا حقيقيًّا، فلعله من المفيد البدء باقتراح الشعار التالي:

أي أساسٍ لعملٍ درامي مكتوبٍ ومُعدٍّ للتمثيل أمام جمهور يشبه دليل المستخدم الخاص بثلاجة أكثر مما يشبه الرواية.

باتباع هذا الدليل الإرشادي (أو النص الدرامي/ السيناريو)، يجب أن يستطيع مُؤوِّلان على الأقل -حبذا لو مائتا مؤول- إنتاج أعمالٍ مسرحية أو أفلامٍ برسائل مشابهة بقدرٍ أو بآخر. هذه هي الحقيقة بكل ما يترتب عليها من عواقب. من الواضح أنه كلما صيغت التعليمات

بشكلٍ أوضح، زادت احتمالات عمل الثلاجة حتى في منزل المستهلك غير المتمرس. وهي ستعمل على النحو الذي انتواه صانعها تمامًا، وهكذا الحال بالنسبة إلى صنيعة المؤلف. وعلى ذلك فإن ما نتوقعه من الشخص الذي يكتب التعليمات هو الوضوح والبساطة في العرض؛ وهي الطريقة الوحيدة كذلك لضمان عدم إعادة بناء نص المؤلِّف أو تحسينه باستخدام نوعٍ آخر من المحسنات الإبداعية، هذا طبعًا بافتراض أن المستهلك اختار منتجك.

قد يبدو لك ما سأرِده بالأسفل متطرفًا، وقد أبدو متعمدًا في ذلك؛ غير أنها الطريقة الوحيدة لوضع مؤلف النص الدرامي المتشكك في موضع البدء الموصى به قبل الشروع في عمله.

المواد الدرامية هي إرشادات فنية ترسم الطريق للوصول إلى روح المُستقبِل النهائي؛ ونعني بهذا المشاهِد أو المستمِع.

هذا بالضبط ما يرغب فيه المشاركون في المراحل النهائية من العمل مع المادة الدرامية؛ أي المخرج والمنتِج والممثلون الذين يتولون تفسيرها عمليًّا، أو يقدمونها في صورة عرض مسرحي/ فيلم سينمائي.

تحقيقًا للوضوح التام، وحفاظًا على سلامة المبدع الذهنية، يحسن بنا أن نذكر هنا أن السمة الأساسية المذكورة للفن الدرامي هي مسألة فنية بحتة، وليست إبداعًا بحالٍ. إنها توفر إجابة السؤال الذي يطرحه أي مؤلف: ما هذا الشيء الذي أكتبه؟ الإجابة: «أكتب نصًّا مسرحيًّا

أو سيناريو سينمائيًّا سأسلمه إلى عددٍ من الأشخاص الذين لا أعرفهم بعد من أجل استخلاص جميع تفسيراته الممكنة؛ أو تأويلاته إذا أردنا استخدام اللفظ الشائع. وعليَّ أن أدرك هنا حقيقة أن أي مشاهِد يتوق إلى إدراك أفكاري الحكيمة وأرائي الحصيفة قد يراني أحمق، وأنه لن يتخيل أبدًا أنني لست كذلك في الواقع».

هذه مبالغة من دون شكٍّ، لكن من الأفضل دائمًا الاستعداد للأسوأ إذا كنت ترغب في المفاجآت السارة.

أما الاختلاف الثاني من الاختلافات الجوهرية بين النصين المسرحي والأدبي فيتعلق بإدراك المُشاهد ذاته.

على عكس الأدب، الفن الدرامي ظاهرة محددة بوقتٍ؛ بمعنى أنها تستمر لفترة زمنية محددة.

بوسعنا قراءة كتاب في ليلة واحدة أو على مدار عامين، وإعادة قراءة مقاطع معينة، والتوقف مؤقتًا عن القراءة، والنوم، والبحث عن معنى كلمة مثل «تمعج»، واستئناف القراءة بعد ذلك؛ فالمستخدِم النهائي هو الشخص الذي يتحكم بشكلٍ كاملٍ في طريقة تناول النص. العكس من ذلك تمامًا يحدث في الأعمال الدرامية؛ فهي ذات طولٍ محددٍ، وطريقة عرضها تجبرنا على المشاهدة المتواصلة والمتسلسلة. إن أردنا أن تسير العملية على النحو المثالي فهذا يتطلب متابعة المتفرج غير المشروطة لكل ما يتكشف على خشبة المسرح/ الشاشة الفضية من البداية إلى النهاية، من دون خيار أخذ استراحة أو استعادة عبارة أو حوار، من دون

خيار التوقف والتفكير، الذي يُعد في بعض الأحيان سمة مميزة من سمات الأدب. يخضع كلُّ شيء هنا لمدى وسرعة الاستيعاب. في هذه المرحلة، من المسموح عقد مقارنة قد نعتبرها فظَّة قليلًا، مثلما يحدث في الحياة الواقعية تمامًا. يجب أن تبقى حاضر الذهن، سريع البديهة، ولا تستخلص استنتاجاتك إلا بناءً على ما تراه وتسمعه. كما أن الوقت المتاح لك ليس كافيًا؛ فسرعان ما ستجد حدثًا جديدًا يبدأ ويغرقك معه في تعقيداته الجديدة.

هذا يبرهن على حقيقة واضحة: لا يمكن للكاتب الدرامي تحمُّل ثمن السخرية من المتفرج، لا يمكنه أن يقول بما يكتبه: ألم تفهم مقصدي؟ لا تلومنَّ إلا نفسك! على الكاتب الدرامي أن يعرف الطريقة التي بها يضمن أن يفهم المتفرج كل ما يحتاج إلى فهمه، ما سيمكِّنه بالتبعية من الاستكشاف والتعلم والإدراك والاستيعاب، وربما التفكير فيما شاهده بعد ذلك بقليلٍ. من المحتمل أن يبدو هذا الوضع الفريد منطقيًّا أكثر إذا أدركنا أن النص الذي ينتجه كاتب النثر يمثِّل في الغالب رؤيته الشخصية للحياة، إننا بطريقة أو بأخرى نسمع سرد المؤلف غير المباشر، وأحيانًا يخبرنا بما يدور في ذهنه بصيغة المتكلم. ولكن...

... في الفن الدرامي، المؤلف صامتٌ تمامًا، لا أحد يسمع صوته أو تعليقاته. على المتفرج في هذه الحالة أن يتتبع شذرات من الحياة حرَّرها وجمعها الكاتب الدرامي،

والذي يأخذ متابعيه إلى بيئته التي خلقها للتو.. على المتفرج أن

يميزها على أساس المرئي والمسموع حصرًا.

ومن هنا نؤكد مجددًا أن هذه الاختلافات الواضحة والأساسية ليست سوى الجانب الفني من الظاهرة. الكاتب الدرامي الحقيقي ينحي سؤالًا آخر جانبًا، مرجئًا مناقشته إلى وقتٍ لاحقٍ. السؤال هو: لماذا أكتب؟ يدمج هذا السؤال السري الثاني بين التصور الفني وأفكار المؤلف وأي رسالة مفاهيمية أخرى يود توصيلها إلى العالم. ورغم أن هذه الازدواجية الفنية الموضوعية بالنص لا تقيد رحلة الفكر أو الروح بأي شكلٍ من الأشكال، فإنها تفرض قواعدَ صارمة تمامًا على طريقة التعبير عن هذه الرحلة؛ وهي قواعد يندر ظهورها في نصوص الأدب «الحقيقي». غالبًا ما يتم تجاهل القواعد في صنوف الأدب الحقيقي بطريقة أو بأخرى، لكن التجاهل المتعمد لهذه القواعد في الفن الدرامي كثيرًا ما يؤدي إلى بقاء النص المكتوب نصًّا مكتوبًا إلى الأبد، من دون أن يتم تمثيله أو تصويره مطلقًا؛ إذ يبقى عصيًّا على الفهم بالنسبة إلى أي شخصٍ يرغب في تأويل النص وعرضه على المسرح أو الشاشة.

يجدر بنا إذن أن نلقي نظرة فاحصة على موضوع تجاهل القواعد، الذي يصل الحد بالبعض إلى اعتباره مسلكًا مُهينًا. هذا بالطبع لأننا قادرون على أن نجادل هنا -ولسببٍ وجيه- بأن رصيد المسرح العالمي زاخرٌ بالأمثلة من الفن الدرامي التي تتحدى القواعد بالكامل. في حين تعتبر هذه الحجة صحيحة من دون منازعٍ، فمن المهم أن نعي الشكلين

الأساسيين لهذه الأعمال الدرامية على أي حالٍ:

١. مادة مسرحية ابتُدعت بقصد التعبير الخالص عن الذات.

٢. نص يهتم بمخاطبة المستخدِم النهائي -المشاهِد[٢]- بطريقة مقنعة، إلى جانب رسالة المؤلف الشخصية (التعبير عن الذات).

في بعض الأحيان نجد إشارة إلى أشكال المسرح التي تتحدى القواعد، وإن تم التعبير عنها على نحوٍ مختلفٍ قليلًا. وفقًا لهذا، يصنَّف العمل الدرامي إلى نوعين؛ نوع مملٍّ وآخر مثير، وهذا التصنيف ذو أهمية حاسمة في «الفنون المحددة بوقتٍ».

بطبيعة الحال، يدل فن التعبير عن الذات الخالص على وجود روح إبداعية، غير أن المؤلف لا يكلف نفسه عناء أن يشرح للمشاهد تلك القوانين التي لم يكن لها وجودٌ من قبل ثم استحضرها في سياق العملية الإبداعية. لا تحمل هذه القوانين منطقًا إلا في نظر هذا المؤلف بالذات، وفي هذا العمل بعينه. أما بالنسبة إلى النوع المثير، الذي يكمن وراء ظهور أشكال درامية لا مثيل لها في بعض الأحيان، يمكن اكتشاف بعض علاقات السبب والنتيجة، علاقات يفهمها المشاهد من دون أن يُقدَّم له أي تفسير، ويمكن تمييزها وتطبيقها على نحوٍ هادفٍ وفعَّال. تشكل دراسة هذه القوانين العالمية جوهر هذا النص.

* * *

(٢) من الآن فصاعدًا، سيُستخدم مصطلح «المشاهِد» للإشارة إلى المشاهِد/ المستمِع المفترض في سياق هذا الكتاب، حيث إن أي عملٍ درامي يحمل مسارين؛ سمعيًّا ومرئيًّا، ما يجعله عملًا سمعيًّا بصريًّا.

المتفرج والنوم

المتفرج والنوم ١

أو

توليد اهتمام المتفرج والحفاظ عليه

بحسب طبيعته الجوهرية، يشتغل الفن الدرامي على سياقات الحياة الفعلية التي سعى الفلاسفة قرونًا إلى وصفها. لهذا السبب، تكمن خصوصية معينة في محاولة دراسة الأساس النظري للفن الدرامي. وغالبًا ما تستحيل الكلمات اليومية والتوصيفات العاطفية إلى جزءٍ من اللغة الاصطلاحية ذاتها. وبناء على هذا، لا يمكن بأي حالٍ من الأحوال قبول هذه المصطلحات في أرجاء العالم أو توظيف خبراء هذا المجال لها من دون اعتراض. على سبيل المثال، في أثناء اختياري لكلمة «مثير» المستخدمة أعلاه كمصطلحٍ في هذا الكتاب، تعيَّن عليَّ أن أعترف بأن هذا المصطلح يصِف ظاهرة معينة في حياتنا اليومية، ظاهرة تبدو غير ملموسة ويصعب تحديدها. تصبح هذه الظاهرة أصعب وأصعب في توصيفها عند إقرانها بعامل الذاتية؛ لأن كل فردٍ يجد شيئًا مثيرًا غير الذي يجده سواه، بعبارة أخرى؛ تختلف كلمة مثير باختلاف مَن يستخدمها من البشر.

وعلى الرغم من ذلك، يختار المؤلف من دون تبريرٍ أن يزعم أن كلمة «إثارة» هنا قابلة للتعريف في سياق جوهر النص الدرامي، بمعنى تكثيف حماستك، أو الضرب على وترٍ حسَّاسٍ لديك، وبمعنى توضيح (أو مناقشة) موضوعات تجذب انتباه شخص واحد أو أشخاص كثر بشكلٍ لا إرادي. ينطوي المصطلح على إشارة إلى ما يمكن أن يدوم لأكثر من لحظة واحدة. لا يدور مصطلح «الإثارة» هنا حول المفاجآت سريعة الزوال، بل حول سلب اللبّ. ومن هذا المنطلق، فهي عملية أو حدث يقع خلال فترة زمنية معينة، وهو ما يذكرنا مرة أخرى بخصوصية صنف الفن الدرامي الأساسية والحتمية، والتي أوضحناها من قبل:

المنتَج النهائي الذي يعتمد على نصٍّ درامي -عرض مسرحي أو فيلم سينمائي- هو فن محدد بوقتٍ.

في واقع الأمر، تمثِّل العبارة المذكورة أعلاه هذه الحقيقة المخيفة: يحتاج المؤلف إلى أسر انتباه المتفرج طوال مدة العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي. وهو ليس بوقتٍ قصيرٍ؛ إذ إنه يتراوح بين عشر دقائق وأربع ساعات، مع بعض الاستراحات القصيرة أحيانًا. المفاجأة المؤقتة لن تؤدي الغرض هنا، ولو حتى لنصف ساعة فقط، (قد تكفي لبضع دقائق في عملٍ درامي قصير).

غالبًا ما تُنسى هذه السمة الأساسية للفن الدرامي في وقتٍ مبكرٍ من مرحلة التكوين، ولهذا فمن الضروري التركيز عليها أولًا. الأفكار المفاجئة لا تتطور إلى حقائق مسرحية/ سينمائية مدهشة، بمعنى

حدوث مفاجأة تقود إلى سعادة دائمة ومستدامة. المفاجأة لا تعني أسر انتباه المتفرج أو انغماسه التام في الحدث، والمشاهِد يدرك ذلك بحدسه، ويبقى في مقعده وينتظر بقية الحكاية، ينتظر بلهفة حقيقية؛ لأنه يعرف أن المؤلف سيقدم له أسبابًا مقنعة تبرر قضاء كل هؤلاء وقتًا ثمينًا من حياتهم جالسين في ظلام المسرح أو القاعة.

وكمثالٍ على ذلك، إليك هذه الأفكار:

... سأكتب سيناريو فيلم عن امرأة صهباء في منتصف العمر

ممتلئة الجسم وتميل إلى ارتداء ملابس شبيهة بملابس الشابات

في ربيع العمر...

... سأكتب مسرحية عن فنان خدع بصرية متقاعد...

... سيدور النص الدرامي حول رجلٍ صغيرٍ أخضر لزج من كوكب ز - ١٢...

قد تجذب هذه الأفكار انتباه المنتِج[٣] مؤقتًا، وتثير اهتمامه باختيار

(٣) من الآن فصاعدًا، عند استخدام مصطلح «المنتِج» أتخيل هنا المتفرج المثالي للعمل السمعي البصري. إنه ناقدٌ ومهتمٌّ في نفس الوقت، وعلى الأرجح مستعد لاستثمار الجهد والمال لتنفيذ هذا العمل على أرض الواقع، ما يترتب عليه إرضاء نفسه والآخرين على حدٍّ سواء. هنا المنتِج هو المتفرج «النشط» الذي تُظهر ردود أفعاله الفورية شكل القوانين في أثناء تطبيقها؛ وهو موضوع دراستنا. بالقياس إلى ذلك، يصبح المتفرج الحقيقي هو الشخص «السلبي» الذي تقل معاييره النقدية عن معايير المنتج، والذي عادة ما يعبر عن آرائه متأخرًا قليلًا.

المؤلف غير المعتاد لأبطاله، غير أنه حتى القارئ الأشد سطحية سيتمكَّن من ملاحظة عدة تفاصيل مهمة يتشاركها هؤلاء الأبطال جميعًا: **الافتقار التام إلى أي فعلٍ يصف تصرفات هؤلاء الأشخاص**. إنها تقدم إلينا صورًا جامدة مُعبَّر عنها بطرقٍ مماثلة لفنون الرسم أو التصوير الفوتوغرافي، وهذا يقودنا إلى سؤالٍ منطقي تمامًا: هل سنوافق على مشاهدة المرأة ذات الشعر الأحمر في ملابس الفتيات لأكثر من خمس دقائق؟ وماذا عن فنان الخدع البصرية المتقاعد؟ بأي وسيلة سنميِّز أنه كان فنانَ خدع بصرية في الماضي، وليس حفَّارًا على سبيل المثال؟ أما بالنسبة إلى الرجل الأخضر القادم من كوكب ز - ١٢، فإننا قد نضحي بخمس دقائق من وقتنا لمشاهدته، وهو ما يكفي من الوقت لعرض المشهد الأول من العمل في صورة ثلاثية الأبعاد مثلًا. وفي هذا المقام، فإن ما تم ابتداعه هنا هي مفاجأة -مفاجأة صغيرة في حقيقة الأمر- والتي، على إثر الملل البادي على المتفرجين، يجب إعادة صياغتها بشكلٍ مختلفٍ يمكن أن نصفه بأنه يأسر المتفرجين أو يحافظ على حماستهم بصورة مستدامة.

احتوت الفقرة السابقة على تلميحٍ واضحٍ يمكننا الآن تكراره مرة أخرى، والأفضل تدوينه بالبنط العريض:

أضف فعلًا أو فعلين إلى أوصاف شخصيتك!

... المرأة ذات الشعر الأحمر ممتلئة الجسم تتمرن
على العجلة بأقصى سرعة في صالة الألعاب الرياضية؛

تتصبب المرأة عرقًا، وقد جحظت عيناها...

... فنان الخدع البصرية المتقاعد (الذي لا يرتدي عباءة السحرة الشهيرة حتى الآن) يحاول سرقة بعض المال من ماكينة الصراف الآلي من دون استخدام بطاقة ائتمان...

... الرجل الأخضر الصغير من كوكب ز - ١٢ يلعب البلياردو واقفًا على أحد المقاعد؛ لأنه صغيرٌ وقصيرٌ بالطبع...

هكذا تصبح أفكارك أشد إثارة للاهتمام. كما أننا أضفنا بعض الحركة، حتى وإن كانت ميكانيكية. إذا ألقينا نظرة خاطفة على القاعة الآن، سيبدو لنا المتفرج مستعدًّا كليًّا لقضاء خمس دقائق على مقعده، ثم خمس دقائق أخرى ... وأخرى ... وأخرى. وفقًا لمتوسط ثقة المتفرج وولائه المثبت في الإحصاءات، والذي يبلغ نحو خمس عشرة دقيقة، يبدأ المؤلف في الشعور بالثقة بأنه بمجرد إضافة هذا الفعل البسيط وتصويره في شكل مرئي، يخوض التجربة السحرية المتمثلة في أسر انتباه المتفرج، ويحقق ما يمكن أن نسميه نجاحًا.

لكن في أثناء وقوف الكاتب الدرامي في الظلام وراء الكواليس، يلاحظ أن المتفرجين -الذين يود أن يبقيهم مأسورين وملتصقين بمقاعدهم لستين دقيقة أخرى على الأقل- بدؤوا في التململ على نحو ملحوظٍ. إذا غادر هؤلاء المتفرجون (المكتفون بالتململ فقط في الوقت الحالي)، من المستبعد أن يعودوا لمشاهدة عملٍ جديدٍ لنفس الكاتب الدرامي.

بحلول ذلك الوقت، سيعلم كل منتِج في البلدة بهذه الحقيقة المحزنة، وعندئذٍ... حسنًا، هكذا يتبيَّن لك أنه إن لم تتمكَّن من الحفاظ على انجذاب المتفرج، يحسن بك أن تودِّع مسيرتك المهنية في الكتابة الدرامية.

لديَّ هنا نصيحة ضرورية بشدة لتجنُّب مثل هذا الموقف: لإنقاذ مهنتنا ككتَّابٍ دراميين جددٍ، نحتاج إلى أحد أشكال المعرفة المتخصصة. لا فائدة هنا من أن تقول إن المتفرج لم يصل إلى مستوى الكاتب الدرامي بعد، هذا الكلام معناه ببساطة أنك عاجزٌ عن مخاطبة بعض فئات الجمهور؛ أنك لا تستحق انتباه الناس. في هذه اللحظة الراديكالية تظهر مجموعة من الكلمات التي يجدها أي مبدع مرعبة كليًّا: إنها أدوات الجذب التجارية.

على كاتب النص الدرامي أن يستخدم بعض «أدوات الجذب التجارية» بصورة فريدة كي لا يفقد المتفرج.

كما أنه يجب أن نختار أدواتٍ استثنائية وشديدة الخصوصية؛ نحن بحاجة إلى أدواتٍ تعيننا على حماية جمهورنا من الملل واللا مبالاة، وتساهم في جذب هذا الجمهور وإثارة انتباهه مرة بعد أخرى. قد تبدو مهمة شبه مستحيلة ما لم نلجأ إلى العنف لإرغامه على ذلك، لكن إذا أدركنا أنه لا توجد طريقة يمكن لأي شخصٍ من خلالها أن يجد العنف جذابًا، تصبح النتيجة المحتومة لمهنته هي نفس النتيجة التي توصلنا إليها قبل قليلٍ: وصولها إلى النهاية.

وعلى الرغم من ذلك، وكما نعلم جميعًا، ما نجنيه بالقوة يمكن أن نجنيه بالمكر والحيلة. يشار إلى الحيل الماكرة المستخدمة في أي مجالٍ متخصصٍ باسم «أدوات الجذب التجارية». يمكن أن نعتبر المسحاج[٤] أو الإزميل من أدوات النجار البسيطة لكن الحادة، تمامًا مثل الإبرة والخيط لدى الخياط، لا يختلف الأمر في حرفة الفن الدرامي. في لحظة الارتباك المذكورة، عندما تتملكنا الحيرة بشأن ما يجب فعله لإبقاء المتفرج في مقعده لفترة أطول قليلًا، ننتقل إلى أهم الأدوات؛ ونقرر شرح الأسباب الكامنة وراء ما تفعله شخصياتنا. بعبارة أخرى...

... نعمل على تزويد هذه الشخصيات بدوافع تبرر أفعالها.

وهكذا نضيف قدرًا معينًا من المعلومات المحددة إلى الوصف الحالي.

> ... السبب الذي يجعل المرأة ذات الشعر الأحمر ممتلئة الجسم تبذل كل هذا المجهود في صالة الألعاب الرياضية هو أنها حددت لنفسها هدفًا وهي طفلة يتمثَّل في الانضمام إلى طاقم رواد الفضاء، والذهاب إلى مهام فضائية. بيد أنها عرفت أنهم لا يقبلون سوى المحترفين المؤهلين تأهيلًا عاليًا. بعد خمسة عشر عامًا من العمل

(٤) أداة يُبرى بها الخشب. (المترجمة).

الأكاديمي (وحصولها على درجة الدكتوراه في علم الأحياء)، تقلصت السنوات المتبقية على جني المؤهلات الكافية لتصبح رائدة فضاء محترفة، وتزامن مع ذلك نمو حجم ملابسها باطرادٍ...

... أما فنان الخدع البصرية المتقاعد فمضطر إلى استغلال أي وسيلة متاحة لجني أكبر قدرٍ ممكنٍ من المال من أجل علاج حبيبته الوحيدة مونيكا، التي ظل سنواٍت وسنواتٍ يشقّها إلى نصفين أمام الناس في عرضه الشهير في السيرك ...

... يلعب الرجل الأخضر الصغير من كوكب ز - ١٢ البلياردو -مستثيرًا في ذلك استغراب الناس- بسبب تهديد الإخوان بولو -وهي عصابة من رجال المافيا ذوي الأسنان الذهبية- بسرقة مركبته المخصصة للسفر بين الكواكب (طبقه الطائر) ما لم يفز في هذه اللعبة التي لا يعرفها إلا البشر. يحيط رجال العصابة بالفضائي الأخضر اللزج، وهم يضحكون ملء أشداقهم ...

إنني أعي مدى صعوبة ابتكار طرق جديدة ومتنوعة لإخبار المتفرج بمثل هذه الحقائق، ها قد نفد الوقت! لقد بدأ الناس في النهوض والمغادرة بالفعل! وفي تلك اللحظة تأتيك فكرة رائعة: لماذا لا نشرح الأسباب الكامنة وراء تصرفات شخصياتنا في بضع كلمات؛

كتعليقٍ صوتي في حالة الأفلام السينمائية، أو نصٍّ يتلوه الراوي في حالة الأعمال المسرحية. حتى تلك اللحظة، لم يخطر ببال الكاتب أن الأداة الرائعة التي اختارها تنتمي في حقيقة الأمر إلى رصيدنا من الأدب المكتوب. هكذا يحقق الكاتب الدرامي هدفه المؤقت: توقف المتفرجون في القاعة عن التململ. بعد أن أسرتهم الأحداث الجارية، بدؤوا في التعاطف مع بطل القصة (بما في ذلك قصة الفضائي الأخضر اللزج) والأمل في نهاية سعيدة، هكذا استطاع الكاتب أن يستثير فضول مجموعة متنوعة من البشر.

بهذا توقف المتفرج الفضولي عن الجلوس متململًا أو التفكير في المغادرة، ويبقى الحال على ما هو عليه حتى بعد مرور ستين دقيقة من العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي.

والآن يشعر الكاتب الدرامي بالسعادة والفخر الحقيقيين، هذه هي اللحظة التي يولد بداخله فيها إيمان غير متوقع -لكنه راسخٌ لا يتزعزع- بمدى بساطة أسرار مهنة الكاتب الدرامي.

والآن علينا أن نتفق أن بعض الأمور اتضحت من دون أدنى شكٍّ، إلا إنه لاستيعاب ما حققناه بالفعل يجب طرح السؤال التالي: ما الذي يتضح لنا من هذا كله بالضبط؟ السؤال يستحق طرحه، وذلك لأننا إذا وعينا الغرض الحقيقي من استخدام الأداة التي أتقنَّاها، سنتمكَّن من تطبيقها مجددًا على النحو الصحيح.

بناء على هذا، ما الذي فعله الكاتب الدرامي في هذه الأمثلة الثلاثة لجذب المتفرج وإبقائه يتابع العرض؟

دعنا نذكر العناصر الواضحة:

١ - أخبرنا الكاتب الدرامي مَن الشخص الذي يرغب في أن ننتبه له.

٢ - أدركنا عامل مرور الوقت الموضوعي في النص الدرامي، حيث أخبر الكاتب الدرامي المتفرج أن **الشخص المذكور يفعل شيئًا** ...

٣ - كما أخبرنا (شفهيًّا حتى الآن) لماذا يفعل هذا الشخص ما يفعله.

هذه هي الأسئلة الثلاثة التي تحتاج إلى إجابة لبناء القصة.

القصة في الفن الدرامي أداة فنية تُستخدم للحفاظ على اهتمام المتفرج لفترة طويلة من الزمن، أو لإثارة فضوله بشكلٍ منهجي.

بعبارة أخرى: العملية الموصوفة أعلاه -والمتمثلة في الحفاظ على جذب المتفرج وإثارة إعجابه- دليلٌ يثبت أن القصة هي الأداة التي تنجح في إنقاذ الكاتب من أن ينتهي به المآل إلى إنتاج نصٍّ مملٍّ من دون قصدٍ.

في الفن الدرامي القصة ليست أداة فنية وليست نتاجًا فريدًا لخيال الكاتب، القصة ضرورة فنية حيوية في الواقع.

من هذا المنطلق، قد يصح بنا استخدام مصطلح «السرد»، الذي

يعتبر أفضل في توضيح استمرارية العملية واستدامتها. بيد أننا سنعود عمدًا إلى مصطلح «قصة» الذي عادة ما يُستخدَم في التعليمات الموجهة إلى المهتمين بالكتابة الدرامية.

للأسف، غالبًا ما تبدأ مثل هذه التعليمات بنصائح حول كتابة القصة، في حين أن أصحاب هذه الاقتراحات لم يكلِّفوا أنفسهم عناء تحديد الشيء الفعلي الذي يجب ابتكاره باتباع الإرشادات المذكورة. هذا هو السبب في أن الأشخاص الذين يتبنونها بصورة آلية كثيرًا ما ينتهي بهم المآل إلى الوقوع في الارتباك في وقتٍ مبكرٍ، خلال مرحلة تصور نص العرض المسرحي/ سيناريو الفيلم السينمائي. لكن سبب هذا الإغفال بسيطٌ في الواقع. من السخف شرح أشياء تشرح نفسها بنفسها. كلنا نرى الهواء هواء، والماء ماء، إلخ، إلخ، وبناء على ذلك؛ فالقصة ليست إلا قصة.. هذا بدهيٌّ تمامًا.

إذن ما الذي يجب أن يفهمه كاتب النص الدرامي من مصطلح «قصة»؟ ونؤكد هنا ضرورة أن يفهم؛ فممارسة العملية المتمثلة في إنشاء نص درامي وتفسيره وتقييمه تشير إلى هذه الكلمة البسيطة، بأشد الصور سخافة في الواقع: لدينا قصة.. لا.. ليس لدينا قصة.. لترجمة هذا التقييم الغامض «للقصة» باستخدام مصطلحات واقعية، نقول إن القصة كأداة خضعت للتقييم: حيث تحدد ما إذا استُخدمت الأداة أم لا، بهدف تعزيز التورط العاطفي أو الحفاظ على الفضول أو جذب الانتباه لفترة زمنية طويلة[٥].

(٥) يفترض أنه من المستحيل أن يكون لهذا التقييم أي معنى بالنسبة إلينا إذا حاولنا فهم مصطلح «قصة» بمعنى صنف من صنوف النثر.

ما الذي يحوِّل عملية الإبداع الفنية إلى عملٍ فريدٍ؟ إنني على يقين بأن القارئ المغرم بالتدقيق في التفاصيل، المعتاد على التسلسل المنطقي للأفكار، سيلاحظ الآن أن «القصة» أُهملت حتى هذه اللحظة باعتبارها وسيلة للتعبير عن فكرة أو رسالة مهمة، وهو الشيء الذي يفترض أن نسعى إليه في عملية الإبداع الحقيقي. ترددت بعض الأقوال عن كيفية سرد القصة، ولكن لم يتفوَّه أحدٌ بكلمة واحدة عن الجودة الأساسية التي تجعل القصة المادة الرئيسة للحقيقة الفنية المذكورة. حتى الآن، لم نعثر على إجابة عن السؤال الرئيس: ما الذي يجب أن يفهمه المتفرج من خلال سرد القصة؟ بعبارة أخرى، لم نعثر على إجابة السؤال التالي: لماذا أقول كل هذه الأشياء؟ أو: لأي سببٍ أخبركم عن النساء الصهباوات، والمخلوقات الفضائية اللزجة الخضراء، وكبار السن الرومانسيين؟

بهذه الطريقة نصل إلى مرحلة ممتازة في تسلسل أفكارنا؛ مرحلة يتمكن فيها المتفرج العادي؛ ذلك الشخص الذي لا تزيد القصة بالنسبة إليه على كونها مجرد قصة، من إنشاء النص الدرامي باحترافية، والذي يحدد مدى حرفيته وقيمته وشكل أدواته مبدأ يقول:

تمتلك القصة قيمة وظيفية أو فنية (إمكانية جذب المشاهد)، وقيمة مفاهيمية (القدرة على ضرب وترٍ حساسٍ لديه).

بالإضافة إلى ما سبق، يجب التمييز بين هاتين السمتين الخاصتين

بالقصة واستخدامهما على نحوٍ منفصلٍ في العملية الإبداعية. بهذه الطريقة وحدها يمكن توقع أن تعمل الوظيفتان بالفعالية المطلوبة. هل نستطيع تحقيق ذلك من دون هذه المعلومة المهمة؟ نعم، في حالة كان الشخص هو متلقي النص، وليس مبدعه. بعبارة أخرى هذا ممكن لكن بالنسبة إلى المتفرج فحسب. هل يستطيع مبدع النص تجاهل القصة؟ نعم يستطيع، إذا وجد نفسه مستعدًّا لمواجهة العواقب غير المرغوب فيها.

إن التغاضي عن هذه الخصوصية، وإلقاء وظيفتي القصة المختلفتين في وعاء واحدٍ قد يعمل تدريجيًّا على إثارة ضيق لا يمكن تفسيره في نفس المنتِج والمتفرج، فضلًا عن شعور بوجود خطأ لا يمكن تحديده. لإجابة هذا السؤال -ربما حتى من دون نطق كلمة واحدة بصوتٍ عالٍ- يبدأ الكاتب الدرامي في محاولة يائسة من التبريرات: «لكن القصة رائعة! لقد أخبرتموني بهذا للتوِّ!». من الصعب دحض حجة كهذه. وعلى الرغم من ذلك، يبقى شعورنا بوجود خطأ من نوعٍ ما.. آه، وبالمناسبة، لقد بدأ أفراد الجمهور في التململ في مقاعدهم من جديدٍ! لقد ظلوا في أماكنهم لمدة اثنين وأربعين دقيقة ... لكن انظر إليهم الآن!

في أثناء تناول المنتِج والمتفرج القهوة في استراحة المسرح (أو التحدث على الهاتف الذكي في أثناء عرض الفيلم ...)، يحاول الكاتب سرًّا، من دون إظهار أي علامات واضحة على الضيق، فهم ما يحدث والتوصل إلى حلٍّ. وبالطبع يكون مستعدًّا لإضافة شيء أو آخر اعتمادًا على خبرته السابقة. وهذا منطقي؛ حيث لا يوجد حتى الآن أي شيء

غير ضروري يمكن حذفه من العمل، لكن ما الذي يضيفه؟ وإلى ماذا يضيفه بالضبط؟ وفي أي موضع يستطيع أن يضيفه؟

بتحقق الوظيفة الأولى للقصة (الوظيفة الفنية المتمثلة في أسر انتباه المشاهِد) بنجاحٍ، يترتب على ذلك تحقيق وظيفة أخرى ضرورية؛ وظيفة تعنى بشأن الرسالة المفاهيمية هذه المرة...

... لأنه بمزاوجة هاتين الوظيفتين يخلق الكاتب الدرامي حالة حقيقية من التورط العاطفي لدى الجمهور؛ وهو الشيء الوحيد الذي يضمن اهتمام المتفرج حتى اللحظة الأخيرة من القصة.

لكن أولًا دِعنا نعرض هذا الاستطراد الضروري؛ الذي لا يستهدف معرفة كيفية فعل ذلك فحسب، بل ما الذي نفعله الآن على أرض الواقع. نظرًا إلى أنها الطريقة الوحيدة لتنظيم استخدام مهاراتنا على النحو الصحيح، وإدراك الحاجة إلى إجراءات متسلسلة على نحوٍ لائقٍ. بعبارة أبسط، علينا ترتيب المخزن التي ظللنا نتجنب دخوله سنواتٍ، على الرغم من أنه مليء بعددٍ هائلٍ من الأغراض المفيدة لنا. علاوة على ذلك، تشعرنا هذه الأغراض المتراكمة بالثراء الشديد. نشعر بالثراء، نعم، لكن هل نكون أثرياء حقًّا ونحن نجهل كيفية الاستفادة من ثروتنا؟

* * *

المؤلف كلي القدرة

استطراد: المؤلف كلي القدرة
أو
مؤلف/ متلاعب:
هل الكلمتان مترادفتان؟

ذكرت سابقًا أن منشئ القصة يجب أن يؤثِّر في المتفرجين. إنه يحتاج إلى أسر الألباب، إلى الضرب على وترٍ حسَّاسٍ في النفوس. وأنا آمل بتكرار هذه الفكرة على مدار الكتاب في اجتذاب أكبر قدرٍ ممكنٍ من النقد والانتقاد؛ وأستهدف حث كل من يعارض هذه الفكرة على التعبير عن رأيه. لا يخلو أي تجمهر من معارضين؛ حتى ولو عدد محدود منهم على أقل تقدير، لا سيما إذا كانت هذه هي المرة/ السنة الأولى التي يدرسون فيها الفنون الإبداعية.

لا يتغير الاعتراض أبدًا: التلاعب فعلٌ كريه! كثيرًا ما نسمع تعليقاتٍ يمكن تلخيصها في العبارة التالية: نظرية الفن الدرامي مادة شريرة خبيثة، لا أريد لها أن تؤثِّر في عقلي أو روحي الإبداعية! وما يلبث المعارِض أن يطلب من المدافِع عن هذه المفاهيم، الواقف أمام بقية المجموعة، أن يغرب عن وجوههم جميعًا هو وأفكاره المخزية، وحبذا إن انشقَّت

الأرض وابتلعته فورًا. فلقد أدرك أخيرًا نية هذا الشخص الشريرة في التلاعب بإخوانه من البشر، والذين بدورهم سيتلاعبون بأشخاص آخرين، وهكذا.. وهكذا.. إلى أن يقيموا هرمًا كاملًا من الشر الخالص، والذي سيهوي منشئوه جميعًا في العالم السفلي في النهاية، يستغيثون من دون أن يغيثهم أحدٌ.

وعلى الرغم من ذلك، لم يحدث أبدًا أن أعلن أي من المؤمنين بهذه المفاهيم «الشريرة» توبته؛ والسبب بسيط: كل هذه الاعتراضات قابلة للدحض بمنتهى السهولة، وذلك باستخدام الحجج الثلاث التالية:

١ - إن لم يرغب أي شخص في معرفة أي شيء عن هذه التعاليم الشريرة، فلا يجب أن يجبر نفسه على ذلك.

٢ - ولكن إن لم تتأكد بعد من صحة اعتراضاتك أو تعليقاتك، فيجب أن تفهم النقطة التالية: يعتمد نوع ومستوى التلاعب على الكاتب الدرامي وحده؛ على ذوقه وآرائه وطبيعة نشأته.

٣ - كلنا هنا بشر شرفاء ولطفاء، لذلك ليس لديَّ أي نية في التوقف عن التبشير بفن التلاعب الذي تنددون به، بل وأتمنى أن أرى العالم مكانًا أفضل من خلال هذا التلاعب الإيجابي، وهذا هو ما يتوق إليه كل واحد منا، لذا دعنا نتلاعب معًا، شريطة أن تكون مقاصدنا طيبة بالطبع.

تبدو الإجابة شاملة بما فيه الكفاية، وعلى الرغم من ذلك فمن المفيد التعمق في مبادئ الفن الدرامي عوضًا عن التلاعب بعقول الآخرين. وهذا ضروري لأن هذه السمة ليست أداة للفن الدرامي بل مجرد وسيلة لاستخدام هذه الأداة؛ الأدوات في ذاتها ليست شريرة ولا طيبة، تمامًا مثل البشر.

في حين أنه من الصحيح أننا أشرنا سابقًا إلى القصة باعتبارها أداة فنية يمكن أن تساعد على جذب انتباه المتفرج، وأسر لبِّه، ومن الناحية النظرية، تورطه من الناحية العاطفية، يجب أن نؤكد من جديدٍ على أنه لم يحدث أي تلاعبٍ حتى هذه اللحظة، وأنه لا يحدث الآن، بل ولن يحدث على الإطلاق إذا تجاهله الكاتب الدرامي. في تلك المرحلة، سنسمع على الأرجح التعليق المألوف الذي يقول: «ثمة خطأ في هذا العمل رغم بديع صنعه!».

هل يعني هذا أن الجمهور يرغب في مَن يتلاعب به؟ الجواب بسيط ومن كلمة واحدة: نعم!

وبما أنني أتوقع وابلًا من الاعتراضات والتعليقات المستنكرة، سأقدم هنا كل الحجج الممكنة لدعم هذا الرأي. وإدراكًا مني أن الأدلة العملية هي الأقوى في إقناع الجميع، سأطرح السؤال التالي: إن قابلنا أحدَ معارفنا صدفة في الشارع، هل من الطبيعي أن نستمتع بالإنصات إليه وهو يصف لنا بالتفصيل حلمًا حلمه في الليلة الماضية؟ لا! قطعًا لا! في مثل هذه المواقف، وفي أغلب الأحوال، سنظل نبتسم بأدبٍ طوال الحديث، هذا ما لم نتسم بالذكاء الكافي لإنهائه في أقرب وقتٍ

من خلال النظر إلى الساعة، وافتعال العجلة، مؤكدين أننا متأخرين جدًّا عن موعدٍ مهمٍّ.

حسنًا، هل تعتبرها تجربة ممتعة؟ لا تزعج نفسك بمحاولة الإجابة حتى! هذا بعيد كل البعد عما نرغب فيه. لكن ما الذي نرغب فيه حقًّا؟

إليك مثالًا آخر، تخيل نفس الموقف السابق، باستثناء ادعاء أحد معارفك رغبته في إخبارك بحلمه لأنه رآك فيه، والأنكى أنه يخبرك أنكما كنتما معًا في وضع حميمي.. أنتما الاثنين.. على الرغم من استحالة حدوث شيء كهذا؛ إذ إن هذه ليست طبيعة العلاقة بينكما على الإطلاق. بعدها يضيف هذا الشخص شيئًا يذكِّرك بنفسك، بسلوكك السيئ الأناني قبل بضعة أيام، حين شتمته أمام الناس. لم يشِر الشخص إلى تلك الواقعة بأي شكلٍ من الأشكال في حقيقة الأمر، بل يُستنتج هذا من سياق حديثه. بعد أن تتركه وتمضي في طريقك بعدة ساعات، تجد نفسك لا تزال عاجزًا عن إخراج حلمه من رأسك، وبناء على هذا تتصل به في المساء للاعتذار عن سلوكك الفظ، رغم أنه لم يطلب منك ذلك، بل وحتى لم يلمح إليه مجرد تلميح، وعلى الأرجح سيجيبك قائلا: «آه! لا، لا تزعج نفسك من فضلك، لقد كان مجرد حلم غريب».

الحقيقة هي أن هذا الشخص أراد أن يجعلك تفكر في هذا الحلم، الذي ربما كان حقيقيًّا وربما لا، وبهذه الطريقة تلاعب بك وحثَّك على إجراء تلك المكالمة الهاتفية في المساء. لا يفوتني هنا تأكيد أن هذه المكالمة الهاتفية كانت طوعية، مكالمة اخترتَ إجراءها بإرادتك الحرة، والأدهى أنها أشعرتك بالرضا عن نفسك وعن تصرفك. والشعور

بالرضا أقوى من الشعور بالضيق، وبهذه الطريقة تشعر بالسعادة لأنك أعدت التواصل مع جانب من نفسك نادرًا ما تنتبه له في صخب الحياة اليومية؛ تشعر بالرضا لأن هذا الشخص تلاعب بك.

لكنك لم تكن سعيدًا في الموقف الأول، أليس كذلك؟ كنت منزعجًا حين لم يتلاعب بك، ولم يَظهر في حلمه شيئًا يثير اهتمامك.

لدينا عدة طرق متنوعة لتفسير هذه الظاهرة، تستند إحداها إلى الحجة التي تقول إننا مخلوقات اجتماعية، وُلِدنا لنعيش مع الآخرين، ونعجز عن الاستمرار في هذه الحياة بمفردنا، وعلى الرغم من ذلك، يبدو التفسير بسيطًا للغاية من منظور القوانين الدرامية:

لا يسعنا تبرير الجلوس في غرفة مظلمة والاستماع إلى قصة، مهما وجدناها مؤثرة، إن لم نرَ أي جدوى من إنفاق جزء من وقتنا الثمين في سماعها.

قد لا نلاحظ هذا دائمًا، ولكننا نمتعض بشدة إذا أخبرنا أحدهم بقصة من دون أن تكون لدينا –نحن أو الراوي– فكرة عن سبب الحاجة إلى سرد هذه القصة.

إذن، بأي وسيلة حدث ما حدث؟

قد تجد نفسك تشير إلى ذلك الشخص الذي اصطدمت به في الشارع وتقول: «يا له من حكَّاء بارع!»، على الرغم من الانفصال الكامل بينك وبين الفكرة المطروحة آنذاك. هذا يعني أن الراوي عرف بأي وسيلة يوقفك في الطريق (باستخدام حلم وليس دفتر حسابات

بالمناسبة). لكن إن لم يعرف لأي سبب يروي لك هذه القصة بالذات وفي هذه اللحظة تحديدًا، يصبح حديثه مضيعة للوقت. في المرة القادمة التي تلاحظ فيها اقتراب الشخص المذكور، قد تجد نفسك لا شعوريًّا تقطع الشارع بخطواتٍ سريعة مبتعدًا عنه، حتى وإن خالفت بذلك إشارة المرور، وخاطرت بسلامتك!

النتيجة: معرفة أن القصة هي الأداة الفنية المسؤولة عن جذب المتفرج إلى الفن الدرامي لا تعني أننا بدأنا في التلاعب بعقل أي متفرج حتى هذه اللحظة. إننا لا نعمل في الوقت الحالي سوى على إثارة اهتمام المتفرج، وهو إنجاز قصير العمر ومحدود الأهمية، لن يبدأ التلاعب الفعلي ويستمر إلا ...

... عندما يدرك الكاتب الدرامي حاجته إلى رواية القصة وهدفه من سردها.

لذا فهذه هي اللحظة المثالية كي تسأل نفسك من جديدٍ: هل ما يتلاعب بالناس هي القوى الظلامية للفن الدرامي، أم كاتب النص الدرامي؟ غير أن التأثير يمكن أن يصبح أطول أمدًا داخل المتفرج أو متلقي القصة؟ انظر إلى داخلك!

اللجوء إلى التلاعب أداة مدمجة في الفن الدرامي، مظهر مباشر من مظاهره.

ونحن نواجه شيئًا مشابهًا كل يوم في أثناء تلقي جرعتنا اليومية من الإعلانات، هذه الإعلانات لا تفتننا أو تأسر ألبابنا، لكنها في نفس الوقت تجذب انتباهنا. بطبيعة الحال، يدرك المعلنون السبب وراء سعيهم إلى التأثير فينا، بيد أنه على الرغم من ذلك، ثمة شيء آخر يوضحه هذا المثال، لنطرح على أنفسنا هذا السؤال: هل نحن قادرون على مشاهدة نفس الإعلان التلفزيوني لمدة نصف ساعة كاملة؟ الجواب: لا. يستفيد الإعلان إلى أقصى حدٍّ من وظيفة القصة الثانية المذكورة أعلاه؛ وأعني بهذا رسالة القصة المفاهيمية، أو المقصد من ورائها، بينما تبقى الوظيفة الأولى عند مستوى المفاجأة السلبية. وبناء على ذلك، يصبح التحدث عن الفنية الدرامية في إعلان تجاري مبالغة لا منطق فيها. هذا يشبه شعورنا المعتاد في السوبر ماركت: نحن لا نُفاجأ بما نراه، وفي نفس الوقت يبدو الغرض الرئيس واضحًا بالنسبة إلينا، ولهذا لا نشعر في اليوم التالي بالرضا عن أنفسنا أو عن قرارنا المندفع بإنفاق ما يعادل أجر شهر في ساعة واحدة. هل نتوق إلى تكرار التجربة في اليوم التالي؟ لا على الأرجح. في هذه الأثناء، يحلم الكاتب الدرامي في قرارة نفسه بأن يُعرَض عمله في جميع أنحاء العالم آلاف السنين، ما يعني أن أي مشاعر سلبية يمر بها المتفرج في اليوم التالي لمشاهدة العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي بمنزلة عقوبة إعدام لطموحاته في حقيقة الأمر.

إن قررنا أن نلخص كل ما ناقشناه حتى الآن، يتضح لنا أمران:

١ - الوظيفة المفاهيمية للقصة هي أيضًا أداة فنية.

٢ - يمكن -بل ويجب- استخدام كلتا وظيفتي القصة كأداتين منفصلتين، مع الحفاظ على التوازن بين تأثيرهما المتبادل، وذلك اعتمادًا على النتيجة المرغوبة.

في هذه المرحلة من المناسب أن نؤكد آلية الإدراك البشري التي فحصناها هنا؛ وهي حقيقة أننا جميعا -ولدافعٍ غامضٍ بداخلنا- نرغب في أن نتعرَّض للتلاعب، وهي ليست خطة وضعناها بعقلانية، أو توصلنا إليها بعد تمحيص وتفحيص ونحن معزولون في كوخ سري لا يعرف مكانه أحد. القوانين الدرامية المذكورة ظاهرة متأصلة في الطبيعة الإنسانية، إنها الطريقة التي نستطيع بها فهم أي مخلوق آخر، ويمكننا من خلالها أن نعد أنفسنا لذلك، هذا فضلًا عن كونها طريقة تمكننا جميعًا من استيعاب نفس الشيء (بحيث تتشابه الاستنتاجات التي فهمناها على الأقل، إن لم تتطابق تطابقًا تامًّا). هذه هي اللغة العالمية للتورط العاطفي الحقيقي، التي لاحظ قوانينها ودوَّنها رجلٌ عاش قبل عدة قرون، لم يكن هذا الرجل هو أرسطو الشرير المتلاعب، بل بالأحرى أرسطو العبقري حاد البصيرة، الذي يمزج التفكير العقلاني بالعاطفة الأدبية.

تختلف القوانين الدرامية العالمية باختلاف تأثير التقاليد والأديان وحتى الظروف الجغرافية، ولكن المبادئ الأساسية لا تتغير في جميع الأحوال.

ثمة آلية تمكِّن الشخص (الكاتب) من إخبار الناس بشيء بطريقة ترغم الجميع على الإنصات إليه.

أيجوز أن نطلق على هذه الآلية اسم تلاعب؟ هذا متروك لك، لكن على الرغم من ذلك، كل ما يمكن تحديده وفقًا لتقديرك هو اتجاه التلاعب وشدته. إن حقيقة إبداع مادة درامية تشير إلى وجودٍ حتمي لمثل هذا التلاعب، لكن هذا مرهون بشرطٍ واحدٍ: أن ترغب في أن يجذب عملك الجمهور، فيفهمونه أو يتعلقون به، وبالتالي يقعون في حبه. هل تقول إن الخيار متروكٌ للكاتب الدرامي؟ لا تخجل من فضلك.. جرِّب مجرد اقتراح أن هذا خيار الكاتب.

* * *

المتفرج والنوم

المتفرج والنوم ٢

أو

الرسالة المفاهيمية:

ضمان الجذب الحقيقي

والآن بعد أن انتهينا من ذلك الاستطراد، حان الوقت للاعتراف بأن الفصل السابق لم يكن استطرادًا في واقع الأمر. في المثال السابق الذي حمل قدرًا هائلًا من المبالغة، حول استماعك إلى حلمٍ يخبرك به أحد معارفك بعد مقابلته صدفة في الشارع، وتأثيره المتلاعب على حياتك الواقعية، لم أهدف سوى إلى توضيح آلية العملية التي أشرت إليها في هذا الكتاب بالفعل:

من خلال تطبيق سمتيْ القصة المختلفتين، يبدأ السرد على نحوٍ غير محسوس أو ملموس في تحويل الرواية البسيطة للأحداث إلى أداة فنية، تنسج شبكة من الأفكار داخل أذهاننا، ما يقود بعد ذلك إلى إنشاء ارتباط عاطفي بها داخل نفوسنا، يترتب عليه تعزيز قدرتنا على فهم أنفسنا والنظر إليها بمزيدٍ من الفطنة والتبصر، ما يجعلنا بالتبعية أكثر وعيًا بأنفسنا.

وعلى الرغم من أننا قد لا ندرك هذه الحقيقة بعقولنا الواعية، فإن هذا بالضبط هو ما يتوقعه كل واحدٍ منَّا من العمل الفني المسرحي أو السينمائي. وبناء على ذلك، تعتبر هذه الطريقة في جذب المتفرج أو اتباع الصيغة المذكورة هي أفضل وسيلة يمكننا اللجوء إليها عندما نرغب في اكتشاف السبب الذي يجعلنا نقول ما نقوله. تجدر الإشارة هنا إلى أن المتفرج لن يفهم سوى ما يرغب في سماعه، ما يرغب بفطرته الغريزية في أن يفكر فيه مرارًا وتكرارًا.

في هذه المرحلة، يتوقع الكاتب من زملائه المفكرين والمتأملين أن يشيروا إلى التناقض الواضح فيما قيل للتوِّ: أتتحدث عن فهم ما نفهمه بالفعل؟ هل نفعل ذلك مرارًا وتكرارًا؟ يجدر بنا أن نتذكر أن ظاهرة الإدراك البشري للعالم هي ذات الظاهرة التي تضمن التوظيف وسبل العيش لملايين العاملين في صناعة المسرحيات والأفلام؛ فهذه المجالات العملية التي لا تبدو منطقية بما يكفي تتوقف على خصوصية تصور العاملين فيها لإخوانهم من البشر.

تعتمد صناعة تُقدَّر بالملايين على معرفة الفرضيات الأساسية للفن الدرامي.

لهذا المفهوم صدى إيجابي، وهو في هذه الحالة يتركز على منتَج يستطيع أن ينشئ داخلنا ارتباطًا عاطفيًّا. الحقيقة هي أننا لا نستهلك الثقافة، رغم الاستمرار في وصف تصور العمل الذي يُصنع على نحوٍ متعمدٍ وهادفٍ بذلك الوصف المهين. ورغم أننا لا ندرك هذه الحقيقة

بعقولنا المنطقية، نبقى تواقين إلى هذا التورط العاطفي لإدراك من نحن، وأين هو موضعنا، وما هي طبيعتنا، ولأي سببٍ جئنا ونعيش. في بيئة الحياة اليومية المعاصرة المتسمة بالسطحية والسرعة، يتحقق جزءٌ كبيرٌ جدًّا من التواصل مع أنفسنا في أثناء جلوسنا وحدنا داخل قاعات العرض المظلمة، خلال مشاهدة العروض الدرامية المسرحية والسنيمائية؛ بوسع كل شخص في هذا المكان قضاء بعض الوقت بصحبة نفسه على الأقل.

...قد تشجعنا تصرفات المرأة ذات الشعر الأحمر التي تحلم بالسفر إلى الفضاء على التفكير في حقيقة أن الانسان منا (وهذا يشملني أنا أيضًا!) قادرٌ على الوصول إلى السعادة حين يسعى إلى تحقيق أشياء لا تبدو للناس قابلة للتحقق.

...قصة فنان الخدع البصرية المتقاعد الذي اعتاد نشر محبوبته إلى نصفين في عروضه، تشير إلى إدراكنا المؤلم بأننا أمضينا وقتًا طويلًا في السعي وراء منافعنا، ونتيجة ذلك صرنا وحيدين على نحو لا يطاق.. فماذا نفعل؟

...أما الصراع اليائس الذي يخوضه الرجل الأخضر الصغير المسكين، والذي يحمل عصا بلياردو يبلغ حجمها ثلاثة أضعاف حجمه، ويحيط به سفاحون ذوو أسنان ذهبية، يذكرنا بأنفسنا؛ بحقيقة أننا نقابل كل يوم في

حياتنا شخصًا لا يفهمنا ولا يرغب في فهمنا، شخصًا لا يحبنا، شخصًا يسخر منا من وراء ظهورنا في كل مناسبة تسنح له، بل وأحيانًا أمام أعيننا.. هل يجرؤ أحدٌ على التمرد على هذه الحياة علانية؟

هكذا يبدأ التورط التعاطفي[٦]! وعلى ذكر التورط التعاطفي، ألا يحيرك هذا المصطلح الذي يخدعك في البداية بأنه مباشرٌ وواضحٌ؟ إننا حتى الآن لم نستخدم هذا المصطلح الذي تضرب جذوره عميقًا في المشاعر سوى في سياقٍ عقلاني بحت.

لكل امرئ منَّا عتبات عاطفية تختلف باختلاف الشخص نفسه. في حين يذرف أحدهم الدموع في أثناء مشاهدة عمل فني درامي، يشعر آخر بالملل. دعنا نعود إلى ما ذكرناه سابقًا: غالبًا ما يُجبَر الفن الدرامي على تحويل وصف الأحاسيس والمواقف الحياتية العادية إلى مصطلحات نظرية. والتورط التعاطفي هو بلا شكٍّ أحد المصطلحات الدرامية الرئيسة، مصطلح يساعد المتخصصين في المسرح/ السينما على قياس تأثير العمل الفني الدرامي، وتحديد ما إذا نسي المتفرج مخاوفه العادية التقليدية، وإلى أي مدى. إذا قلنا إن الأدوات الدرامية الموصوفة سابقًا تنتمي إلى طرف النقيض المفاهيمي، فعندئذٍ يمكن وصف التورط التعاطفي بما يلي:

(٦) يتنقل المؤلف بين كلمتي العاطفي والتعاطفي على مدار الكتاب، ولكنه يستخدمهما في التعبير عن نفس المفهوم. (المترجمة).

التورط التعاطفي موقف فني مصمم بهدف إشراك المتفرج في الأحداث التي تتكشَّف أمامه، والنظر إليها باعتبارها مماثلة لأحداث حياته الخاصة، وتمكينه من تمييز النماذج المرغوب فيها وغير المرغوب فيها في تصرفات الشخصيات خطوة بخطوة.

تتضح لنا هنا سمتان من سمات التورط التعاطفي: الأولى هي أنه نسخة فنية من مواقف الحياة التي -رغم ذلك- تعتبر حقيقية لدرجة أن المتفرج يستطيع أن يقرر بأي وسيلة سيتصرف في ظل مجموعة متنوعة من الظروف. والثانية هي أنه كلما اختلفت تصرفات الشخصيات عما يعتبره المتفرج مرغوبًا فيه، أصبحت تجربة تورطه التعاطفي أقوى. بهذه الطريقة، تُصدق مجموعة من الأشخاص الغرباء عنَّا كليًّا على صحة خياراتنا، وهي حقيقة لا يمكن أن تفشل في إرضاء أي متفرج. من ذا الذي لا يرغب في أن يظهر حكيمًا حتى ولو في نظر نفسه؟

للتأكيد على جوهر ظاهرة التورط التعاطفي ...

...لا يخترع الكاتب الدرامي سوى المواقف التي يعيشها ويشعر بها المتفرج المتورط في القصة بشكلٍ مباشرٍ.

بهذه الطريقة وحدها يستطيع كاتب النص الدرامي أن يخاطب جمهوره مباشرة، على عكس كاتب النثر؛ يحق لكاتب النثر تقديم

وصفٍ تفصيلي لمشاعره أو مشاعر شخصياته، آملًا أن تلقى صدى لدى القارئ حين يسترجع تجربته الحياتية، وفي الوقت نفسه، تتمثَّل وظيفة الكاتب الدرامي في اختراع مواقف تثير مشاعر مستقبِل نصه، يجب أن يتورط المتفرج بصدقٍ في ما يجري على خشبة المسرح/ الشاشة الفضية.

هذه السمة المميزة للنص الدرامي هي الشغل الشاغل للكاتب والمنتجين الدراميين. يرتبط مستوى شدة التورط التعاطفي ارتباطًا مباشرًا بمدى إعجاب المتفرج، وبالتبعية، بنتائج شباك التذاكر، وهذا هو السبب في إيلاء هذا الاهتمام الخاص بآليات إثارة التعاطف على مرِّ العصور. غالبًا ما تختلف طرق تحقيق ذلك على أرض الواقع، حتى وإن اقتصرت على المناهج المستخدمة والتفاصيل الدقيقة. التقنيات التي أقترحها هنا ليست سوى بعض القوالب المتاحة، والتي لا يداخلنا شك في أنها الأشد فعالية.

* * *

إبداء الشك
بمنتهى الثقة

إبداء الشك بمنتهى الثقة

أو

التفكير الدرامي والشك الإبداعي

لقد توصلنا إلى إدراك حقيقة شديدة البساطة: لا يظهر تأثير القصة إلا عندما يكلِّف الكاتب الدرامي نفسه بإحداث تأثير فعلي. بعبارة أخرى لا يحدث هذا إلا حين يقرر الكاتب الدرامي الضرب على وترٍ حسَّاسٍ لدى الجمهور، حين يقرر مخاطبته وتوصيل رسالة معينة إليه، وهكذا أشياء، وذلك اعتمادًا على الذوق والتفضيلات الشخصية في ذلك الوقت. وعلى الرغم من كل هذا، من المفارقات أن يصبح التأثير في أقوى حالاته حين يغفل المتفرج عن طموح الكاتب لإحداث هذا التأثير عليه، حين نعجز عن تخمين السبب وراء روايته لهذه القصة بالذات؛ اللهم إلا بغريزتنا اللاشعورية. هذا التأثير غير المحسوس هو الذي يمكن أن نطلق عليه تلاعبًا أصيلًا في الفن الدرامي (انظر الفصل الثالث: استطراد: المؤلف كلي القدرة، أو مؤلف/ متلاعب: هل الكلمتان مترادفتان؟). هذا الشكل من أشكال نقل الرسائل يطلق عليه الحرفية العالية أو البراعة المهنية، وفي لغتنا البسيطة اليومية نطلق عليه اسم التألق.

قد يحدث هذا وقد لا يحدث. قد يقطع هذه الوقفة التأملية شخصٌ يصيح -أو يغمغم- بما معناه أن فكرة النص الدرامي وتأثيره على عقل المتفرج هو ما كنا نعتزم مناقشته في الأصل، وأن هذه الفكرة ستتبدَّى لنا مع سير أحداث القصة. صحيح أن وجود الفكرة هو الذي يجعل القصة قوية، لكن هل نحن على يقين لا يداخله شكٌّ من أن صانع الفن الدرامي ينظر إلى مفهوم «الفكرة» بنفس الطريقة التي ينظر إليه بها بقية الناس غير المنتمين إلى ذلك المجال؟ سعيًا وراء إجابة هذا السؤال، دعنا نحاول تحديد معنى كلمة «فكرة»، التي يمكن أن نقول إن تأويلاتها ذاتية التفسير. ما الذي نعنيه حين نقول «فكرة»؟ دعنا نطرح هذا السؤال من جديدٍ: بأي وسيلة نستخدم هذه الأداة الغامضة؟

«**كبرياء الإنسان لا تحسِّن أحواله!**». لنوضح الفكرة الموصوفة على النحو التالي: هذه فكرة واضحة ومعبرة وتحمل دلالاتٍ على تماسُك الرسالة. نادرًا ما قد يرغب أي شخص في الاستماع إلى وصف الفكرة على خشبة المسرح/ الشاشة الفضية بهذه الطريقة، وهي حقيقة يمكن أن يؤكدها -بمنتهى الحماس- ملايين الأشخاص الذين يعيشون في بلدان تحكمها الأنظمة الشمولية، التي تنشر أفكارها على نحو متكرر ومباشر في النصوص الدرامية التي تكلف الدولة بنشرها وتمثيلها. عادةً ما نصنف هذه العروض المسرحية/ الأفلام في فئة «المواد التعليمية»، وننساها حتى قبل أن ينتهي عرضها.

وعلى الرغم من هذا، فإننا إذا تخلينا عن وظيفة القصة كوسيلة لتوصيل رسالة، لا يصبح للقصة التي نبتدعها تأثيرٌ -حسبما أثبتنا

أعلاه- وذلك بغض النظر عن كم الأحداث الجذابة التي نحشوها بها. هذا لن يجعل المتفرج يتورط بعواطفه أو يتأمل نفسه وتصرفاته، سيضحى ما تقدمه مجرد إرشادات جاهزة لا تلقى صدى على المستوى الشخصي حتى عند من حظي بتدريبٍ مثالي على الخضوع لجميع القواعد الاجتماعية المفروضة.

على الرغم من كل ذلك، قد يجد الكاتب الدرامي فكرة مناسبة حقًّا -مثل: «كبرياء الإنسان لا تحسِّن أحواله»!- ويقرر بناء رسالة قصته عليها، وحث المتفرج على التفكير فيها. وبما أن المؤلف قرر هذا، فعليه أن يعلم أنه بحاجة إلى إيجاد نهجٍ جديدٍ أو أداة مستحدثة تبقي هذه الفكرة التي يريد صب التركيز عليها مخفية عن الأنظار.

باستثناء الفلاسفة الذين يعتبرون الإعلان عن أفكارنا بوضوحٍ مسألة واجبٍ وشرفٍ، فقد سبق أن ذكرنا أننا بطبيعتنا نميل إلى البحث عن طرق وأساليب نعرض بها أفكارنا على نحو لا يلاحظه الآخرون. إننا لا نعي مثل هذه العملية في أثناء حدوثها في الحقيقة، في بعض الأحيان قد نظن أن ما نفعله يندرج تحت مسمى التفكير، ولكن كما نعلم جميعًا، لا يسعنا التحدث عن أشياء نحن لسنا متأكدين منها تمام التأكد. لديَّ اقتراح هنا قد يعتبره البعض شديد الوقاحة، بل وقد يجده المفكرون المحترفون باعثًا على الخجل: دعنا نتخيل -على مستوى بدائي أولي- أننا نجهل آلية عملية التفكير أو سماتها الظاهرية.

لنجرب هذا إذن! ما الذي تعنيه كلمة «تفكير» بالنسبة إلينا؟

١ – عملية تبدو للناظر سلبية، قد يشعر بها المتفرج الغافل عن وجودها في أثناء مشاهدته للعمل المعروض على خشبة المسرح أو على الشاشة، في صورة ألم خفيف في المعدة أو في جزء آخر من أجزاء الجسم.

٢ – ملاحظة خاصة بالكاتب الدرامي، غالبًا ما تستخدم في النص الرئيس في المنتوجات السمعية والبصرية، وتهدف إلى الكشف عن ثروة من المعاني فضلًا عن رسالة مجردة عميقة.

بيد أنه إذا حظينا بالقوة الكافية لتجاهل مثل هذه المفاهيم السطحية المروَّج لها على نطاقٍ واسعٍ في عصر الإعلام الجماهيري الذي نعيش فيه الآن، يتضح أن التفكير عملية نشطة في الواقع. تتطلَّب عملية التفكير تصرفًا فعليًّا، وهذا يتضح في حقيقة أن التفكير يستغرق وقتًا على سبيل المثال.

من السهل تخيل العملية النشطة في شكلٍ ملموسٍ إذا تذكرنا عبارة معينة سمعناها بشكلٍ عابرٍ، كمعلومة حول طرفي نقيض والصراع الذي يدور بينهما، وعندئذٍ تبدأ عملية الاستدعاء. هذا صحيح؛ فنحن غالبًا ما نربط عملية التفكير بمشاكل اتخاذ القرار أو بالشكوك المزعجة. أهذا صحيح أم خطأ؟ هل أختار هذا الطريق أم الطريق المعاكس؟ هل أقفز أم لا أقفز؟ هل أعبِّر عن أفكاري أم لا أعبر؟ فضلًا عن المعضلة الأشهر: أكون أو لا أكون! بأخذ كل ما سبق بعين الاعتبار؛ هل علينا إثارة الشكوك في العملية الإبداعية بهدف استثارة التفكير؟

كبرياء الإنسان لا تحسِّن أحواله.. أم لعلَّها حسَّنت أحوال الكثيرين؟! في بعض المواقف قد نعثر على فكرتين صحيحتين في نفس الوقت، هل بدأت في التشكك في أي فكرة عليك أن تختار؟ في هذه الحالة، اعلم أن النص بدأ لتوِّه في إحداث تأثير!

يبدو لي أن هذا هو المكان المثالي لتقديم استطراد جديد يوضح بمزيدٍ من الدقة مدى فهمنا لعملية التفكير كما تظهر في أثناء إنشاء النصوص الدرامية.

بالمعنى المعتاد للكلمة، المفكر ليس أداة من أدوات العملية الإبداعية، أو حتى مشاركًا فيها. في الفن الدرامي، يحدث التفكير على مستوى يمكن اختباره في حياتنا اليومية، ما يتيح لنا أن نتعاطف مع ما يحدث لإخواننا من البشر على المسرح أو على الشاشة. لا طريقة بوسعنا من خلالها التعاطف مع معادلة كيميائية استثمر فيها عالِمٌ سنواتٍ طويلة من التفكير. لا يمكننا أن نستشعر المسلمات الفلسفية التي يفندها المحترفون طوال الوقت، أو نتفاعل مع قوانين الفنون الدرامية حتى مع استخدام أرقى التفاصيل وأدقها، على الرغم من أننا نحاول جاهدين التعمق فيها في هذه اللحظة. على الجانب الآخر، نحن مستعدون تمامًا للتأثُّر برغبتنا في فهمها على الفور، رغم عجزنا عن ذلك! أؤكد لك تعاطفي معك، والدليل هذه السطور التي أكتبها الآن.

على الجانب الآخر، بوسعنا أن نشعر بمعضلة فيلسوف طرح أفكارًا وجدها حاكم البلاد مخربة، وتدمِّر أساسيات السلطة، وهي الجريمة التي تقرر أن يُقطع رأسه بسببها في اليوم التالي. بوسعنا أيضًا

فهم صراع يدور في حياة كيميائي متعصب منعته زوجته من النوم معها بسبب هوسه بمعادلة تقول: ثلاثة أشخاص يكفون لصنع جمهور. في الفن الدرامي، يمكننا التحدث عن التفكير بالمعنى العام للكلمة لا أكثر. لا يمكن فهم القصة (أو ابتداعها) إلا على المستوى الذي يفهمه الجميع، ونحن جميعًا لا نفهم إلا ما يشكِّل جزءًا من حياتنا اليومية: الفرح والحزن؛ السعادة والتعاسة.

الأداة الرئيسة للفهم في الفن الدرامي هي تجربة الحياة الشاملة.

كل واحد منَّا لديه بعض الخبرة الحياتية منذ اللحظات الأولى التي نبدأ فيها في إدراك وعينا، بغض النظر عن انتمائنا الاجتماعي أو الديني، أو جنسيتنا، أو طبيعة نشأتنا. من البدهي أن هذا لا يشمل استيعاب أي معرفة موسوعية أو تطبيقها.

يمكننا جميعًا أن نتذكر مواقف لا حصر لها في أثناء جلوسنا في ظلام قاعة المسرح أو السينما، نهمس لأنفسنا: «أنا لا أصدق هذا! هذا غير ممكن!»، لكن لماذا؟ هل أنت خبير في الموضوعات كافة التي تعرض على خشبة المسرح/ الشاشة؟ لنفترض أن أحداث القصة تدور في قصر ملكي خلال القرن السادس عشر. ما الذي تعرفه عن هذا العصر؟ هل تجيد الحكم على مثل هذه الموضوعات؟ حسنًا، حتى لو لم تكن خبيرًا في التاريخ ، فأنت لا تزال الخبير، هذا لأن أهم أداة لإدراك العالم تكمن تحت تصرفك: إنها خبرتك الشخصية في الحياة.

هذه الخبرة لم تُدرس، بل تراكمت مع كل صعوبة واجهتها، وألم عانيته. جوهر إنسانيتك لم يمسه الزمن أو الجغرافيا أو الانتماء العرقي أو العوامل المؤثرة الأخرى. وإلا كيف يبكي رجل أوروبي أو يضحك متأثرًا بقصة رواها صانع أفلام من إيران، والحياة هناك مختلفة تمامًا، لم يرَ لها مثيلًا أو يستكشفها بنفسه من قبل. الأدهى من ذلك هو أن تعليقه سيكون: «انظروا! هذا يشبه ما يحدث في حياتي بالضبط!». قِوام تفكير الكاتب الدرامي هو الالتزام بلغة البشر المشتركة، أو ما يمكن أن نسميه «قوانين التفاعل الموضوعية».

من المحتمل في هذه المرحلة أن يصيح أحد مؤيدي التنوع الحقيقي مؤكدًا أن كل ما ذكرته يستحق أن يُقابل بالسخرية، حيث لا يوجد مفكرٌ حصيفٌ يمكن أن يسميه «تفكيرًا». ولعل كلامه صحيحٌ، لكن على الرغم من ذلك، فإننا نظل نستفيد من حقيقة أنه لا توجد مصطلحات مسرحية مقبولة عالميًّا. قد يقرر هنا أن يطلق على العملية الموصوفة سابقًا «التفكير الدرامي» أو «التفكير الفعال»؛ وهي عملية لا تتطلب معرفة موسوعية، وتكفي فيها تجربة الفرد الحياتية، وهو الشيء الذي نمتلكه جميعًا؛ كل واحد منا بصورة تتميز عن الآخر. إذا فكرنا على هذا المستوى خلال العملية الإبداعية، تصبح قصتنا مؤثرة من دون أدنى شك. بعبارة أخرى، سنعرف السبب الذي يجعل المتفرج في القاعة المظلمة يتفاعل مع قصتنا، ويفهم مغزاها من دون اتفاقٍ مسبقٍ أو معرفة سابقة.

ها قد وصلنا إلى نهاية الاستطراد؛ وهو الوصف الذي لا أجده ملائمًا أبدًا كما سبق وذكرت، إذ أنه لم يؤدِّ سوى إلى تأكيد المبدأ

الأساسي لتفكير الكاتب الدرامي:

الفعالية تكمن في الحياة، وليس في معرفتنا بها (أو الأسوأ من هذا؛ أفكارنا عنها)!

تجربتك الحياتية هي مقياس كل شيء، وهذا المقياس أداة في حوزتك بالفعل.

دعنا لا ننسى أن هذا الاستطراد الخاص بالتفكير ظهر عند البدء في توضيح هذه النقطة:

الشك عنصر أساسي في إبداع الكاتب الدرامي.

الشك يمنح أي قصة المستوى المطلوب من الفعالية اللازمة لجذب المتفرج. عند إضافة فكرة إلى الحكاية وتزويدها بالجانب المؤكِّد للفكرة وكذلك الجانب السلبي المناهض لها، نكون بهذا قد اتخذنا خطوتنا الأولى نحو عقد مقارنة ذكية.

ورغم أن هذا صحيح، فإننا إذا قررنا أن نلقي بأنفسنا في يم الشكوك والتساؤل، فنرتاب في كل شيء وأي شيء، علينا أن نعلم أن هذا قد يعني خسارة الفاعلية التي كنا نسعى جاهدين إلى تحقيقها في قصتنا.

نحن في حياتنا اليومية العادية، لا نكثر التفكير في الشك الذي لا يصل بنا سوى إلى معنى واحدٍ فحسب؛ هو النفي. ومن هذا المنطلق، علينا أن نبطل هذه الحقيقة المعروفة كليًّا أو جزئيًّا، أن نقضي عليها

تمامًا. إلى جانب هذا، فالنفي المقبول المدعوم بالأدلة والحجج يُشعر النافي أنه أحسن عملًا. أما في سياق بناء النص الدرامي، يخلو هذا الإحساس بالإشباع (الذي قد يمكن اعتباره أداة لإرضاء الناقد) من المعنى، والأدهى أنه يقود إلى نتائج عكسية تتمثَّل في المزيد من العمل. العملية الإبداعية عبارة عن حركة، حركة في سياق الحياة نفسها؛ ما يعني أنها حركة إلى الأمام. في الوقت نفسه، في النقد الاحترافي، تنتهي العملية من دون وضع أساسٍ لمزيدٍ من السرد، أو من بناء الحكاية؛ حتى لو حظي متلقي النقد بتقييمٍ مادحٍ. وبناء على هذا، تختلف أداة الشك الدرامي اختلافًا جوهريًّا، ومن الآن فصاعدًا سنطلق عليه اسم «**الشك الإبداعي**»، وهو المصطلح الذي يتضمن «الرفض» و«القبول» في آن. إنه الجزء التوكيدي، الجزء الوحيد القادر على تحفيزنا إلى اتخاذ المزيد من الإجراءات. هذا هو «الجزء» الذي يجب على الكاتب الدرامي أن يبدع فيه في قصته (للاطلاع على مناقشة تفصيلية، انظر الفصل الرابع عشر: على من يقع اللوم؟ ١ أو المنطق العالمي للبنية الدرامية: المفارقة).

لمواصلة هذه الدراسة التي تستهدف آلية الشك الإبداعي، بهدف تأكيد وظيفتها التي لا غنى عنها، نحتاج إلى تحديد العنصر الفعلي الذي يجب أن يمثِّل هدف شك الكاتب الدرامي. من الواضح أنه لا يسعنا التشكيك في الإجراء؛ لأن الإجراء -كما نعلم- سمة متممة للقصة.

هذا العنصر الذي لم نمنحه اسمًا هو أهم عنصر فني في أي قصة في واقع الأمر، ومن دون إدراك هذه الحقيقة، تبقى أي أداة مسرحية عديمة الفائدة وغير ضرورية.

لا جدوى من رواية قصة من دون بشر.

«الإنسان هو مقياس كل الأشياء!». في سياق التفكير الدرامي، لا يمكن اعتبار هذه العبارة -التي يسيء السياسيون استخدامها على أساس يومي- نفاقًا بأي حالٍ من الأحوال. هنا، الإنسان هو مقياس كل الأشياء بالفعل، المقياس الوحيد في واقع الأمر. هذه العبارة شديدة الوضوح قد تبدو ساذجة في نظرك الآن، ما يقودنا على الفور إلى طرح سؤال معاكس: «ما الذي يمكن اعتباره عنصرًا رئيسيًّا في القصة عدا البشر؟».

للأسف، لا تحظى هذه الحقيقة البسيطة بأي اهتمامٍ في أغلب الأحوال؛ فهي في النهاية بدهيَّة مثلها مثل وجود الهواء والماء. تسيطر على المبدع المثابر رغبة قوية في الانتهاء من الأشياء المهمة أولًا؛ مثل الأفكار، والبنى، والتراكيب وما إلى ذلك. في حين أنه من الصعب حقًّا إيقاف الاندفاع المتحمس للروح الإبداعية، فإن هذا هو ما نفعله هنا بالضبط. في كثيرٍ من الأحيان، تكون الاستهانة بأهمية دور العنصر البشري هي السبب وراء إنتاج أعمال درامية ضعيفة تفتقر إلى الفاعلية، هذه الحقيقة دليلٌ على الوجود الموضوعي للقوانين الدرامية.

في هذه المرحلة، دعني ألفت انتباهك إلى حقيقة شديدة الأهمية تؤكد كل ما ذكرناه في السابق: علينا أن نعمل بجهدٍ جهيدٍ كي نعثر في يم المؤلفات المتخصصة في القوانين الدرامية على وصفة نبني بها هذا المخلوق المذكور داخل العمل الدرامي؛ وأعني بهذا الشخصية. ثمة إهمالٌ تام وواضحٌ لهذه المسألة، حيث لا نجد أكثر من مجرد

اقتراحات حول أوصاف الشخصية، التي تنصب في أغلب الوقت على مظهر الإنسان الخارجي، وهو شيء لا يمت بصلة إلى الفن الدرامي. لكن على الرغم من كل ذلك، تظل لدينا طريقة لبناء الشخصية، شديدة البساطة في البناء والتطبيق، ولا يمكن إنكار أهميتها المتفردة:

نحن نروي قصصًا عن البشر؛ البشر فقط؛ لأننا نرويها لبشرٍ كذلك.

ولكن بأي وسيلة تبدأ في خلق إنسان إذا كنت أنت نفسك مجرد إنسان؟

* * *

أنا أعرفه/هو يعرفني

أنا أعرفه/هو يعرفني
أو
الشخص والشخصية: أوجه التشابه والاختلاف

إذا سألت الناس عن أول ما يتبادر إلى أذهانهم حين يسمعون كلمة دراماتورجيا[٧]، فإنهم غالبًا ما سيصفونها باعتبارها نظامًا من المخططات، يوضح بالتفصيل مواضع الصراع وحلِّه في السرد. ما يرغب فيه كل طالب مبتدئ يدرس التفكير الدرامي هو فهم منطق هذه التقلبات. المذهل أن هذا الطالب المبتدئ لا يسمع شيئًا عن التفسيرات المتعلقة بقيم الفن الدرامي الأساسية حتى اللحظة التي تظهر فيها المنحنيات السردية على السبورة. وحتى بعد حدوث ذلك، سرعان ما يخفت الضوء في عينيه الآملتين حين يكتشف أن كل شخصٍ يناقش تلك المنحنيات السحرية يتناول موضوعًا مختلفًا تمامًا. حين تنصت جيدًا إلى ما يقال، يتضح لك أن موضوع المناقشة لا علاقة له بالحكمة

(٧) بأبسط تعريف ممكن هي فن أو تقنية التأليف الدرامي أو التقديم المسرحي، ومنها اشتقت كلمة دراماتورج؛ التي تصف مهنة المشتغل بالكتابة الدرامية وممارستها والبحث والتطوير فيها. (المترجمة).

الدرامية، بل يتمحور حول الشخص الأفضل أو الأسوأ في الحكاية. الكلمة الوحيدة التي تتكرر باستمرارٍ هنا هي الشخصية.

يعرف الجميع ماذا تعني كلمة «شخصية»، قد يقول الكاتب الدرامي: «شخصيتي راقية لا يمكن مقارنتها بشخصيات المؤلفين الآخرين!» وإذا آثر التواضع قد يقول: «شخصيتي هي الجحيم ذاته!». يبدو وجود الشخصية بدهيًّا؛ مثله مثل الهواء الذي نتنفسه، ومن شبه المستحيل أن نتخيل أن كلمة تصف واقعًا دنيويًّا بهذه الاحترافية يمكن أن ترتقي إلى مرتبة المصطلح، بيد أنها -ورغم كل شي- مصطلح فعلًا، وإليك الأكثر إثارة للعجب:

الشخصية أحد المفاهيم الرئيسة في الفن الدرامي.

في حقيقة الأمر، قد يشعر غير المطَّلع بمزيدٍ من الارتباك إن قلنا إن الشخصية والشخص هما الشيء نفسه، أو أنهما مفهومان شديدا القرب أحدهما من الآخر على أي حالٍ. وبناء على هذا، قد يبدو من المناسب طرح هذا السؤال المنطقي والمكروه في ذات الوقت: «إذا كانت الشخصية والشخص شيئًا واحدًا، فما الهدف من التذاكي وإطلاق مصطلحات مغايرة على أشياء اسمها الحقيقي معروف بالفعل؟». هذا الارتباك المحيط بكلمة شخصية البسيطة يستدعي المزيد من الإيضاح.

على مدار تاريخ البشرية، لم تتوافر لنا معلومات حول الوقت أو الموقف الذي استُخدمت فيه كلمة شخصية لأغراضٍ عملية لأول مرة، بهدف الإشارة إلى مجموع السمات البشرية. تُبتكر المصطلحات

والأدوات حين تصبح ضرورية لفردٍ أو مجموعة من الأفراد. لكن من دون إضاعة أي وقتٍ في البحث عن أصل استخدام هذه الكلمة عبر التاريخ، دعنا نجرب بأنفسنا ونخترع موقفًا مشابهًا.

لنتأمل عملية تصميم عمل درامي على خشبة المسرح؛ أو بعبارة أخرى: بروفة مسرحية.

لنتخيل معًا مخرجًا أشيب مستلقيًا على كرسي مخملي أحمر فخم، يرقب من زاوية عينه ممثلًا أشقر رشيقًا (في الثانية والخمسين من عمره) يلقي جمله الحوارية بصوتٍ عالٍ، ورقي واضح، وقد ثبَّت عينيه المتلألئتين عند نقطة أعلى بقليلٍ من أفقٍ لا وجود له إلا في خياله.

الممثل: سننهض ونمضي في طريقنا! كل باب سيفتح لنا! سأمسك بيدكِ بكل عزيمة وتصميم! ستشعرين بحبي يدفئ يدكِ! وعندها فقط ستبدأ رحلتنا الحقيقية!

وقفة. يقف الممثل جامدًا بلا حراكٍ.

المخرج: ثم ماذا؟ هل تتوقع أن يقف الجمهور ويبدأ في التصفيق الجماعي؟

الممثل: حسنًا، أتمنى أن يفعلوا...

المخرج: باستثناء أن شخصيتك لن تتكلم بالطريقة الخطابية التي تكلمت بها للتوِّ!

الممثل: لا أعتقد أن الشخصية بهذا السوء.. كما أن الناس يتحدثون بهذه الطريقة أحيانًا.

المخرج: الناس؟ أي ناس؟

الممثل: حسنًا، الناس بشكلٍ عام يفعلون ذلك. أليس هذا صحيحًا؟ أخشى أنني لا أفهم مقصدك يا سيدي.

المخرج: أنت لست إنسانًا «بشكلٍ عام»، أنت.. أنت ما أنت عليه الآن. ولا شيء سوى ما أنت عليه، أنت شخصية بعينها. وهذا ليس سيئًا أو جيدًا، هو ما هو عليه، ولا شيء إلا ما هو عليه! أنت ميخائيل. فنان خدع بصرية.. ساحر متقاعد.. فنان كان ميسور الحال يحظى بإعجاب الناس من كل أنحاء العالم.. والآن هو وحيد وعاجز.. هذا الرجل المسن يقف الآن إلى جوار سرير امرأته المحبوبة.. التي تحتضر بسببه.. بسبب أنه ظل طوال حياته يشق تلك المرأة إلى نصفين في عرضه في السيرك من دون أي اعتبار لمعايير النظافة!

الممثل (هامسًا): لكن.. لكنه إنسان في نهاية المطاف.

المخرج: لا! إنه ليس مجرد إنسان.. إنه ميخائيل! فنان خدع بصرية! هل تعرف أي شخص اسمه «إنسان»؟ هل تعرف امرأة تسمى «امرأة»؟ أو رجلًا اسمه «رجل»؟ هل يمكن أن نسميك «هو»؟!

وقفة. وقفة طويلة. وقفة أطول...

خلال هذه الوقفة شديدة الطول، يفكر الممثل في السؤال الذي طرحه المخرج الأشيب ... إنه ليس نجمًا كبيرًا بما يكفي كي يصفق باب غرفة البروفات خلفه، ولهذا فهو مضطر إلى العثور على إجابة عن سؤال المخرج. لكني مقتنع تمامًا بأن من تابعوا هذا المشهد الصغير

على هذه الصفحات يبتسمون الآن، وربما تطوع بعضهم وأعلن بصوتٍ عالٍ: «لا، لم يحدث هذا أبدًا! لم نلتقي طوال حياتنا بشخصٍ اسمه إنسان أو امرأة أو رجل!».

يحتوي السؤال المطروح على ذلك الممثل بطيء الفهم على الإجابة، لكن على الرغم من ذلك، من المهم فهم ما يرغب المخرج في أن يقوله للممثل، إنه شيء واحد؛ شيء واحد فحسب:

يستحيل أن يتمكن المتفرج من فهم كائن غير موجود في الطبيعة.

من المستحيل التعاطف مع شخصٍ موصوفٍ من منظور فسيولوجي بحت: امرأة.. رجل، هو أو هي..

وعلى الرغم من ذلك، يحدث في حياتنا كل ما يمكن حدوثه كي نعتاد العكس؛ فالإحصائيات تكتفي بوضع نموذج لرجل الأعمال الفاشل العادي أو حساب متوسط النسبة المئوية لتعاسة الإناث، أو مستوى رضا المستهلك التقليدي. في كثير من الأحيان، فإن التعميمات من هذا النوع -التي يمكن أن نعتبرها مفيدة حقًّا كأدواتٍ تجارية في عدة مجالات أخرى- تلهم الكاتب إبداع نص درامي يتوقع منه من الناحية النظرية أن يكون محبوبًا ومطلوبًا في المسارح/ دور السينما؛ حيث يجد الإنسان -المتفرج العادي- نفسه في هذا العمل بسهولة. لكن الغريب أن ما يحدث هو عكس المتوقع تمامًا: الرجل العادي لا يستثير أي رد فعل

عاطفي لدى المتفرج، والشيء نفسه ينطبق بالتأكيد على المرأة العادية؛ بل إن معظم النساء الحاضرات في العرض الأول سيخجلن منها، ويقلن «نحن لا نشبهها على الإطلاق!»؛ وسيكنَّ في هذا على حق.

كان بوسع الكاتب الدرامي البائس أن يتجنب هذا الفشل الذريع بسهولة تامة بأن يطرح على نفسه سؤالًا واحدًا: «هل أنا ملتزم بالمتوسط الإحصائي؟». سيأتي الجواب، في صورة دفق من العواطف، واضحًا من دون كلمات: نفهم جميعًا -فهمًا تامًّا- أن كل واحدٍ منا في نظر نفسه شخصٌ فريدٌ؛ لا مثيل له، حتى لو أخبرْنا بقية العالم بمنتهى التواضع أننا بشر عاديون تمامًا! كل فرد منا عظيمٌ في نظر نفسه. لا يسعنا التعرف على إنسان إلا إذا كان على نفس المستوى ويتسم بنفس التفرد والتميز على خشبة المسرح/ الشاشة الفضية. لا يستطيع المتفرج التعاطف مع شيء أو شخص إلا إذا تعرف عليه. وعلى الجانب الآخر، دعنا لا ننسى أنه من دون التورط العاطفي، تصبح قصتك المبتكرة بلا أي قيمة على الإطلاق، بعبارة أخرى، ستعجز عن إبقاء أفراد الجمهور في مقاعدهم.

يُطلق على الكيان الذي يحتمل أن يحقق التورط العاطفي في العمل الدرامي اسم شخصية.

١ - لدينا في التاريخ أمثلة متعددة من نصوص درامية معروفة تصور امرأة أو رجلًا ضمن شخصياتها الدرامية، لكن الاستثناءات تثبت القاعدة. بوسعنا تقسيم هذه الأمثلة إلى مجموعتين

بسهولة: الأعمال التي يظهر فيها رجال ونساء (أو بشر) في النص الدرامي فقط، والأعمال الممثَّلة التي تخلو من أي دليل على وجود مثل هذه النماذج العامة للشخصيات.

٢ - النصوص التي تستميل التفكير العقلاني (أو المعرفة الموسوعية) -غير المقصود منها إثارة التورط التعاطفي- تعتبر جزءًا من العمليات العقلية الباردة، لكنها لا تعتبر مملة بالنسبة إلى فئة محدودة من الجمهور؛ وهم الأشخاص الذين جاؤوا يستهدفون التورط الفكري(!)، مبتغين الاستمتاع بصراع العقول.

يظهر البشر والنساء والرجال على نحوٍ متكررٍ في النصوص المكتوبة المستقلة الأولى، التي أَلِّف أغلبها محبو الفن الدرامي من الهواة، ممن انتووا تحويلها إلى مسرحيات أو سيناريوهات أفلام، وتُقدَّر نسبتهم -في رأيي- بثمانية من بين كل عشرة مؤلفين. يمكن بكل سهولة أن نُعزي هذا إلى نقص معرفتهم بالبدهيَّات الدرامية الأساسية، ومع ذلك لا أعتبر تفسير تلك الظاهرة مقبولًا على هذا النحو.

حين نشرع في بناء القصص، ندرك تدريجيًّا أننا انتقلنا إلى فلكٍ وجودي جديد كليًّا، لقد تجرأنا على النظر إلى حياتنا من الخارج، من دون أن يعترض هذا مجرى حياتنا ذاته. هذه الحالة الثنائية -التي نكون فيها الواصف والموصوف في آن- تعيننا على إدراك الاختلاف الجوهري بين هذه العملية الإبداعية وحياتنا اليومية. بهذا نستنتج في

النهاية أننا انتقلنا إلى ممارسة نشاط يعني أكثر من مجرد وجود، إلى عالم موازٍ إن جاز التعبير. يستحيل إنكار أن مثل هذه الحالة تشعرنا بقدرٍ وافرٍ من الرضا، وذلك من خلال فصلنا -نحن كتَّاب الدراما الحكماء- عن جماهير البشر. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا الانفصال غير المتحيز عن الحياة الواقعية هو أساس المشاكل الإبداعية لدى الكاتب الدرامي. حين يعجز الكاتب الشاب الواعد عن العثور على أرضية صلبة بما فيه الكفاية في هذه البيئة النسبية غير المحددة، وغير الموجودة حتى، يلجأ إلى التكيف مع الأفكار والإرشادات السطحية التي يمليها ذوق شخص آخر (وليس العلم الأكاديمي!). عادة ما تتخفى هذه المفاهيم في صورة افتراضات مثيرة للإعجاب: «يجب أن يبعد نص العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي كل البعد عن التفاهات والابتذال، يجب أن نجعل منه عملًا راقيًا.. ساميًا». وفي حين أنني أوافق على هذا المنظور وأؤمن به، إلا أنني أشعر بأنني مضطر إلى الإشارة إلى أكثر من خطأ جوهري في هذه الفكرة.. على وجه التحديد:

يجب أن يستخدم الكاتب الدرامي الأدوات الفنية الدرامية للتأكد من أن يحظى المستخدم النهائي (أي الجمهور/ المتفرج) بالتجربة الكاملة للعمل الدرامي؛ أي أن يرى نفسه في العمل ويتفاعل معه بعاطفته وبحسب تجربة حياته.

إن جرعة النشوة غير القابلة للتفسير من الناحية العقلانية، التي تتلقاها حين تذهب في رحلة في سيارة مكشوفة على طريق جبلي في يومٍ ربيعي

جميل، لا يمكن أن تحظى بها إن تخيلت جلوسك في نفس السيارة من الناحية النظرية. ومن هذا المنطلق، تصبح الشخصيات الحقيقية -التي لا يمكن اعتبارها نماذج مجردة- هي القادرة وحدها على توفير مثل هذه النشوة غير القابلة للتفسير التي نحظى بها بعد مشاهدة فيلم رائع/ مسرحية ممتازة. هكذا يهتف كل واحد في الجمهور: «هذا أنا! إنني أخوض نفس التجربة بالضبط!». نحن نجد أنفسنا في الشخصيات، ونقارن ما رأيناه للتوِّ بواقع حياتنا، ونصف الشخص الذي قدَّمه إلينا الكاتب الدرامي بأنه إنسان حقيقي حي.

من الأدلة الواضحة المؤكِّدة لما سبق هو التغيير اللافت للنظر في مزاج الكاتب الدرامي بمجرد امتثاله لطلب المُنتِج الشرير -رغم إظهار إحجامه خلال هذه العملية- فيمنح أسماء حقيقية للرجال والنساء والبشر في نصه الدرامي. هكذا يختفي الصراع السابق بين وجهات النظر على الفور، وعلى نحو غير متوقع بتاتًا، وتبدأ عملية إبداعية جديدة. فجأة يدرك الكاتب الدرامي أنه يعرف أكثر عن إديث الألمانية أو يانيس اللاتفي أكثر مما يعرف عن مجرد امرأة أو رجل، بهذه الطريقة يصبح أكثر كفاءة وإبداعًا في نظر نفسه. وحتى إن حدث وسمى شخصيته الثالثة اسمًا غريبًا نوعًا ما (هارلي كوين على سبيل المثال) فإنه بعد فترة توقف قصيرة للنظر في الأمر، قد تتبلور ثمرة خيال الكاتب هذه في شخصية تحمل سمات بريطانية شائعة وليكن اسمها آرتشي. وفجأة يدرك الكاتب -مذهولًا- أنه يعرف في أي أسرة تحديدًا نشأ يانيس،

وبأي وسيلة تختلف حياته الأسرية بوضوحٍ عن حياة رجل آخر سجَّلته والدته باسم «آرتشي» في شهادة الميلاد التي صدرت في دولة استبدادية من دول أوروبا الشرقية. وفي هذه اللحظة...

... تولد الشخصية؛ مجموعة فريدة من السمات التي يمتلكها شخصٌ واحدٌ حيز وجوده هو النص الدرامي.

بعد تفسيرنا للمصطلح على هذا النحو، وتردد صداه مرارًا وتكرارًا في وعينا، أجد أن علي تقديم تعليق إضافي؛ تعليق أساسي وضروري إن آثرت الصدق:

الشخصية مزيج من السمات العالمية التي يستطيع أي شخص أن يفهمها؛ وهو -على عكس أي سمة منفردة- مزيجٌ فريدٌ لا مثيل له، فضلًا عن أنه مخصصٌ للاستخدام مرة واحدة فقط.

إذا أُخذت كل سمة على حدة، سندرك أن مزيج السمات المدمج في الشخصية يبدو منطقيًّا تمامًا في نظرنا جميعًا. وعلى الرغم من ذلك، لم يحدث أبدًا أن رأينا مزيجًا محددًا من السمات المميزة لشخصية يانيس أو آرتشي. لكل واحد منهما مجموعة محددة من السمات؛ هو -وهو وحده- الذي يمتلكها، وليس لأحدٍ أن يمتلك مجموعة مثلها مطلقًا؛ ولو بعد مليون سنة! ومن هذا المنطلق، فإن لكل واحدٍ منَّا مزيجًا فريدًا من السمات والصفات التي تميزه في حشدٍ من ملايين الأشخاص،

مزيجًا يفهمه الآخرون رغم كل ذلك. من الواضح أننا لن نوافق أبدًا على أن يعتبرنا أي شخص أناسًا عاديين، مثلنا مثل بقية الناس، لنكن صادقين مع أنفسنا؛ لن نقبل شيئًا كهذا بكل تأكيدٍ!

في واقع الأمر، يستحق عنصر الصدق في عملية خلق النص الدرامي استطرادًا جديدًا خاصًّا به. من المسلَّم به أنه سيكون مجرد انحرافٍ ظاهري عن المسار الرئيس لهذا الكتاب: عندما نشرع في بناء شخصياتنا، قد نجد أنفسنا في طريقٍ مسدودٍ إن صنعنا هذا المزيج المذكور مستعينين بنماذج أولية تتبع إرشادات معينة: «راقب الحياة ودوِّن ملاحظاتك حول الناس!». وفي حين أنني أتفق كليًّا مع هذه النصيحة -إلى حد اقتراح اتباع نظام صارم على مدار الساعة وطوال أيام الأسبوع- يبقى شيء مهم لا يجب نسيانه أبدًا؛ بل إنه أهم شيء على الإطلاق: لا بد أن يقرر شخصٌ واحدٌ فحسب أن يجمع هذه الملاحظات الخاصة بالنماذج الأولية في بوتقة واحدة، وفقًا لما يمكن أن نطلق عليه «منطقًا مشتركًا»، هذا الشخص هو الكاتب الدرامي. وكي يتمكن الكاتب الدرامي من ذلك، فإنه بحاجة إلى فهم عملياته الداخلية، وبهذه الطريقة سيعثر على خوارزمية هذا المزيج الفريد، على ترتيب أو بناء لا يمكن التوصل إلى سواه، وبالتالي يصبح الوحيد الذي يجده الآخرون أهلًا للثقة. لن يحدث شيء كهذا أبدًا إذا ظللنا عاجزين عن فهم سماتنا الشخصية بكل صدقٍ.

لهذا السبب وحده، أخاطر بضم الصدق المذكور إلى ترسانة الأدوات الدرامية، غير أنني على الرغم من ذلك، ولتوقعي سيلًا من الاتهامات بأنني

أقدم تفسيرات مجحفة للأنظمة الأخلاقية، سأخترع مصطلحًا خاصًّا ومحددًا؛ وهو صدق الكاتب الدرامي، أو بالأحرى صدق المؤلف، الذي إن أردنا تفسير فحواه فعلينا أن نقول إنه صدق انتقائي بشكلٍ أو بآخر. بعد أن تفهم نفسك، وتعي نقاط قوتك وضعفك، وطباعك الحسن منها والقبيح، عليك ألا تنزعج حين تكتشف أن استخدامك لهذه المعرفة سيقتصر على الشكل الاحترافي؛ أي في حياتك العملية وليس الشخصية. لكن من دون أدنى شكٍّ، إذا شعرت أنك قويًّا بما يكفي -وكنت كذلك بالفعل- عليك أن تعيش حياتك بما يتماشى مع ما عرفته عن نفسك؛ فتتخلص من كل ما لا يعجبك فيها، وتحاول أن تصبح إنسانًا أفضل؛ سواء في نظر نفسك، أو في نظر الآخرين. وعلى الجهة المقابلة، لا يتطلب الصدق الانتقائي للكاتب الدرامي مثل هذا الالتزام منك.

أجرؤ على القول إن مثل هذه الحالة «الثنائية» قد تضر بمؤلف النص درامي في الحقيقة؛ بمجرد أن تصبح مثاليًّا بلا شيء تُلام عليه، قد تجد نفسك عاجزًا عن تذكر أو إدراك أي من تناقضات الحياة التي من دونها ستتوقف الشخصيات عن أن تكون فعالة أو صادقة، والشيء نفسه ينطبق على العمل الدرامي. أما السبب في هذا فهو أن الحياة ليست مثالية ببساطة؛ لم تكن كذلك ولن تصبح كذلك أبدًا. قد يبدو من السخف أن نتبع تصريحًا كهذا بعبارة «ونحمد الرب على ذلك!»، لكن هذه هي الحقيقة بالفعل. هذه التناقضات هي أساس وجود الفن الدرامي ومعناه، ومن المسلم به أنه لا شخص على هذه الأرض معرَّض لخطر المثالية؛ أو خطر الوصول إلى الكمال.

من الغريب التحدث عن الصدق بهذا المعنى. في أثناء سماع كل العبارات اللائمة الممكنة التي تتهمني بأنني أسطِّح العمليات المذكورة أعلاه بهذا الشكل المخزي -وقبولي لهذا اللوم مقدمًا- دعني أؤكد نقطة مهمة: الكاتب العاجز عن رؤية نفسه كشخصٍ لا يخلو من العيوب لن يخلق إلا شخصيات مثالية، يمنحها مجموعة منتقاة من السمات المرغوبة؛ سمات لا يجد المتفرج نفسه فيها على الإطلاق. وبناء على هذا، لن تكون القصة مؤثرة. لدينا جميعًا ميلٌ قوي إلى إسباغ اللياقة على أفكارنا حول سماتنا الشخصية، بيد أنه على الرغم من ذلك، وكي نتمكن من بناء شخصيات تصلح للكتابة الدرامية، نحتاج -قبل أي شيء آخر- إلى فهم سبب هذه اللياقة. إننا ببساطة نخدع أنفسنا بإصرارٍ غريبٍ، لأنه في جميع الأحوال، اللياقة مجرد طريقة مختلفة للتنكر والادعاء. من المسلَّم به أن استخدام أداة صدق الكاتب مؤلم حقًّا، ومن المعروف أنها كثيرًا ما تفلت من يده، ولا سيما في البداية. الشيء الصائب الذي ينبغي له أن يفعله هو الاستمرار في محاولة الإمساك بتلابيبها مرة بعد مرة؛ فهي أداة شديدة القوة والتأثير في هذه الحرفة.

تعتمد كتابة النثر -هي وبعض صنوف الأدب الأخرى- على هذا الشكل من الصدق الانتقائي، فضلًا عن الصدق بشكلٍ عامٍّ، وهذا هو السبب في أننا نتحدث عن صدق الكاتب عمومًا، وليس الكاتب الدرامي خصوصًا. غير أنه يجب التأكيد هنا على نقطة مهمة: دقة عملية تكوين الشخصيات ونسج سماتها في الكتابة الدرامية مسؤولة بنسبة ٩٠٪ عن جودة النص بأكمله. لهذا -وإذا توخينا الصدق- تولد شخصيات أي

عمل درامي مستقبلي مكتملة النمو بالفعل. أما السبب في ذلك فيكمن في التكنيك: الفن الدرامي المثالي لا يحتوي سوى على مجموعة من الشخصيات المجردة التي ينبغي لها التعبير عن نفسها، على العكس من الروايات والقصص مثلًا، حيث لا حق للكاتب -من الناحية الفنية- في التدخل من خلال تعليقاته أو شكوكه أو حماسه أو حتى آرائه المحايدة كليًّا. لكن يُسمح للكاتب الدرامي بالتدخل (من خلال تقديم تعليق صوتي في الأفلام السينمائية، أو توفير نص يتلوه الراوي في الأعمال المسرحية). على أنه في هذه الحالة يجب أن يتوقع ضعف انتباه المتفرج بسبب خصائص إدراك النص الدرامي الفنية الفريدة (انظر الفصل الثاني: المتفرج والنوم ١، أو توليد اهتمام المتفرج والحفاظ عليه).

وبالتالي يحسن بنا أن نتخذ الصدق منهاجًا، أن ننسى كل شيء عن خصائص الإنسان العادي، عندها فقط نصبح مستعدين تمامًا لبدء عملية خلق الشخصيات.

وقد استخدمتُ كلمة خلق متعمدًا هنا. على كل كاتبٍ أن يعي هذه الحقيقة التي لا يداخلها شك: نحن في العملية الإبداعية نُخِل بإحدى الوصايا العشر بالكتاب المقدس، حيث إن الكاتب، داخل حدود عالمه الفني، يضع نفسه في موضع الخالق. قد يجد البعض في هذه الفكرة مبالغة في المدح، بيد أنه إن غضضنا الطرف عن الجزء المتعلق بالتواضع، واستوعبنا النطاق الفعلي لعملية الخلق المذكورة ومعناها، سنفعل ما هو أفضل من الاستسلام لشعورٍ مؤقتٍ بالخوف. وظيفة المبدع الحقيقي ليست خوض تجربة مسلية، بل الاضطلاع بمسؤولية

كبرى. ينبغي له أن يخلق إنسانًا يمكن لأي شخص تمييزه باعتباره إنسانًا (وهو مطلب مهم ولكنه ليس حاسمًا)، لكن الأدهى هو أن يخلق إنسانًا ينظر إليه المتفرج فيجد فيه نفسه، مما يعني أن الخالق لا يسعه إلا الإمساك بزمام القيادة الكاملة للعمليات الفنية الخاصة بحرفته. لا ينبغي له أن يكون خراطًا؛ فيكتفي بتشكيل سمات الشخصية الخارجية، أو ميكانيكيًّا؛ فيكتفي بتركيب هذه السمات. وحدها الشخصية الكاملة هي القادرة على الضرب على وترٍ حساسٍ لدى المتفرج.

بعد كل هذه التأكيدات على وظيفة الكاتب الدرامي الشبيهة بوظيفة الخالق، قد يستسلم أحدهم، ويتخلَّى عن تطلعاته، فيحكم على نفسه بأنه مجرد رجلٍ عادي، وهنا يجب أن تتذكر أن هذه الخاصية تحديدًا -الوعي بالذات- هي الضمانة الوحيدة لخلق شخصيات صادقة.

* * *

كلنا متشابهون

كلنا متشابهون

أو

خلق الشخصية :

عملية دراسة البشر

أقدم إليك الأداة التي يمكن من خلالها خلق شخصية مكتملة النمو تناسب نصًّا دراميًّا، إنها في الحقيقة مجرد ورقة صغيرة تكشف لك ما يلي:

بعد اختيار جنس الشخصية، اسأل نفسك هذه الأسئلة الأربعة:

١ - كم عمر شخصيتي؟

٢ - من هما والدا شخصيتي؟

٣ - بأي وسيلة تكسب شخصيتي لقمة عيشها؟

٤ - ما هو حلم شخصيتي؟

هذا هو كل شيء؛ مجرد قائمة صغيرة جدًّا.

قد يرى البعض أن مجموع إجابات هذه الأسئلة الأربعة لا ينبئ عن نظامٍ لخلق الشخصية؛ أو يحتوي على عنصرٍ موحِّد. غير أنني-ومن دون إبطاء- سأبدأ في الدفاع عن نفسي وادعاء العكس:

لا يعيش إنسان في هذا العالم من دون هذه المعايير الأربعة، كما أنها سمات وصفية جوهرية وغير قابلة للزوال بالنسبة إلى أي إنسان وتحت أي ظرف.

هذه الحجة بالذات هي العامل الموحِّد للأسئلة المذكورة أعلاه؛ جميع سمات الشخصية الأخرى أم تنبع من هذه العناصر الأساسية الأربعة. وحدها الكائنات التي تتسم بهذه العلامات المميزة الأربعة يمكن التعرف عليها بسهولة باعتبارها بشرًا، حتى لو لم يخبرنا أحدٌ بهذه المعلومة مسبقًا أو لم نتفق عليها مع نظرائنا على مستوى عقلاني أو آخر.

دعنا نطرح هذا السؤال: هل هناك اتفاق بيننا وبين آخرين في هذه الحياة على أننا موجودون، أو على أن هذه هي حقيقتنا؟ لا. ماذا عن المسرح أو السينما؟ لا أيضًا. وعلى الرغم من ذلك، بوسع أي شخص أن يقرر أن شخصًا/ شيئًا ليس بشريًّا، ولا يستغرق هذا وقتًا طويلًا بحالٍ. يترتب على ذلك أن تلك الأداة المخصصة لإدراك ما حولنا وإجراء فحص سريع نحدد به استنتاجنا الأولي -أي خبرتنا في الحياة- موجودة في داخلنا. وعلى الكاتب الدرامي تزويد هذه الأداة بما يكفي من المصادر.

كي تتعمد خلق شخصيات من أجل نص درامي، لا يكفي أن تستخدم هذه القائمة؛ عليك أن تفهمها كذلك، تحتاج الأسئلة إلى أجوبة؛ وهي في حقيقة الأمر قائمة أسئلة تخلو من الإجابات!

الجواب الأول: العمر

العمر سمة نفهمها بسهولة وسرعة؛ وهي السمة الأولى والأهم بين السمات التي نميزها بشكلٍ تلقائي كلما التقينا بشخصٍ أو بآخر. وعلى الرغم من أنها معلومة أساسية في الحياة اليومية، فإن الجهود الإبداعية للكاتب الدرامي غالبًا ما تخون ميلنا اللا شعوري إلى إيلاء قدرٍ ضئيلٍ من الانتباه لها. في معظم الأوقات يقترب مؤشر عمر شخصيات الكاتب الدرامي من عمره البيولوجي الحقيقي، حتى عندما يشير النص إلى أن الشخصية أكبر أو أصغر من الكاتب بكثيرٍ. وبناء على هذا، فإنه من المألوف أن نرى جداتٍ أرواحهن شابة لدرجة مبالغ فيها، أو صغارًا يستخدمون أنماط كلام الناضجين. الجهل بالأهمية الحقيقية لهذه السمة يقود إلى نشوء ظاهرة أخرى؛ وهي اتسام الشخصيات التي يختلف عمرها عن عمر الكاتب الدرامي بخصائص تستند إلى التصورات المتعلقة بالفئة العمرية المعنية، ما يجعل منها مجرد صور نمطية (انظر الفصل العاشر: أشخاص لا غنى عنهم وأصدقاء سيئون، أو الشخصيات والأنماط: معرض الشخصيات).

من السهل أن تسأل نفسك: هل تكون حياة شخصين؛ واحد في السادسة عشرة من عمره، والآخر في الثانية والعشرين من عمره، هي نفس الحياة في كل موقفٍ من المواقف وتحت أي ظرف من الظروف؟ هذان العالمان مختلفان كليًّا بكل تأكيدٍ، ونحن نعرف هذا جيدًا، نعرفه بحكم خبراتنا الحياتية. بيد أننا على الجانب الآخر نعرف أن شخصيتين تبلغ الأولى من العمر سبعين عامًا والثانية ستة وسبعين عامًا

(وهو فارق سن مماثل لذلك الذي ورد في المثال السابق) لن تختلفا فيما يتعلق برغبات الحياة وخياراتها إلا في فروق شديدة الضآلة ولا تكاد تذكر. عندما نعي هذه الحقيقة، ونعلم أن كل ما في وسعنا هو أن نروي قصة عن فترة زمنية محدودة، تتسم فيها كل شخصية بمستوى مختلف وثابت نسبيًّا من النضج، والاهتمامات الحياتية، والفهم، يصبح العمر هو الدليل الذي يبقي كل شخصية داخل حدود علاقاتها المنطقية بالشخصيات الأخرى، وبالعالم بشكلٍ عامٍّ. وبناء على هذا سنكشف عن هذه الحقيقة أمام الجمهور. دعنا لا ننسى أننا نناقش أشكال التعبير التي يمكن إدراكها بحاسة البصر: الممثل الذي يبدو في العمر الملائم للشخصية سيظل ماثلًا أمام عينيك طوال مدة العرض.

العمر جزءٌ لا يتجزأ من حياتنا، وحتى لو تصرفنا بطرقٍ لا تتفق مع أعمارنا، سيظل يكشف عن منطق بعينه يكمن وراء وجود هذه الشخصية بعينها.

... المرأة ذات الشعر الأحمر ممتلئة الجسم التي تبلغ من العمر ثمانية وأربعين عامًا ترتدي ملابس أصغر من سنِّها بكثيرٍ...

... ميخائيل -فنان الخدع البصرية المتقاعد- شاخ بين عشية وضحاها ما بين الفصلين الأول والثاني...

تستطيع مثل هذة البوصلة قيادة الشخصية طوال أحداث القصة، مثل دافعٍ محددٍ بعناية لا يُظهر طبيعة الشخصية الحالية فحسب بل طبيعتها

المفضلة والمطلوبة كذلك. وبناء على هذا، فإنه أدنى انحرافٍ ممكن عن العمر البيولوجي قابل لأن يصبح أداة فعالة في يد الكاتب الدرامي، غير أنه لا يجوز الانحراف إلا عن المؤكَّد الذي لا يداخله شكٌّ.

مما سبق يتضح أنه من المهم توضيح العمر في بداية القصة الدرامية، وبالتالي منح المتفرج المفتاح الأساسي الأول لفك رموز كل الأحداث اللاحقة.

الجواب الثاني: الوالدان

في بعض الأحيان، لا يسع المرء إلا أن يتساءل عن الاستطراد غير المتوقع في منطق خلق الشخصية مع بدء الكاتب الدرامي في استكشاف ماضي هذه الشخصية؛ أو على نحو أدق، مع بدء الكاتب الدرامي في التفكير في جذور الشخصية، أي والديها. قد يبدو هذا غريبًا، لكن يجب أن نؤكد هذه البدهية: لكل فرد منَّا والدان، حتى اليتامى منَّا.

على الرغم من ارتفاع احتمال تجاهل الكاتب الدرامي لهذا العنصر عن قصدٍ، فإن أي شخص في أي سن أو مستوى تعليمي، وبصرف النظر عن خبرته الحياتية، يعي جيدًا إلى أي مدى يؤثر ماضينا في تكويننا. ما الذي يعنيه هذا الكلام في حقيقة الأمر؟ الاعتراف بالسمات المنطبعة في نفوسنا، بالأحداث التي وقعت دون دخلٍ أو رغبة منا، الأحداث التي لم نختر وقوعها أبدًا.

...ولدت المرأة ذات الشعر الأحمر ممتلئة الجسم

-التي تبلغ من العمر ثمانية وأربعين عامًا وترتدي ملابس أصغر من سنها بكثيرٍ- لعائلة لاتفية حتى النخاع؛ يُدعى والدها يانيس، ووالدتها الراحلة ليجا، وعلى الرغم من ذلك، منح الوالدان ابنتهما اسمًا أجنبيًّا هو: ناداچدا.

وهنا سترغب بالطبع في معرفة ما إذا وُلدت ناداچدا في ستينيات القرن العشرين، في ما عُرف آنذاك بأراضي الاتحاد السوفيتي. لكن هذا السؤال تحديدًا يشير إلى جبل من المعلومات الدقيقة الذي سنختار منه ما نحتاج إليه من أجل شخصيتنا والقصة ككل.

.. لا تزال ناداچدا تتوق إلى تحقيق هدفها شبه المستحيل المتمثل في الالتحاق بوحدة أبحاث فضائية؛ وهو هدف رسَّخه داخلها والداها -«يانيس» الذي يعمل رئيس مزرعة جماعية، و«ليجا» التي كانت تعمل حلّابة أبقار- وكلاهما لم يتمكن طوال حياته من السفر لما هو أبعد من حدود البلدة الصغيرة القريبة. وعلى الرغم من ذلك، واظب الزوجان على مشاهدة القناة التلفزيونية الإخبارية الرئيسة لاتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية، وسمعا عن المحظوظين القلائل الذين حققوا أعظم إنجازات الدولة السوفيتية. مثَّل السفر إلى الفضاء عامل الجذب الأكبر من بين كل هذه الإنجازات؛ حيث

بدا الوصول إليه -من الناحية النظرية- قابلًا للتحقيق، في إطار النظام المرجعي الشمولي، ودون كثيرٍ من هوس بالدعاية السوفيتية بازدواجيتها المخادعة. كل ما بدا أنه مطلوب منهما هو أن يمنحا ابنتهما اسمًا «ملائمًا» يشير إلى استعداد الأسرة لتحقيق النجاح المطلوب في الاتحاد السوفيتي. الكلمة مأخوذة من لغة الأقلية المنتخبة؛ حيث تعني ناداچدا «أمل» باللغة الروسية، لكنها تشتمل على الكثير من التمثيلات، كما أن لها طابعًا رومانسيًّا واضحًا.

قد يبدو مثل هذا الارتباط مفرطًا في الآلية في البداية، ولكن عليك أن تعترف أنه على الرغم من أن مصدر الكثير من الدوافع هو ماضينا، يبقى مصدر قلة قليلة من هذه الدوافع هو الوقت الحاضر، ما يجعلها أشد هذه الدوافع حيوية وعظمة. في قائمة الأسئلة المذكورة في بداية هذا الفصل، يمثِّل الوالدان الماضي بأوسع معانيه، ولكن بمحتوى محدد بدقة؛ يتمثَّل في الطريقة التي أدَّى بها هذا الماضي إلى إنضاج تفكيرنا في الحاضر. والسبب في هذا هو أنه يحدد مستقبلنا وأحلامنا. (انظر الفصل السابع: كلنا متشابهون، أو خلق الشخصية: عملية دراسة البشر، الجواب الرابع: الحلم).

غير أننا لا نختار آباءنا؛ لا يمكن تجنُّب تأثيرهم حتى حين يتجاهلوننا، وحتى هذا له ثمنه، ناهيك عن الأطفال اليتامى الذين يتقاضى القائمون على رعايتهم (آباؤهم بمعنى من المعاني) أجرًا نظير

«وظيفتهم». يؤثر آباؤنا فينا حتى حين لا نرغب في ذلك؛ هذا شيء لا مفرَّ منه. ولكن بالنسبة إلى مَن يحاربون هذا التأثير طوال حياتهم، يصبح هذا هو المُحدِّد الأكبر في مسار حياتهم وفي قصصنا. ومن المفارقات أن هذه الترتيبات التي تصيغ شكل المستقبل تتحكم فيها مفاهيم خادعة جملة وتفصيلًا، بل وخيالية كذلك. وفي بعض الأحيان تتحكم فيها إنجازات الآباء الفاشلة، وأحلامهم المدمرة.

بوسعنا أن نقول إن هذا المحتوى الخاص بنا لا يظهر علنًا طوال الوقت في حياتنا، هذا متفق عليه، ولكن يجب أن نشدد هنا على خاصية أخرى تتسم بها النصوص الدرامية؛ وهي أن مثل هذه المواقف لا يتم اختيارها عند صناعة الفن الدرامي. من حيث المبدأ، من المستحيل رؤية وسماع أشياء لا يتم التعبير عنها أبدًا في الأعمال المرئية والمسموعة التي نحتاج إليها. بوسعنا في النثر وضع تأملات صامتة حول المُثُل السابقة؛ في ٣٥٠ صفحة كاملة إذا لزم الأمر. أما النص الدرامي فيختلس النظر إلى الحياة في مواضع بوسعنا فيها تمييز نتيجة عملية التفكير الهادئة غير المرئية في الحياة اليومية؛ تلك اللحظات التي تنشأ فيها المواقف والصراعات الدرامية (للاطلاع على مزيدٍ من المعلومات، انظر الفصل الثالث عشر: من ذا الذي لا يحبني؟ أو الدليل العالمي على حلم الشخصية الدرامية: دراسة لغز الوجود).

الجواب الثالث: المال

لعل السؤال الثالث على قائمتنا هو الأشد إرباكًا، إنه يدور حول وسيلة كسب العيش. ما نتوق إلى خلقه هنا هو عمل فني يتناول الروح

لا المادة. لكن لا شخص في هذا العالم غير مضطر إلى التفكير في الموضوع المزعج المتمثل في الوجود المادي والبقاء. في جميع الأحوال، تسكن الروح ذلك الجسد المادي. لا تعتبر المشكلة السابقة أزمة قديمة وانتهت في حياة أي إنسان، لتناول الطعام، عليك أن تعرف من أين تحصل على الطعام. على الشخص أن يفهم حقائق الحاضر، أن يعرف بأي وسيلة يكسب ما يحتاج إليه، وبالتالي يضمن مستقبله.

لا بد بالطبع من الإشارة إلى أن مقدار المال نفسه نسبي، يخضع للظروف الفردية: الحد الأدنى للمعيشة بالنسبة إلى الملياردير قد يتجاوز ميزانيات عشرة رجال أعمال متوسطي الثراء على مدار حياتهم، لكن هذا لا يعني أنه سيرضى بعُشر هذا المبلغ؛ فمتطلباته تتوافق مع إمكانياته. ربح المال هو صلتنا المباشرة الحيوية بهذا العالم، ما يجعل من هذه المهمة عاملًا حيويًّا يصف كل فرد منا.

حتى لو رفضنا جعل هذه الحقيقة أولوية في حياتنا، نبقى مضطرين إلى إثبات هذا الرفض من دون توقف، كل يوم، هكذا نقول إن الإعاشة اليومية ليست الشيء الوحيد الذي نفكر فيه. تتأكد نسبية المال في هذا السياق من خلال حقيقة أنه حتى الشخصية التي يبلغ عمرها خمس سنوات تعرف بالفعل ما يجب أن تفعله لضمان مصدر إعاشة مقبول، وبأي طريقة تحديدًا. غالبًا ما يوظَّف هذا الشكل التكيفي ليس سعيًا وراء الإشباع المادي بل برضا وتشجيع الآباء والمعلمين. هذا أيضًا شكلٌ من أشكال كسب العيش، باستثناء أنها وسيلة تبادل مختلفة: سأسلك سلوكًا مهذبًا في مقابل الحصول على السيارة الفارهة الحمراء.

باستخدام مصطلحات عالم الحواسيب والتكنولوجيا؛ الوجود

المادي هو إعدادنا الافتراضي. يؤثر واقعنا -الذي لا ينفصم عنا- في تصرفات شخصياتنا على مدار القصة، غير أنه يتم بشكلٍ غير محسوسٍ، قد لا يبدو محسوسًا بالنسبة إلى الشخصيات نفسها حتى، مع غدو هذا الواقع أداة قوية في يد الكاتب الدرامي.

إليك تذكيرًا جديرًا بالنظر: إن تجاهُل هذا الوجود المادي المعقد للإنسان هو الذي يستثير هذه النظرة المتشككة في العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي. بوسعنا على الفور أن نميز الأكاذيب الطفولية التي تدور حول البقاء من المنظور المادي. على سبيل المثال: لنتخيل أننا نشاهد قصة درامية تحكي عن عدة أشخاص تاهوا في الصحراء منذ ثلاثة أيام، من دون طعام، يعانون لهيب الشمس الحارقة نهارًا، والصقيع ليلًا، وفي نفس الوقت نرى شعورهم مصففة بعناية، وأعينهم مشرقة، وحين يتحدث بعضهم إلى بعض يتضح كم هم غارقون في تأملات لا تنتهي حول معنى ما حدث لهم، ومناقشات مطولة حول أفكار فلسفية نظرية. قد تلكز الشخص الجالس إلى جانبك لكزة خفيفة، فترى ابتسامة الاستنكار تعلو وجهه، من دون حاجة منك إلى التعليق على هذه «المهزلة». غني عن القول إن أي كاتب سيتألم بشدة من هذه الابتسامات الساخرة الجماعية في القاعات المظلمة. هذا العمل غير واقعي بتاتًا.

على قصصنا أن تهدف دائمًا إلى نقل رسالة إلى المتفرج تأتي من أعماق أرواحنا، بيد أنه على الرغم من ذلك، لحسن الحظ أو لسوئه، تسكن هذه الأرواح أجسادًا مادية، ولا يمكن أن نتعرف عليها بأي وسيلة أخرى.

الجواب الرابع: الحلم

تبدو لنا حقائق الوجود المذكورة أعلاه متعارضة تعارضًا صارخًا مع السؤال التالي على قائمتنا: ما هي أحلامنا؟

بعبارة أخرى، ما هو مستقبلنا؟ كيف يبدو مستقبلنا المحتمل؟ في الحياة، يتواجد كلا المثيريْن -الواقع والحلم- أحدهما إلى جوار الآخر على نحوٍ وثيقٍ، في اتصالٍ دائمٍ لا ينقطع، غير أنه من أجل تقديم مثل هذا الاتصال المميز في قصصنا، من أجل استخدامه كأداة، ينبغي لنا أن نتمكَّن من فصل هاتين الظاهرتين من خلال منح اسم دقيق لكل منهما.

لفهم هذا المبدأ الافتراضي على نحوٍ أفضل، علينا أن نؤكد هنا الاستخدام المتعمد لكلمة «حلم»، وليس «أمنية» أو «أمل» أو «خيال»؛ التمييز هنا ضروري.

الأمنية شيء يمكن تحقيقه في ظل الظروف المناسبة، على النقيض من ذلك، الأحلام داخلنا كبيرة جدًّا؛ لدرجة أننا لا نتحدث عنها بصوتٍ عالٍ أو نعبر عنها علنًا. الاحتمال الأقوى هنا هو أننا لم نكشف عنها حتى لأقرب الناس إلى قلوبنا وأعزهم في حياتنا، بل إننا نخشى أحيانًا الاعتراف بها لأنفسنا أو حتى التفكير فيها، وهنا تكمن روعتها! إننا لا نحظى بأكثر من حلمٍ أو اثنين طوال حياتنا، بينما تنتشر الأمنيات في كل مكان حولنا، وفي كل يوم، ونستطيع وبالإضافة إلى ما سبق تحقيق بعضها: سيارة فضية، وسترة جميلة، والزواج من جورج، وما إلى ذلك. على عكس قيمة الحلم الرئيسة، يكون حجم أمنياتنا ونطاقها قابلًا

للتعديل بحيث يناسب الظروف الحالية.

...هل سيتمكن الرجل الأخضر الصغير من تحقيق أكبر أمنياته الحالية: الفوز بلعبة البلياردو في ذلك اليوم؟ هل ستنطوي هذه العملية على سلسلة من المغامرات المثيرة، التي تظهر خلالها عشرات الأمنيات الأخرى المجهولة؟ وجود مثل هذه السلسلة ضروري في واقع الأمر، لأن الرغبة في استعادة الطبق الطائر الذي اتخذته عصابة الإخوان بولو لعبة تتسلى بها، والحفاظ على سلامته، هو الطريق الوحيد لتحقيق حلمه الذي لا يمكن أن يتغير أبدًا: يرغب الرجل الأخضر الصغير في أن يصنع حدثًا تاريخيًّا يليق بكوكب ز - ١٢ وذلك من خلال اصطحاب واحدٍ من مخلوقات الأرض الذين يسمون أنفسهم بشرًا إلى كوكبه، كي يمنحوه شرف الزواج من أميرة كوكب ز - ١٢ الجميلة، لكن هذا الهدف لا يمكن أن يحققه سوى أفضل أبناء الكوكب.

الأهم من ذلك هو أننا ندرك نطاق أحلام حياتنا ومناحيها إدراكًا تامًّا، والتي تكاد تكون غير قابلة للتحقيق. يجب أن يحدث شيء قريبٌ من المستحيل كي تصبح واقعًا، ولربما تتحقق على الرغم من كل ذلك! ربما.. ربما.. ربما!

يحق لك طبعًا أن تجادلني هنا مؤكدًا أن قصتك لا تدور بأي شكلٍ

حول الزواج من أميرة خضراء صغيرة؛ هذا صحيح في المجمل، لكن تصرفات الرجل الأخضر الصغير مبنية بالأساس على حلمه الذي يكاد يكون غير قابلٍ للتحقق، على توقه إلى تحقيقه، والدافع وراء حل هذه المشكلة تحديدًا هو الفوز بأميرة أحلامه الوردية. إن لم يكن لذلك الحلم وجودٌ لاستطاع أن يمنح أبناء الأرض محرك هدرونات[٨] متطورًا، ويعقد سلامًا هشًّا معهم، ويتجرع في النهاية علبة أو علبتين من بيرة الفضائيين الخضراء!

يتضح الفرق الجوهري بين الحلم والرغبة بدرجة أكبر وأعمق بكثيرٍ من خلال توضيح الطبيعة النسبية لهذه القوى الدافعة. بالنسبة إلى توم البالغ من العمر خمس سنوات، قد يجعله حلمه بأن يصبح سائق ترام طفلًا خارقًا في أعيننا، ولكن بحلول الوقت الذي يبلغ فيه السادسة عشرة من عمره، ويبدأ الدورة التدريبية المناسبة بهيئة النقل، سيتحول هذا الحلم إلى أمنية. في هذه الأثناء، تبقى قيادة الترام حلمًا على الدوام بالنسبة إلى جاره وصديقه زنتيس ضعيف البصر، حتى لو تمكَّن توم من إدخال صديقه زنتيس الترام خلسة وسمح له بالجلوس أمام عجلة القيادة والتجول في المدينة ذات ليلة، سيبقى ما يفعله توم حلمًا بالنسبة إلى زنتيس، لأن تحقيق الحلم لبعض الوقت لن يحيله إلى حقيقة واقعة. لن يصبح زنتيس سائق ترامٍ حقيقيًّا أبدًا، لن تؤدي هذه البادرة اللطيفة إلا إلى تعزيز فكرة زنتيس عن سائق الترام كإنسانٍ خارقٍ؛ هذه هي رؤيته الدائمة له.

كما تجدر الإشارة إلى أن حلم كل فردٍ يستهدف تحقيق طموحه

(٨) الهدرونات: مجموعة جسيمات أولية تخضع لتأثيرات القوة النووية. (المترجمة).

الخاص والفريد، لا يندرج حلم السلام العالمي ضمن فئة الحلم الخاص، لأن تحقيقه المحتمل لا يعتمد بأي حالٍ على الشخص الحالم. لذا فالأفضل هو أن نطلق عليه أملًا أو خيالًا. على الجانب الآخر، يحق لرئيس بلدٍ صغيرٍ على بحر البلطيق أن يحلم بجائزة نوبل للسلام تقديرًا لجهوده في إيجاد حل للقضية الفلسطينية، حيث سيفتح هذا آفاقًا جديدة ومذهلة في حياته ومسيرته المهنية، هكذا يصبح السلام العالمي ملموسًا بوضوحٍ في جزءٍ محددٍ من حياة شخصٍ بعينه، وأي عمل قائم على الفن الدرامي لا يتحدث سوى عن هذه الأجزاء المحددة.

مثلما يحدث في الحياة الواقعية، يغدو أي حلم خاليًا من المعنى ومنافيًا للصواب إن لم يمنح تحقيقه حامله أي منظور جديد أو نتائج مختلفة. على سبيل المثال، كثيرًا ما تتحدث الأعمال الدرامية عن شخصية تحلم بالعثور على أمها التي تركتها في سن صغيرة، إن لم تعني هذه الحقيقة وجود ميراث من شأنه تحسين أحوال الشخصية المادية، سيتحوَّل حلمها إلى مجرد رغبة سلبية كليًّا، عاجزة عن تحريك أحداث العمل الدرامي.

يشتمل الحلم على فكرة واضحة ومحددة عن تطور جديد في حياة الشخصية يشبع داخلها رغبة بعينها عند تحقيقه، ويتم قياس المكسب الحقيقي للشخصية من خلال نتائج الهدف الذي وصلت إليه.

وعلى هذا فإننا لن نبالغ إذا قلنا إن:

الحلم هو القوة الدافعة الرئيسة للشخصية داخل القصة.

تنبع هذه القوة المذهلة للحلم من ظاهرة مألوفة لنا جميعًا: دائمًا ما يفترض تحقيق الحلم على أرض الواقع تطور مكانتنا الاجتماعية. من المرجح أن البعض منكم بدأ الآن في الاحتجاج مؤكدين أن هذا ليس المحرك الرئيس لخياراتنا في الحياة. من دون الخوض في جدالٍ لا طائل من ورائه، دعونا نطرح السؤال على نحوٍ مغايرٍ قليلًا: «ألن يفيدك أن تحظى بالمزيد من الأشخاص الذين يحبونك ويحترمونك في هذه الحياة؟». لن تجد هذا مكروهًا. لكن لأي سببٍ؟ ألا تدري؟ قد يبدو هذا مستحبًّا في الحياة اليومية، لكن الكاتب الدرامي يعرف جيدًا أنه كلما ازداد وجود الأشخاص الإيجابيين في حياتك، انفتحت لك المزيد من الأبواب، وأصبحت حياتك أفضل. يوفر لك هذا فرصًا أكبر لإنجاز ما أردت إنجازه في حياتك دائمًا ولم تفعل بسبب غياب دعم المحيطين بك. وكل هذا يتمحور حول حياتك أنت، الحياة التي لا يمكن لسواك بناؤها وتشكيلها. وكي يصل المرء إلى هذا النطاق الأوسع من المحبة، عليه أن يتخذ إجراء أو عدة إجراءات. وكما ذكرنا سابقًا، الفن الدرامي عبارة عن قصص تتضمن تصرفات فعلية وإجراءات نشطة، الفن الدرامي لا يكون سلبيًّا أبدًا.

لا شخص في هذا العالم بلا حلمٍ، ولكن القليل من الناس هم الذين يعبِّرون عن أحلامهم بالكلمات. في هذا الصدد، ثمة فرصة لدى كاتب النص الدرامي للتميز، وذلك بأن يتمكن من تحديد أحلام

شخصياته بهدف استخدامها في عمله، حتى لو لم تحددها الشخصيات نفسها أبدًا.

هذا هو كل ما على الكاتب الدرامي أن يعرفه عن الشخصية. قد ينزعج البعض من هذه العبارة الختامية. كما أنه ما زالت لدينا قائمتنا شديدة القِصر، التي حتى إذا أعدنا قراءتها مرارًا وتكرارًا قد لا نجد داخل أنفسنا دافعًا شخصيًّا يسمح لنا بإجابة كل سؤال منها بأمانة ودقة. يمكن لهذا أن يحدث، ولكن لا يمكن أن يحدث فعلًا إلا إذا عجزنا عن إدراك التطبيق العملي لهذه اللبنات الأساسية الأربعة المستخدمة في بناء الشخصية.

* * *

الكمال ذاته

الكمال ذاته

أو

اكتمال الشخصية: بأي وسيلة تضمن نفس الدوافع؟

في حين لم يشاهد معظمنا عملية إطلاق النار من سلاحٍ إلا في الأفلام، فإننا لا نواجه عادة مشكلة في تخيُّلها. أولًا: يُعمَّر السلاح بخرطوشة من أحد طرفيه، وعندها تصبح تلك الأداة المعدنية الملموسة -والحقيقية بالكامل- محشوة بمادة متفجرة. دعنا نفترض أن الخرطوشة هي الشخصية الفريدة والمميزة التي خلقناها في نصِّنا الدرامي، في أثناء قيامنا بالضغط على الزناد، تنفصل الرصاصة عن الخرطوشة، وتُقذف باتجاه هدفها بعد انفجار قوي، يحدث الأمر بهذه البساطة.

تجدر الإشارة هنا إلى أننا سنناقش ما إذا كان الشخص المستهدف من إطلاق النار طيبًا أم شريرًا فيما بعد. عندما نتحدث عن الشخصية، ينصب اهتمامنا على اللحظة التي تسبق خروج الرصاصة من الخرطوشة، فالإجراء الذي تتخذه الشخصية يوازي في هذا التشبيه الرصاصة المنطلقة نحو الهدف، ونحن الآن نحاول التعامل مع الشخصية نفسها، أو الخرطوشة إذا شئنا الدقة.

لنتخيل المشهد من جديدٍ، لكن بشكلٍ مختلفٍ قليلًا هذه المرة. يحدث انفجارٌ بعد ضغط الزناد، صوته مرتفعٌ حقًّا، وعلى الرغم من ذلك، لا شيء يخرج من الخرطوشة على الإطلاق. عندما نفتح مخزن الطلقات ونخرج الخرطوشة، يتضح أن الحشوة -البارود- اشتعلت وانفجرت بالفعل، لكن الرصاصة مصنوعة من البلاستيسين؛ إنها مزيفة، وإن بدت حقيقية تمامًا. هذا يعني أنك ضغطت الزناد، أي أجبت عن أول سؤالين من قائمة بناء الشخصية، أو تناولت الجانب الواقعي (أو السلبي) للأشياء. لن ينتج البارود دخانًا فحسب، بل سيحقق غرضه في ظل ظروف معينة، وهي استخدام رصاصة حقيقية، لكننا لم نلتفت حتى الآن إلى السؤالين الآخرين غير السلبيين، اللذين يحملان الدافع، ويجعلاننا نطلق الرصاص. لعلك تذكرتهما الآن بالفعل، وبسبب تعجلك قررت أن تشكيل الرصاصة على مخرطة سيستهلك منك وقتًا أطول بكثيرٍ من تشكيل الصلصال، فاخترت الرصاصة الزائفة؛ المظهر هو الأهم، أليس كذلك؟

إن وجدت كلامي غامضًا سأوضحه فورًا بالأمثلة: لعلَّك ذكرت أن ميخائيل -فنان الخدع البصرية المتقاعد- يحلم بالسعادة لكنك لم تفسر معنى السعادة بشكلٍ محددٍ بالنسبة إليه. لا شيء في الحياة يمكن أن نطلق عليه سعادة مجردة، تمامًا مثلما لا شيء يمكن أن نطلق عليه حلمًا مجردًا، كلنا نعلم هذا، رغم أن القليلين منا هم الذين أوفوا هذا الموضوع حقه في التفكير.

... كرَّس فنان الخدع البصرية المتقاعد ميخائيل حياته لكسب أكبر قدرٍ ممكن من المال، لقد حاول يائسًا الوصول إلى مكانة مرتفعة بجني المال الكافي لعيش حياة الرخاء، بعيدًا عن الفقر المذل التي قضى والداه حياتهما كلها يعانيان بسببه...

بناء على هذا، تصبح لدينا الآن فكرة واضحة تمامًا عن الجانب السلبي من شخصية ميخائيل وعن سنِّه وخلفيته، وعلى الرغم من ذلك لا يفيدنا هذا بما يكفي؛ إذن لا فكرة لدينا عما يوشك على أن يفعله ميخائيل الآن، عن حلمه الذي سيسعى إلى تحقيقه. قد نشك في أنه لا يمكن أن يستمر في غرقه في الحزن إلى الأبد، إننا نستبعد ذلك اعتمادًا على فرضية أن هذا العمل الفني محددٌ بوقتٍ.

الشيء الوحيد الذي أنتجناه حتى الآن هو سحابة كثيفة من الدخان.

دعنا نطلق النار من جديدٍ! نحمل السلاح، ونضغط الزناد و... نطلق الرصاص! لن يتبع ذلك أي دوي، ناهيك عن ذرة من الدخان. حين نخرج الخرطوشة التي أدخلناها قبل دقيقة فقط ونفحصها، نجد أن الرصاصة هذه المرة مصنوعة من معدن لامع، لكن البارود لم يشتعل لسببٍ لم يتضح بعد؛ إما أنه لا يوجد بارود في الداخل، وإما أن البارود ضُغط بأصابع متعجلة، وإما أن البارود نفسه رطبٌ، ما جعله غير قابلٍ للاشتعال، إلا أنك قادرٌ على تحديد حلم ميخائيل من خلال الطريقة التالي...

... على الرغم من أن والديه الكادحين عاشا في فقرٍ مدقعٍ، فإنهما كانا زوجين متحابين ومتفاهمين؛ وهو الشيء الذي طالما أراد ميخائيل أن يحظى به طوال حياته.

عظيم.. لقد حددت الحلم، لكنك لم تشرح بأي وسيلة وُلد هذا الحلم، وما الذي منع الشخصية من تحقيقه من قبل. لأي سببٍ يطلق ميخائيل رصاصته الآن بعد أن تقاعد بالفعل؟ في حين أنك حاولت إجابة السؤال السابق -الإيجابي والمحفز إلى اتخاذ اجراء- فإنك نسيت الحقائق السلبية الأساسية؛ أي الإجابة عن السؤالين الأولين.

تخيَّل مشاعرك في موقف تحتاج فيه إلى إطلاق النار من سلاحك حقًّا (تخيل المنتِجين أو الرعاة الرسميين -أو حتى البلدة بأكملها- ينتظرونك بفارغ الصبر ليرون بأي وسيلة ستنفق مالهم) - بينما كل ما تمكَّنتَ من إنتاجه هي سلسلة متتابعة من ضغطات الزناد من دون أي نتيجة تستتبع ذلك. وعلى الرغم من أنه في كل مرة تضغط فيها الزناد يخرج من تلك الأداة المصقولة الكامنة في يدك القليل من الدخان تبقى الرصاصة في الخرطوشة لا تغادرها أبدًا، بعبارة أخرى، ترفض القصة أن تروي نفسها. بحلول العرض الثالث، تجد القاعة فارغة، ولا يوجد شيء مضحك في هذا حين تكون أنت الممسك بالمسدس.

لكن بصرف النظر عن ذلك، في إمكانك ضغط الزناد على النحو الصحيح كي تنطلق الرصاصة (الإجراء) من الخرطوشة (شخصيتك)، مستخدمًا في ذلك رصاصة فضية، أو حتى ذهبية. أنت مجهزٌ بالفعل

بقائمة من أربعة أسئلة بسيطة عليك أن تجيب عنها كي تتجنَّب أن تجد نفسك في مثل هذا الموقف المزعج.

...فنان الخدع البصرية المدعو ميخائيل متقاعد الآن (إجابة السؤال الأول)، ويشعر أن الوقت حان أخيرًا ليحقق حلمه الذي لم يتسنَّ له الوقت الكافي للعمل على تحقيقه حين كان يكد في عمله. هذا الحلم هو أن ينعم بحياة أسرية يسودها الود والتفاهم مع من يستوعبه، ويفهم وحدته فهمًا حقيقيًّا (إجابة السؤال الرابع). كان ميخائيل يتوق دائمًا -ولا شعوريًّا- إلى عيش نمط الحياة التي عاشها والداه: لقد عاشا كعصفورين متحابين حتى وصلا إلى سن الشيخوخة، وتوفيا في غضون ساعتين أحدهما من الآخر في اتحادٍ سعيدٍ (إجابة السؤال الثاني) أو، على حد تعبير ميخائيل، تركا هذه الحياة العبثية التي نتواجد فيها، ولا يمكن لمثل هذا الوجود أن ينتفي. يؤمن ميخائيل أن بناء أسرة سيضحى أهم من أي تجربة سبق له اختبارها في حياته السابقة الزاخرة بتصفيق الجمهور والتألق والثراء. لم يحلم بتكوين أسرة في الماضي لأن والديه، رغم سعادتهما الشديدة في زواجهما، كانا فقيرين معدمين ويخجلان من هذا (إجابة السؤال الثاني مرة أخرى). أشعر الفقر ميخائيل بأنه مقيدٌ في خياراته، ولهذا السبب طغت الرغبة في كسب المال على حلمه الحقيقي طيلة خمسة

وأربعين عامًا (إجابة السؤال الثالث)، والآن حان الوقت أخيرًا!!

تمامًا كما هو الحال في الخرطوشة بشحنتها المتفجرة من جهة والرصاصة من جهة أخرى، ترتبط جميع عناصر هذا المخطط القصير في سلسلة واحدة منطقية، إنه الضمان الوحيد كي تمنحنا إجابات الأسئلة الأربعة في قائمتنا الإضافات التي هو في أمس الحاجة إليها. إذا حدث صدعٌ واحدٌ في إحدى الركائز الأربعة، إن لم تتحد الإجابات الأربعة معًا لتشكيل وحدة واحدة، تصبح العواقب المتوقعة هنا كالمثال الموصوف أعلاه حول ضغط الزناد والدخان الخارج من السلاح بلا طائلٍ. وسيكون السبب بسيطًا حقًّا، بسيطًا لدرجة محرجة: وهو أنك بهذه الطريقة تتحدث عن عدة شخصيات مختلفة وليس شخصية واحدة.

يجب أن تنتمي جميع العناصر الأساسية الأربعة إلى نفس الشخصية.

هذه الحقيقة التي تبدو بدهيَّة تثير توتر الكاتب الدرامي: إذ يشتبه في أن التمسك بقانون الوحدة المذكور هنا يجعل خلق شخصيات حية مكتملة مستحيلًا، وهذه النتيجة تبدو منطقية و»صائبة». في واقع الأمر، تكمن المشكلة في الكاتب الدرامي نفسه؛ في عجزه عن التخلي عن فكرته المبرمجة مسبقًا عن الطبيعة البشرية، وخوفه من إلقاء نظرة صادقة حوله، بوسعه من خلالها أن يرى مثل هذه الشخصيات في الحياة اليومية.

قد يحمل الإنسان الواحد -وبالتالي الشخصية الواحدة- مزيجًا من السمات شديدة التناقض، ما يجعل أمانة الكاتب الدرامي الأداة الوحيدة التي يمكن أن تساعدنا في العثور على المنطق الذي سيحافظ على هذه المجموعة المتنوعة من السمات المختلفة. وبناء على هذا: لا تكبح جماح أفكارك عند إجابة أسئلتك الأربعة. على العكس من ذلك، ابذل جهدًا لتكون جريئًا بقدر المستطاع، يبدو أن البشر هم النوع الوحيد في العالم الذي يوفق بين الطبائع التي لا يمكن التوفيق بينها داخل أنفسهم.

من الواضح أن لدينا الكثير مما يمكن إضافته إلى هذه الإجابات الأربع، وبكل تأكيدٍ سيتطلب هذا القيام بذلك في أثناء المضي قدمًا في العملية الإبداعية: إنها الطريقة الوحيدة لإنتاج شخصية مكتملة فعالة قدر الإمكان. لكن أيًّا من الإضافات اللاحقة لن تزيد على مواصفات فنية؛ مثل قطر الخرطوشة، ونوعها، إلخ، الخ، تعدها بأفضل ما لديك من قدرات، هكذا تصبح الخرطوشة (الشخصية) مناسبة لخدمة الغرض الذي صُنعت من أجله.

لن نخطئ إن أضفنا أنه خلال عملية خلق شخصية، ودمج الميزات الأربع في وحدة واحدة، يحق للكاتب الدرامي إجراء شتى أنواع التعديلات، بل ويجب عليه ذلك، حيث يضمن هذا أقصى درجات الإتقان في تحديد أدق تفاصيل الشخصية. على الكاتب الدرامي تضمين أكبر عددٍ ممكن من الشكوك عند إجابة أسئلته، ونتيجة لذلك يلِد شخصية إنسانية صادقة، شخصية لا يمكن اعتبار سماتها قابلة للتشكك فيها.

على سبيل المثال، في أثناء النظر في مسألة حلم الشخصية الذي تحدثنا عنه قبل قليلٍ، بوسع الكاتب الدرامي اتباع هذا المسار الفكري المربك إلى حدٍّ ما:

...لم يكن الحب الذي يتمتع به والدا ميخائيل سوى نسجٍ من خيال ابنهما! أما الحقيقة فهي أن الزوجين عاشا معًا لأربعة وعشرين عامًا حياة آلية بحتة في أثناء استغراق ابنهما في ضلالاته عن سعادتهما الوهمية!

في حين قد يكتشف ميخائيل هذه الحقيقة -إذا كان هذا يلبي حاجة لدى الكاتب الدرامي- فإنها في جميع الأحوال لا تنتقص من جوهر حلم ميخائيل أو أهميته، أو حتى من دور هذا الحلم في تحريك أحداث القصة؛ لأنه حلم ميخائيل، الذي وُلِد من رغبة يائسة، بل ومضللة في بعض الأحيان.

وإليك خصيصة أخرى:

...في سعيه المحموم لكسب المال، تعامل ميخائيل مع مرؤوسيه مثل تاجر رقيقٍ من دون قلبٍ أو رحمة؛ والآن لا أحد يرغب في التحدث إليه على الهاتف حتى، بمن في ذلك مونيكا؛ محبوبته المريضة ومساعدته السابقة...

ومن المحتمل أيضًا أن تمنحنا هذه الحقيقة ميزة إضافية مع تطور أحداث القصة. لكن بصرف النظر عن ذلك، من الواضح أنها مستمدة من الإجابة الرئيسة عن السؤال الثالث بالقائمة.

ما ورد أعلاه مجرد توضيحٍ لحقيقة أننا بإجابة الأسئلة الأساسية الأربعة نبني الأساس لتطور قصتنا وتقدمها، وهذا هو ما علينا أن نفعله بالضبط، لأن النص الدرامي -كما نعلم على الأرجح- يعمل كدليلٍ إرشادي خلال إعداد النص الدرامي، وكمصدرٍ لهذا الفن المحدد بوقتٍ.

بالطبع يفضل إبقاء بعض الأمور طي الكتمان، لكن لا يسعني هنا إلا تأكيد حقيقة مهمة: تسمح الشخصية جيدة الإعداد للكاتب الدرامي بالاسترخاء بعض الشيء خلال المراحل اللاحقة: بمجرد أن تترك الرصاصة الخرطوشة، يمكنه أن يهدأ بالًا ويتبع مسار رحلة الرصاصة. بعبارة أخرى:

بإتمام بناء الشخصية بوعي وإتقان يكتمل نصف عمل الكاتب الدرامي على الأقل.

إن المنطق الداخلي الخاص بالشخصية هو الذي سيحفز تصرفاتها طوال الأحداث، ولن يسمح لها باتخاذ أي تصرف غير مفهوم، أي تصرف يجده المتفرج محيرًا، وبالتالي مملًّا، يتسبب في فشل العمل في التأثير في ذلك المتفرج.

من المهم أيضًا أن نخصص وقتًا كافيًا لتحذير صانع الخراطيش (الشخصيات) من التطرف؛ أي التفصيل والزخرفة المبالغ فيهما. قد ينتهي الأمر بالشخصية إلى اتخاذ شكلٍ مختلفٍ تمامًا، ما يعرِّض صانعها لخطر الانفجار قبل أن تترك الرصاصة فوهة السلاح. الرصاصة المرصعة بالكهرمان ستسقط على العشب عند قدميك، ولن يصدر عنها

أكثر من صوت حفيف (آمل ألا تصطدم بأصابع قدميك العارية بكل تأكيد)، حتى وإن تولد عن إطلاقها وميضٌ ساطعٌ من الضوء (الذي آمل ألا يؤذي عيني أحد).

تبدو الفقرة السابقة شديدة التعقيد ومبالغًا في زخرفها، إلا أن السبب وراء هذا النقص الواضح في الذوق هو إثبات حقيقة أن الأفكار البسيطة غالبًا ما يتم التعبير عنها باستخدام كلمات زائدة عن الحاجة وبنى نحوية غير ضرورية، وهو ما يتوجب على مبتكري الشخصية الحذر من احتمال حدوثه، بعبارة أبسط:

عند خلق الشخصية، حدد كمية المعلومات اللازمة لدفع تقدم أحداث القصة بدقة، من دون أن تضيف ما هو أكثر من ذلك.

في وقت تشكيل الشخصية نعجز عن الحصول على أي معرفة حقيقية بكل التفاصيل الصغيرة. لذلك، من المفيد معرفة ما قد يزيد على الضروري بقليلٍ من أجل بناء المشهد الأول. على سبيل المثال، لا حاجة بنا على الإطلاق إلى معرفة كل مرة قامت ناداچدا فيها بالتربيت على ظهر قطة على مدار الستة عشر عامًا الماضية. عندما يزداد كم المعلومات على الضروري، لا يكون لتلك المعلومات دورٌ سوى تشتيت تركيز الكاتب الدرامي عن الموضوعات المهمة، حيث يزرع داخله رغبة غريزية في محاولة تضفير كل التفاصيل الرائعة التي

ابتكرها للتو -بنات أفكاره الصغيرات إذا جاز التعبير— في قصته. هذا يستحيل حدوثه أصلًا، والأهم أنه لا طائل منه. إن حشو الكاتب لقدرٍ هائلٍ من التفاصيل في قصته أو تقديم مشاهد لا تخدم غرضًا فقط من أجل تقديمها يجعل عمله الدرامي مملًّا بشدة، فضلًا عن عواقب هذا المؤسفة.

ومن أجل تجنُّب الوقوع فريسة لمثل هذه الأفكار، يحسن بالكاتب الدرامي أن يذكِّر نفسه بين الفينة والأخرى بهذا المبدأ الافتراضي الأساسي في التواصل مع المتفرج:

يجب أن يُنظر إلى كل تفصيلة من تفاصيل القصة التي تُعرض على المتفرج على أنها ضرورية بطبيعتها.

قد يعتقد المتفرج بمنتهى السذاجة أن كل شيء في تكوين قصتك ضروري تمامًا، وأن هذا المزيج وحده هو الذي سيخبره في النهاية بسبب حضوره لمشاهدة عرضك. حين تجد أن لديك القدرة على تبرير كل التفاصيل التي يشاهدها المتفرجون في منتجك النهائي اعلم أن نجاحه مضمون.

بيد أنه لا يجب أن يتحول ما قيل أعلاه إلى عقبة تعيق خيال الكاتب الدرامي. الحقائق التي تعزز الشخصية -مثل توق ناداچدا إلى العثور على الحب الذي يجعلها تربت على كل قطة تصادفها في الفناء- ستوفر حلًّا مثمرًا للقصة التي يعمل المؤلف على كتابتها.

...يعيش بروفيسور معروف يدعى آيشنشتاين في المنزل المجاور. ذات صباح، حين يطل من النافذة يلاحظ عالمة الأحياء ذات الشعر الأحمر التي تقتصر علاقته بها على التحية، حين يرى ناداچدا تربت على القطة ويسكرز الضالة، يخطر له أن يدعوها إلى الانضمام إلى مشروعه الذي يتضمن العمل مع الحيوانات، ثم نكتشف أن عمل البروفيسور آيشنشتاين له علاقة برحلات الفضاء!

* * *

كل شيء ينبض بالحياة

كل شيء ينبض بالحياة
أو
خلق شخصية من دون شخص

في أثناء محاولة بناء المنطق الكامن وراء تكوين الشخصيات التي «تعيش» في النص الدرامي، علينا أن ننتبه لنقطة مهمة قد تراها على الأغلب بدهيَّة لا تحتاج إلى ذكرها: سيجد كاتب القصة التي تصور الرجل الأخضر الصغير نفسه معرضًا للارتباك والحيرة بمجرد توصله إلى السمة الأساسية الثانية التي تحدد شخصيته: من هم والدا الفضائي الصغير؟ حسنًا، إذا كنَّا نعمل في فن الرسوم المتحركة، ما الذي نفعله بشخصية الإسفنجة الصفراء الشهيرة التي لا تعتبر -في شكلها الأصلي- مخلوقًا عاقلًا مثل شخصية الرجل الأخضر الصغير؟ وماذا عن شخصية خنزير صغير أو حتى قلم رصاص عادي؟ إننا في جميع الأحوال نشاهد أفلامًا وعروضًا مسرحية تستند إلى نصوص درامية تصور مثل هذه الشخصيات، والكثير منها نصوص شهيرة جدًّا بالمناسبة.

يحسن بنا إذن محاولة تحديد المبدأ الذي لم نفهمه حتى الآن الفهم المستحق:

بوسع أي إنسان أن يتحول إلى شخصية درامية، ولكن الشخصية لا تتطلب دائمًا أن تُمثَّل في الشكل البشري المعتاد.

لإنقاذ الكاتب الدرامي من التردد والارتباك عند بناء شخصياته غير البشرية، دعنا نذكِّر أنفسنا بحقيقة نعرفها بالفعل: أي شخصية، بغض النظر عن مصدرها، تخضع كليًّا لإرادة الكاتب الدرامي (خالقها). يبني الكاتب الدرامي كيانًا كاملًا لم يكن له وجود من قبل، مستعينًا في ذلك بصفاته البشرية؛ فالإنسان وحده هو القادر على إخبار الآخرين بما يفهمه، بناءً على تجربته الشخصية وفهمه للأشياء. لذلك من المستحيل أن نخلق كيانًا بناء على تجربة حياة إسفنجة أو خنزير صغير، هذه الشخصيات لا يمكن أن تتأسس إلا من خلال استدلالات مستمدة من الحياة البشرية، وهذا لأنها الوحيدة التي يستطيع المتفرج تمييزها أو التعرف عليها.

وغني عن القول إنه سيكون من الحماقة المطلقة الادعاء بأن الكاتب الدرامي الذي ابتكر شخصية خنزير صغير بارعة نالت شهرة عريضة يعد خبيرًا حقيقيًّا في حياة الخنازير وعاداتها. والعكس صحيح أيضًا؛ فالباحث المتخصص في حياة الخنازير على أرض الواقع إذا اكتفى بمجال خبرته لن يكون قادرًا أبدًا على خلق شخصية خنزير في فن الرسوم المتحركة؛ ونعني بهذا شخصية تضرب على وترٍ حسَّاسٍ لدى الجمهور المتألف حصرًا من البشر. أفضل ما يمكن أن يحدث هو أن يقدم إلينا هذا الباحث عملًا وثائقيًّا لا يستطيع أن يستدر من مشاعرنا

أكثر من مجرد تعاطف، وهو تعاطف يشمل حيوانًا محددًا ولحظة بعينها نتوحد معه فيها بطريقة أو بأخرى، وهو أمر عادة ما يحدث في لحظة موت الحيوان. في الوقت نفسه، ينبهنا صوت المعلق الرتيب الآلي لحقائق تعكس بسرعة رد فعلنا العاطفي: «لا تنزعجوا: موت الحيوان الأضعف مجرد عملية طبيعية وضرورية...»، لكن المنتِج والجمهور يتوقعون منك شيئًا مختلفًا تمامًا ككاتبٍ درامي عندما تعمل على تأليف نص المسرحية أو سيناريو الفيلم. ومن هنا تتضح ضرورة التورط العاطفي؛ إذ إنه هو سبب رغبة الناس في الذهاب إلى المسرح/ السينما في المقام الأول.

تعتبر ظاهرة التجسيم الافتراضية هذه هي السبب وراء إسباغ الصفات البشرية على أشياء مثل الإسفنج والكتب والجرارات ونبات قرن الغزال.

بنفس الطريقة، عليك أن تؤسس عالم الرجل الأخضر الصغير من الصفر بيديك، وفقًا لحدود فهمك ومعرفتك كإنسان. في حقيقة الأمر، قد يجد شخصٌ يعرف الكاتب الدرامي جيدًا أن الرجل الأخضر الصغير يذكِّره به، بهذا الجزء من عالمه الذي لا يظهر عادةً أمام الآخرين. من الخطأ في هذه الحالة البحث عن الكوكب ز - ١٢ في أطلس النجوم؛ فنحن النجوم الوحيدون في عملية الخلق هذه.

بعبارة أخرى:

حين نرغب في تزويد شخصية ما في النص الدرامي بجسمٍ مادي، فإنه ليس من الضروري دائمًا اللجوء إلى الشكل البشري المتعارف عليه، لكن لا يمكن تأليف الشخصية سوى عبر استخدام السمات البشرية؛ والبشرية فحسب.

يجدر بي الإشارة هنا إلى خطأ متكررٍ. قد يبدو الوصف واضحًا جدًّا في الظاهر، في حين أنه غالبًا ما يُرتكب هذا الخطأ في عملية تركيب شخصيات النص الدرامي: وأعني بهذا استبدال المؤلف كيانًا يبدو مقبولًا ومألوفًا لدى العالم أجمع بالسمتين الأساسيتين الأوليين من سمات الشخصية. ومثال على ذلك أن يعلن الكاتب الدرامي: «شخصيتي ستكون هاملتية خالصة». ما يفعله الكاتب هنا في الحقيقة هو افتراض أن المتفرج تلقى تعليمًا رفيعًا، وصار مجهزًا بمعرفة موسوعية كافية لجعله يتصور معايير الشخصية بناء على هذه المعرفة. حتى بغض النظر عن عدد الأشخاص الذين لم يقرؤوا هاملت شكسبير، ليس من الصعب أن ندرك (حتى بالنسبة إلى شخص اطلع على هذه المسرحية بالفعل) أن بناء الشخصية الدرامية على مفاهيم معرفية، عوضًا عن تجربة حياتية فعلية، يجعلها عاجزة عن إثارة التورط العاطفي. سيُكشف هذا الخطأ الأساسي في هذه الخطة عندما نفكر في طبيعة المعرفة التي يمتلكها هؤلاء الذين يعرفون شخصية هاملت بقدرٍ أو بآخر؛ وهو أنها شخصية مترددة. تستند فكرة «مَن هو هاملت؟» إلى تفسيرات أشخاص آخرين، وهي تفسيرات لا علاقة لها عادة بالشخصية الفعلية التي خلقها

الكاتب الدرامي في الأصل. لا يمكن أن تعود جذور معرفتنا إلى أساس معرفي واحد أبدًا.

هل تعني هذه العبارة أنه من الخطأ استخدام شخصيات معروفة ومشهورة عالميًّا؟ لا بكل تأكيدٍ. عليك فقط أن تنسى كل ما تعرفه عن هاملت أو الكونت دراكولا أو الماركيز دي ساد أو ويني ذا بوه وأن تبنيها من الصفر، وتملأها بمحتوى فريدٍ من إبداعك. وهو -بالمناسبة- ما اعتاد أن يفعله رجلٌ إنجليزي عاش قبل قرون يُدعى ويليام شكسبير، إذ ركز على إعادة كتابة القصص التي ابتكرها مؤلفون سابقون (وهذا يشمل قصة هاملت). كان على شكسبير أن يلجأ إلى هذا الإبداع ويخلقه من جديدٍ لعددٍ من الأسباب المبررة تمامًا؛ فقد كان المؤلف والمنتِج والممثل الرئيس. كان شكسبير أستاذًا في كل ما يتعلق بضمان التورط العاطفي، ويعرف قيمة الشخصية المكتملة خير معرفة، وساعد هذا على ضمان احتشاد الجماهير لمشاهدة أعماله المسرحية، وبالتالي توفير المال الضروري لتدبير أحواله المعيشية. إلى جانب ذلك، إذا تذكرنا أنه كان مسرحًا يلعب فيه الرجال أدوار النساء مثل أوفيليا وجولييت، يتضح لنا إلى أي مدى كانت الشخصية متقنة التكوين عاملًا حاسمًا في النجاح؛ لقد صنعها بدرجة من البراعة أنست المتفرج أن الممثل ذَكَرٌ على الرغم من سماته الجسدية البادية للعيان.

بالمناسبة.. هل تعرف كم يبلغ عمر مسرحية هاملت التي ألَّفها شكسبير؟ إذا حاولت تخيل الصورة التي تحيا في ذكرياتك، وبناء على انطباعاتك الشخصية حولها، ما هو الرقم الذي خمنته؟

أشخاص
لا غنى عنهم
وأصدقاء
سيئون

أشخاص لا غنى عنهم وأصدقاء سيئون

أو

الشخصيات والأنماط:

معرض الشخصيات

في هذه المرحلة من دراستنا لمبادئ إنشاء النص الدرامي، يجب أن نركز على حقيقة ربما لاحظها بعض القراء بالفعل، وربما أدركوا أننا -بمنتهى المكر- نعتزم مناقشة هذه الحقيقة الواضحة: «القصة بها أكثر من شخصية!».

هل يجب أن ننتبه للشخصية الرئيسة من دون أن نقلق بشأن بقية الشخصيات، أو حتى نتجاهلها كليًّا؟ ربما بوسعنا -بل ويجب علينا- توزيع الشخصيات الاثنتي عشرة المتبقية على أحداث القصة، واعتبارهم مساعدين للشخصية الرئيسة، لا يظهرون إلا في الأوقات التي يبدو من الضروري فيها مواصلة الحديث عن شخصيتنا الرئيسة العزيزة؟

...ذات صباحٍ، فوجئت ناداچدا برنين هاتفها المحمول بينما كانت تربت على القطة الضالة «ويسكرز» في الفناء، اكتشفت أن البروفيسور آيشنشتاين الذي يحظى بالتقدير والشهرة في أرجاء العالم، أرسل إليها رسالة يدعوها فيها إلى إجراء مقابلة عمل!

أخمن أن صورة البروفيسور آيشنشتاين ذي الشعر الفضي لاحت فجأة في ذهنك؟ لعلك تخيلته من النمط المثقف الذي تعلو شفتيه ابتسامة باهتة دائمة، ويرتدي قبعة صغيرة تخفي جزءًا من شعره الأشيب، فضلًا عن لحية صغيرة ربما. قد تتخيله الآن يقضي حياته في التفكير في تجاربه وملابساتها، ما يجعله شارد الذهن في أغلب الوقت. في ذك الصباح بالذات، نسي البروفيسور آيشنشتاين أن يرتدي بنطاله، وهي حقيقة لا تتضح سوى للمتفرج. لا يمكن إنكار أن هذه الشخصية تنبض بالحياة، وجاهزة تمامًا لتقديم دورها في قصتنا...

... تتلقى ناداچدا عرض عمل من البروفيسور آيشنشتاين العطوف؛ عرضًا من شأنه أن يقربها من حلمها الشخصي المتمثل في الذهاب إلى الفضاء (وهو حلم والديها في حقيقة الأمر، لكن ناداچدا لم تدرك هذا بعد). وهكذا تذهب وتفعل كل ما يلزم فعله بحيوانات البروفيسور آيشنشتاين، وبحلول شهر مايو التالي، تذهب في رحلة إلى الفضاء برفقة أربعة قطط اختبار هجينة، بما في ذلك القطة الضالة التي كانت تصادفها في الفناء...

للأسف، بمجرد انطلاق سفينة الفضاء يشعر المتفرج بالسليقة أن سلسلة الأحداث التي شاهدها للتو لا تشابه بينها وبين الحياة الحقيقية؛ الحياة التي يمكنه تمييزها. هنا يدرك يائسًا أنه -مرة أخرى- لم يحصل على قيمة موازية لما دفعه من مال لقاء مشاهدة هذا العمل الفني، أنه حُرم من التورط العاطفي، وسيستاء المنتِج بشدة هو أيضًا. في هذه الأثناء، قد يحاول الكاتب الدرامي -مرهف الحس- الهروب إلى دورة المياه من دون أي حاجة فعلية إلى ذلك، كي يتجنَّب إجابة السؤال الذي لا مفر منه: «ثمة خطأ ما في عملك، أليس كذلك؟».

إذا كنا نعلم بالفعل أن كل شيء مقبول في شخصية ناداجدا، فإننا لن نجد أحدًا نلومه على تدمير قصتنا بخلاف البروفيسور آيشنشتاين (لا يمكننا إلقاء اللوم على القطة ويسكرز بكل تأكيدٍ!). هذا هو نفس البروفيسور آيشنشتاين القديم الذي وجدناه لطيفًا في البداية وينبض بالحياة! باستثناء أنه نمطٌ نابضٌ بالحياة، وليس شخصية فعلية.

النمط مخلوق يذكرنا بالشخص الحقيقي لكن من الخارج فقط، وهو ليس مجموعة من السمات الفريدة في حقيقة الأمر، بل بالأحرى مجموعة من التمثيلات الجماعية التي من بينها يُسلط الضوء على سمة مميزة واحدة.

ومن أمثلة هذه الأنماط: البروفيسور آيشنشتاين، والرجل الأمريكي، ولاعب كرة القدم، والعامل، إلخ، إلخ. إننا ندرك تمام الإدراك أن مثل هذه المخلوقات لا وجود لها بهذا الشكل النمطي في هذا العالم، تمامًا

مثلما لا يوجد «رجال» أو «نساء» في المطلق. لا طريقة بوسعنا من خلالها وصف أنفسنا بمثل هذه الصيغة المعممة التي تحط من قدرنا إلا كمحاولة مضحكة لإبداء التواضع. حين يشعر الكاتب الدرامي بغياب المصداقية في النمط، يلجأ إلى حيلة ماكرة: تمييز اسم النمط من خلال إضافة صفة- مصارع شبق، أو شقراء ذكية، أو سائق ساذج. لكن ما تفعله هذه السمات في حقيقة الأمر هو جعل النمط أكثر تقليدية وابتذالًا. يتضح لنا بعد قليلٍ أننا صرنا نعرف كيف سيتصرف هذا النمط، وكيف ستكون ردة فعله في أي موقف بغض النظر عن الظروف أو الملابسات.

وهنا يجد المتفرج هذا السلوك الذي يمكن التنبؤ به بمنتهى السهولة غير مقنعٍ على الإطلاق، لأنه لم يُبنى على خبرته الواقعية، أو على...

... أشخاص حقيقيين يتصرفون وفقًا لشخصياتهم التي تتكيف بحسب الموقف، وتتبدل ردود أفعالهم بما يتفق مع طموحاتهم، عوضًا عن إظهار مجموعة من السمات المبرمجة مسبقًا.

إليك تشبيهًا أبسط: نعلم جميعًا أننا سنعجز عن فتح ملف كمبيوتر مشفَّر ببرنامج معين إن قررنا استخدام برنامج مختلف، وعلى الرغم من ذلك، دائمًا ما سيجد الإنسان الحقيقي النابض بالحياة طريقة لفتح هذا الملف إذا كان بحاجة حقيقية إليه، وذلك لأن البرنامج العالمي الشخصي السائد الذي يعمل البشر وفقًا له هو أحلامهم.

وبالتالي...

يتمثل الاختلاف الأساسي بين النمط والشخصية الحقيقية -المخلوقة من لحم ودم- في افتقار النمط إلى الدافع الشخصي في شتى تصرفاته.

يتصرف النمط على نحو ميكانيكي وليس بطريقة موجّهة، ولا يدفعه سوى منطق أفكارنا، وليس منطق رغباته الشخصية.

لا أحاول هنا منعك من الاعتراض على كلامي! يمكنك التنفيس عن احتجاجك الآن وبكل حرية. لقد سمعنا المئات -بل الآلاف- من القصص الصغيرة المبنية على ظاهرة الأنماط هذه، أليس كذلك؟ كلنا صادفنا نكات على شاكلة: روسي وأمريكي وأرميني يقفون على حافة هاوية... غير أني أدعوك أيضًا إلى الإجابة بصدقٍ عن هذا السؤال: هل شعرت يومًا بالتورط العاطفي مع أي من هذه الحكايات أو بالتعاطف مع شخصياتها؟ لا؛ فكل ما نفعله هو أننا نضحك على فكرة مضلِّلة -وأحيانًا معمِّمة على نحو مهين- تناقش سمات شخصية نمطية أو موقف عبثي أو موعظة عفى الزمن عليها. وربما نضحك لأن الاعتقاد السائد يقول إن المغفلين وحدهم هم الذين لا يضحكون على النكات. لا أحد يرغب في أن يعتبره الناس مغفلًا!

أما أوضح دليل على استخدام الأنماط فيتمثَّل في هذا السؤال البسيط: هل سبق لك أن سمعت نكتة تفترض أن سامعها سيبدأ في البكاء بمجرد انتهائها (بما يعني تورطه العاطفي معها بصدقٍ)؟ بالطبع لا! لا يوجد شيء من هذا القبيل! لا تحتاج الأنماط إلى تحقيق حلم، وبالتالي فهي لا تهتم بالتأثير في مشاعر المتفرج حين تصادف عقبة تعترض

طريقها. (للاطلاع على مزيدٍ من المعلومات، انظر الفصل الثالث عشر: من ذا الذي لا يحبني؟ أو الدليل العالمي على حلم الشخصية الدرامية: دراسة لغز الوجود).

لا يمكن للنمط أن يثير مثل هذه المشاعر، نحن لا نفهم هذا المخلوق المجرد، لأنه لا يعبر عنا. وهذا هو ما يمثله البروفيسور آيشنشتاين حتى الآن بالضبط؛ مجرد نمط، نموذج تكرر إنتاجه مرارًا في الثقافة السوفيتية خلال ثلاثينيات القرن الماضي، ويمكن لأي شخص في الأجيال اللاحقة تعديله وإعادة استخدامه اعتمادًا على الأفكار والحقائق السائدة في كل جيل.

يحد هذا الغموض من قدرتنا على بناء النمط بصورة أعمق. وبما أن هذا النمط سيقابل شخصية ناداجدا، فإن كل الإمكانات لتحفيز تصرفات شخصيتها، التي أعددنا لها في البداية بعد جهدٍ جهيدٍ، تصبح موضع نقاش وشك، وبالتالي تصير الشخصية الرئيسة أشبه بنمط هي أيضًا، وإن حدث ذلك عن غير قصدٍ. هذا يعني أن الخطأ موجودٌ بكل تأكيدٍ، وهذا الخطأ هو تقديم نموذج جامد غير موجود في الواقع؛ أو «نوع» كما أسميناه. لذلك، لن يحدث التورط العاطفي وكل ما يستتبعه.

ولكن ماذا عن التعديل التالي؟

... يقرر البروفيسور آيشنشتاين إشراك ناداجدا في تجاربه لأنه لم يعُد قادرًا على تشريح عشرين قطة يوميًّا من أجل دراسات الفضاء التي يجريها. ماذا لو كان يتوق هو

الآخر إلى شيء، وليكن الفوز بجائزة نوبل، وهو الإنجاز الذي لا يمكن إلا أن يضمَنه سوى بالمزيد والمزيد من جثث القطط. هذا هو حلمه، ولهذا السبب يتعامل معها بلطفٍ وترحيبٍ.

أو ربما ...

...من خلال عرض وظيفة على ناداچدا في المجال التي ترغب في العمل فيه (بعد أن عرف هذه المعلومة من خلال محادثة أجراها معها في الفناء قبل أسبوع)، يأمل البروفيسور آيشنشتاين إغواءها، ولهذا السبب فتح الباب عمدًا في سرواله الداخلي...

هذان تطوران مختلفان تمامًا لقصتنا، ولكن من الواضح أن وصفنا السابق لدافعين محددين يحركان تصرفات البروفيسور أثار سلسلة مذهلة من الأحداث المحتملة؛ أحداث لا يمكن أن تقع إلا من خلال شخصية، وحاجتها إلى رؤية حلمها يتحقق.

على الجانب الآخر، لم يثر نمط البروفيسور آيشنشتاين الموصوف في البداية أي فكرة أو عاطفة داخل رؤوسنا، باستثناء إدراك حقيقة -لا حياة أو حيوية فيها- تتمثل في أن ناداچدا امرأة محظوظة، على وشك أن تحصل على مرادها من دون أي عواقب، امرأة ستتمكن من تحقيق حلمها. وعلى الرغم من ذلك -وبصرف النظر عن أننا نحلم جميعًا بحذاء سندريلا الزجاجي- نحن نعلم تمام العلم أنه لا أحد محظوظ

في الحياة الواقعية أبدًا، أن الأحلام لا تتحقق بهذه السهولة. إننا ندرك جيدًا حقيقة المثل الذي يقول «لا شيء نأخذه في هذه الحياة بالمجان»، وهذه الحقيقة تستولي على انتباهنا باستمرارٍ من خلال ما نختبره في تجاربنا الشخصية. بيد أنه بوسعنا إعادة صياغتها بالشكل الذي يناسب العمل الدرامي والحياة الواقعية على نحو أفضل: لا شيء يستحق يأتي بسهولة!

هذا الكشف التلقائي عن القصة المحتملة بمجرد استبدال شخصيات بأنماط هو أفضل دليل على أن الشخصيات -والشخصيات وحدها- هي القادرة على تحريك أحداث النص الدرامي. الشخصية وحدها هي المفيدة والضرورية لكل كاتب درامي، وتصرفاتها هي التي تثير تعاطف المتفرج. لن نحزن أو نبتهج إلا مع هذا النوع من المخلوقات، ولكن هل.. هل نتعلق بها؟ حسنًا، تحريًا للدقة يمكن أن نقول إننا سنتعاطف معها، لأننا سنعتبرها أشخاصًا حقيقيين، بيد أننا لن نتعلق بها، وإلا كيف يتأتى لنا أن نفسر شعورنا -غير المنطقي- بالتعاطف مع قاتلٍ مختلٍّ؟ هذا لأننا نفهم دوافعه تمام الفهم، ومرد هذا إلى بناء هذه الشخصية بناء دقيقًا ومكتملًا. أما في الحالات التي يرتبط فيها الكاتب الدرامي بشخصيته، تصبح النتيجة نمطًا غير مكتمل، عاجزًا عن التصرف وفقًا لمبدأ الضرورة، بكل ما يستتبعه.

مع مضينا في تطور أحداث القصة، يتضح أن النص الدرامي المتكامل يحتاج إلى عددٍ من الشخصيات، معرض شخصيات إن جاز التعبير، حيث تُخلق كل واحدة منها بواسطة تقديم إجابة صادقة عن كل

سؤال من الأسئلة الأربعة الرئيسة المذكورة سابقًا، تلك الأسئلة التي تصنع في مجموعها «قائمة بناء الشخصية».

يبدأ العمل الشاق حين يدرك الكاتب الدرامي هذه الحقيقة، بعد أن عانى الأمرين في بنائه الشخصية الرئيسة، يجد نفسه الآن في مواجهة الجحيم ذاته: إنشاء معرض كامل من الشخصيات. في كثير من الأحيان، تراود الكاتب الدرامي الخدعة الماكرة المعروفة، التي تتمثَّل في خلق نصف شخصية أو حتى نصف نمط. غير أنه عندما يبدأ الكاتب الدرامي في تنفيذ هذه الخطة، يتضح له أنه لا فائدة ترجى من هذه الأنصاف، لأنه لا يوجد أنصاف بشر. وحتى لو تخيلنا تحولًا في حياة الشخصية جعلها تفقد جزءًا من أجزاء جسمها، فهذا لا يعني أنها أصبحت ناقصة بصورة أو بأخرى. فقدان الشخص ذراعه لا يعني خسارته جزءًا من روحه؛ تبقى الروح بنفس «الحجم» بغض النظر عن الظروف، وكلنا نعرف هذه الحقيقة.

في هذه المرحلة من العملية الإبداعية سيشعر الكاتب الدرامي بالسرور وليس اليأس. ببذل جهدٍ صادقٍ في إنشاء معرض الشخصيات، سيتمكن الكاتب من خلق العدد المطلوب من الشخصيات اللازمة للقصة، لا أكثر ولا أقل.

من أمثلة الارتباك في المراحل الأولى من بناء القصة عملية تراكم الأنماط، حيث يكرر الكاتب الدرامي عددًا من المخلوقات المُرقَّمة: العامل ١، والعامل ٢، والحمال ٣، والمغني ٦. إذا بدأ الكاتب الدرامي عمله بخطأ التوغل في أحداث القصة المتعاقبة والمتنوعة عوضًا عن

بناء الشخصيات، سيصبح بكل تأكيد في حاجة ماسة إلى مثل هذه المخلوقات من أجل تنفيذ العمليات الميكانيكية المخطط لها. على الجانب الآخر، سيسير كل شيء بسلاسة وصولًا إلى اللحظة التي يدرك فيها الكاتب الدرامي أن عليه عرض ثمار عمله على المنتِج. هنا يفاجئ الكاتب بطرح المنتِج عليه سؤالًا لم يتوقعه على الإطلاق: «المعذرة أيها الكاتب الموهوب، لكن ما هو الفرق بين كل هذه الأرقام؟ لا، لا! أنا لا أنتقد عملك طبعًا، لكن في الواقع ميزانيتي لا تسمح بتوظيف ممثلين لملء كل هذه الأدوار.. وبناء على هذا فإنني..».

وحتى لو كان المنتِج فاحش الثراء، سيُطرح نفس السؤال على الكاتب في جميع الأحوال. لكن من سيطرحونه هذه المرة هم الممثلون، وفي أحيان كثيرة المخرج نفسه. في هذه الحالة لن يكتفي أي منهم بإجابة على غرارٍ: يتمثل الاختلاف الوحيد بين كل هذه «الأرقام» في ألوان بناطيلها!

بالإضافة إلى ما سبق، فإنه وفقًا لقاعدة «النمط مقابل الشخصية» التي تحدثنا عنها بالأعلى، كلما زاد عدد الأنماط، قلَّت قابلية الشخصيات الفعلية للتصديق؛ من المستحيل إقناع المتفرج بأنه يتعين عليه الآن التعاطف مع كائن بشري حي في معركته مع الخيار المخلل على سبيل المثال. لدينا خيارة مقوسة، وخيارة قصيرة، وخيارة لزجة، وخيارة مُحبَّبة.. حسنًا.. هل رأيت ما أراه؟ كثيرًا ما نشاهد في الأعمال الدرامية صديقين متطابقين تمامًا نتيجة لهذا النهج، وبناء على هذا إذا وجد الكاتب الدرامي نفسه في حاجة إلى هذا النوع من «المخلوقات

المرقمة» كي يوصل فكرته، لا يسعني هنا إلا نصحه بإجراء مراجعة جذرية للعملية الإبداعية برمتها.

ستوفر عملية بناء معرض الشخصيات سلسلة من الأسئلة التي ستساعدنا على تطوير الشخصيات الموجودة بالفعل، والتخلص من أي شخصيات زائدة عن الحاجة، بالإضافة إلى إنشاء الشخصيات الدرامية الإضافية الضرورية، وتطويرها هي أيضًا.

... لقد تعرضت حياة ناداچدا ذات الشعر الأحمر لغزوٍ من رجل أناني لا يفكر سوى في جائزة نوبل (اخترنا النسخة الأكثر اعتدالًا من الاقتراحين المذكورين أعلاه). هذا الرجل هو البروفيسور آيشنشتاين. بسبب اقتراح البروفيسور آيشنشتاين -ولتحقق ناداچدا حلمها القديم كذلك- وافقت على القيام بما بدا مستحيلًا تمامًا قبل وقتٍ قصيرٍ: تشريح القطط من أجل تجارب البروفيسور آيشنشتاين العلمية، في حين أن ناداچدا تعتبر القطط أقرب المخلوقات إلى قلبها في العالم بأسره. للتحضير لرحلة الفضاء التي وعدها بها البروفيسور آيشنشتاين -الذي لا نية حقيقية لديه في تنظيمها، وهي حقيقة لم ندركها سوى الآن- تبدأ ناداچدا في ارتياد صالة الألعاب الرياضية بانتظامٍ لممارسة التمارين. وهناك تقابل مالك الصالة الرياضية المذكورة؛ لاعب كمال أجسام لطيفًا يُدعى أليك، وهو ذاته الشخص الذي ستلجأ ناداچدا إليه في

نهاية المطاف. أليك هو الشخص الوحيد الذي ستطلب ناداچدا مساعدته لاحقًا، خلال مقاومتها عملية التشهير التي بدأها البروفيسور آيشنشتاين، وهي عملية ستتطور في النهاية إلى خطة حقيقية للقضاء على المرأة ذات الشعر الأحمر الحالمة التي أصبحت بالنسبة إلى البروفيسور آيشنشتاين عقبة في طريق حلمه المتمثل في الحصول على جائزة نوبل.

مع الأسف، تطورت نسختنا التي تخيلناها معتدلة في البداية إلى نسخة أخطر بكثيرٍ من خلال هذا التحول المرعب في الأحداث. وعلى الرغم من ذلك، لا شيء هنا حدث بالصدفة. كل الأحداث المذكورة لها منطق يقوم على دافع البروفيسور آيشنشتاين المبرمج داخل شخصيته: رغبته في أن يصبح الأفضل في مجال تشريح القطط. كما نعلم جميعًا، شخص واحد فقط هو الذي يمكن أن يحظى بلقب «الأول»، علاوة على ذلك، يبدو ظهور شخصية أليك منطقيًّا ومضفرًا في الأحداث:

... مع تكشف أحداث القصة، يضحى أليك الشخص الذي يساهم في الكشف عن نوايا البروفيسور آيشنشتاين الشريرة؛ وهذا ليس بسبب قوة أليك أو ذكائه بل لأنه قابل امرأة أحلامه أخيرًا! إنها ناداچدا النشيطة واللطيفة، التي تسأل أليك عن الدافع الحقيقي وراء تمتعه بهذه اللياقة البدنية المذهلة. وهنا نعرف أنه خلال نشأة أليك كطفلٍ

هزيلٍ ومضطرب، كان يحلم بأن يحظى بشعبية جارفة واحترام بالغ عندما يكبر. وعلى الرغم من ذلك، في أثناء تدربه بكل ما يستطيع من قوة وبنائه جبلًا من العضلات، مرَّت الحياة الواقعية عليه مرور الكرام. ثم يحدث بعد كل هذه السنوات أن يلتقي بامرأة مثل ناداچدا، كأنها هبة من السماء، لكن أليك لم يقرأ كتابًا واحدًا طيلة حياته، ولهذا السبب يرى أن البروفيسور آيشنشتاين هو الرجل الأكثر استحقاقًا للاحترام والتقدير على وجه الأرض.

لعل القارئ المطلع يصيح الآن مستنكرًا: «لكن لماذا لا يرى كاتبنا ضرورة في أن يذكر أن لدينا الآن بطلًا وخصمًا في القصة؟!». في الحقيقة، ووفقًا لخط سير القصة، ناداچدا هي البطلة، والبطل هو الشخصية التي تحاول الوصول إلى هدفها في النص الدرامي. أما البروفيسور آيشنشتاين فيلعب دور الخصم؛ أي تلك الشخصية التي تتدخل في مسار الأحداث وتقف في طريق تحقيق البطل لهذا الهدف، هذا يعني ما يلي:

تُصاغ شخصيتا البطل والخصم بإتقانٍ كافٍ لجعل رغبة كل منهما بمنزلة القوة الدافعة الرئيسة التي تحرك أحداث القصة، هذا هو الصراع. ويجب أن تعلم أن النص الدرامي لا يكتفي بإنتاج الصراع فحسب، فلا بد أن يعيد إنتاجه طوال

مدة عرض العمل، وبهذه الطريقة يبقي الكاتب على انتباه المتفرج.

وهذا بالضبط هو ما نحتاج إليه لبناء قصة قابلة للاستمرارية.

يتضح من كل ما سبق أنه لا توجد طريقة يمكننا من خلالها الاكتفاء بشخصية واحدة، لا يمكن أن ينتج عن هذا أي أساس للصراع المستمر المطلوب لتقدم أحداث القصة. وبإشراك شخصية ثالثة في القصة، نصبح قادرين على ابتكار بعض من مواقف الصراع على نحو أكثر تحديدًا ووضوحًا بكثيرٍ، ونتيجة لذلك، نعزز من التورط العاطفي؛ حيث يظل المتفرج يسأل نفسه طيلة العرض: من سيفوز وبأي وسيلة؟

... نود أن تكون ناداچدا هي الفائزة، ولكن أليك يُظهر محدودية واضحة في طريقة تفكيره، ما لا يجعله خصمًا مساويًا للبروفيسور الداهية...

من الواضح أنه عند بناء الشخصيات بالأبعاد والتفاصيل الضرورية، تبدأ القصة في رواية نفسها بنفسها، وكل ما يتوجب علينا فعله عندها هو أن نتابع معركة هذه الشخصيات الثلاث، أو بعبارة أخرى: عملية تحقيق كل شخصية لحلمها. ولكن ما الذي يمكن أن يشغل البروفيسور آيشنشتاين وزملاء عمل ناداچدا الستة أنفسهم به بعد أن خطط الكاتب الدرامي عملية خلقهم؟ يقول منطق القصة الوليدة إنه لا حاجة لنا إلى أكثر من شخصية أو شخصيتين إضافيتين،

شريطة أن تكون من الشخصيات المساهمة في الأحداث الجارية التي تستطيع أن تربط رغباتها وأحلامها برغبات وأحلام الشخصيات الموجودة بالفعل، بصورة تثري القصة بالمزيد من الأحداث. هذه الأحداث بدورها ستكشف لنا الشخصيات الرئيسة على مستوياتٍ أعمق، ما يجعل العرض برمته أكثر جذبًا إلى الانتباه (وهو الهدف التي نحاول تحقيقه طوال الوقت).

... تظهر كيتي الجميلة -سكرتيرة البروفيسور آيشنشتاين- التي تبرهن بكل السبل على استعدادها لفعل أي شيء كي تفوز بانتباه البروفيسور الأعزب الثري...

...كما يظهر العقيد ليكو، مدير مهمة الفضاء، الذي يخطط لإشراك ناداچدا -رئيسة قسم التجارب- في برنامجه الخاص بالتجارب الجنسية خارج نطاق الزواج...

ممتاز! والآن تبدو لك الإمكانات الكامنة في القصة شبه ملموسة، أليس كذلك؟ هل تشعر الآن أن بوسعك ابتكار أربع شخصيات إضافية أخرى؟ أنت قادرٌ على هذا من دون شكٍّ. من الممكن إشراك بضع شخصيات إضافية أخرى، لكن من دون أن نغفل حقيقة أن خلق شخصيات إضافية من دون هدف سوى متعة الخلق ذاتها يحمل بعض الخطورة حتى على القصة التي تتكشف لنا أحداثها الآن بسلاسة، إذ ستتطلب كل شخصية من هذه الشخصيات منك قدرًا كافيًا من الاهتمام!

يترتب على ذلك خطرٌ إضافي؛ هو ضعف التورط العاطفي. لقد

اعتدنا متابعة أحداث القصة الرئيسة وحدها بتركيزٍ واهتمامٍ؛ فهي التي تروي لنا الصراع المباشر بين البطل والخصم. بالإضافة إلى ما سبق، وبناء على حقيقة محدودية حجم النص الدرامي، يتراوح طول مسرحية من فصلين (أو فيلم طويل) بين مائة دقيقة ومائة وخمسين دقيقة. وبناء على هذا لن تعني زيادة عدد الشخصيات سوى تقليص الوقت المتاح لكل شخصية، الذي سيصبح محدودًا بشدة في نهاية المطاف. لن يتاح للكاتب الدرامي في هذا الوقت المحدود المساحة الكافية للكشف عن خبايا نفوس الشخصيات الرئيسة التي بناها وطورها خير بناء وتطوير. قد يعني هذا شيئًا واحدًا: لأسبابٍ فنية بحتة، ستتحول هذه الشخصيات إلى أنماط، ما سيقود بالتبعية إلى العواقب التي وصفناها في السابق. يخاطر كتَّاب صنوف الأدب الأخرى بدرجة أقل بكثيرٍ، ويمدُّون طول النص بحرية، بل وفي أغلب الأحيان يخوضون مثل هذه المخاطرة من دون عواقب؛ فلا توجد قيود على حجم الرواية على سبيل المثال.

إليك ملحوظة في غاية الأهمية: ثمة فخٌّ خفي آخر في كل ما ناقشناه أعلاه، كمين ينتظر الكاتب إن صح التعبير:

يصبح الصدام بين أحلام الشخصيات ممكنًا في حالة واحدة؛ وهي وجود علاقة شخصية -وليست مهنية- بين هذه الشخصيات.

لا تُبنى العلاقة إلا عندما تريد شخصية رئيسية شيئًا من شخصية رئيسية أخرى. قد نلتقي ألف مرة في محطة الحافلات ويبتسم بعضنا

لبعض سبعمائة وعشرين مرة على مدار خمسة عشر عامًا ، وعلى الرغم من كل ذلك لا يمكن وصف علاقتنا إلا بأنها علاقة جيرة؛ بأننا مجرد شخصين يعيشان أحدهما بالقرب من الآخر، والسبب في هذا هو أن أيًّا منَّا لا حاجة لديه عند الشخص الآخر. لا يمكن أن ينشأ هنا موقفٌ مأساوي. ولهذا لا يحدث مثل هذا الموقف أبدًا.

في أثناء تواصل العقيد ليكو مع ناداچدا في سياق علاقة العمل، يتأكد لنا أن الصدام -بين حلميهما- مستحيلًا، لأن تصرفات كل منهما مدفوعة بتوجيهاتٍ وأفكارٍ مختلفة. بيد أن الوضع يتغير على نحو جذري عندما يضع العقيد ليكو فجأة يده الكبيرة المشعرة على ركبة ناداچدا، في نفس الوقت الذي يحمل فيه بين يديه مصير قطة أُلقي بها في منطقة إشعاع كوني مباشر.

وبالمثل، عندما يعاقبك محصل تذاكر السكك الحديدية بغرامة لأنك تسافر من دون تذكرة، هذا لا يعني وجود عداء شخصي بينكما، حتى لو سمع صياحكما القاصي والداني، تصبح المسألة شخصية عندما يبدأ في سبِّك أو تبدأ في سبِّه، وليكن بنعت أحدكما للآخر بالخنزير. في تلك اللحظة تحديدًا، يترك كلاكما عالم العلاقات العملية المنصوص عليها في اللوائح الرسمية، وتبدأ الحياة الحقيقية؛ هذا الموقف -وهذا الموقف وحده- هو الذي يستحق العرض على المتفرجين.

وحدها الأشياء التي تتجاوز حدود الروتين اليومي هي التي تعدّ مصدرًا مناسبًا للنصوص الدرامية.

لا أحد سواي

لا أحد سواي

أو

الأنانية: الدافع الوحيد وراء تصرفات الشخصية

سأستهل هذا الفصل بتوضيح ميلي القوي إلى شرح كل شيء بدقة وتفصيلٍ قدر الإمكان، وهو ميلٌ مدفوع بإعجابٍ حقيقي بإخواني من بني البشر. والآن، بعد أن أخبرتك هذه الحقيقة، دعنا نستأنف الحديث عن الشخصية! ما أؤمن به هو أنني سأحقق رغبتي -بل حلمي حتى- عن طريق هذا الشرح المفصَّل الدقيق. دعني أثبت هذه الحقيقة بالمزيد من البراهين، رغم أنني أدرك تمام الإدراك أنك مستعدٌّ الآن للانتقال إلى الجزء الفعلي؛ ذلك الذي نبدأ فيه في العمل على القصة نفسها.

توضح الفقرة القصيرة أعلاه السمة الرئيسة لأي شخصية...

الشيء الوحيد الذي تسعى الشخصية جاهدة إلى تحقيقه هو حلمها.

أستسمحك الآن في أن تصارحني: أليس هذا هو ما يحدث في الحياة الواقعية بالضبط؟ لا يرفع أي منَّا إصبعًا أو ينطق بكلمة واحدة من دون حاجة في نفسه إلى ذلك، من دون دافعٍ شخصي.

قد يتمثَّل رد فعل الشخص العادي عند الوصول إلى هذه النقطة في نوبة غضب عارمة بسبب مدى «البشاعة، والإهانة، والابتذال» في كل ما قيل أعلاه، لكني مستعدٌّ تمام الاستعداد لهذا السخط، المبرَّر طبعًا. ومن هنا توصلت إلى تفسيرٍ سريعٍ ومقنعٍ تمامًا: في الحياة الواقعية، لا تتحرك الأحداث من خلال المعايير التقليدية العامة، بل من خلال حقيقة أننا كائنات بيولوجية مستقلة كليًّا. ما يثبت هذا هو أننا نولد وحدنا (وهو شيء لا ندركه في ذلك الوقت) ونموت وحدنا (وهو شيء ليس لدينا أدنى رغبة في أن نعرف به بالطبع)، بيد أن أنانيتنا وعزلتنا الفطرية والمحتومة تُجبرنا على التكيف مع الأعراف الاجتماعية، لأننا كأفرادٍ مقدر لنا أن نعيش داخل مجتمع، محاطين بإخواننا من البشر.

العيش بهذه الطريقة كأفراد هو الأصل، هذا الشرط الأساسي وحده هو الذي يحدد مدى التزامنا بالمعايير الاجتماعية أو تجاهلنا لها.

من الضروري التعود على فكرة أنه في سياق بناء النصوص الدرامية، لا تُعد كلمة «أنانية» وصفًا أو توصيفًا، إنها الإعداد الافتراضي؛ أحد المعطيات الأساسية؛ الشيء البدهي.

إنك عند اختيار وضع مجموعة المعايير الاجتماعية القائمة في الاعتبار بالكامل تقضي على السمات الفردية للشخص، أو الشخصية بالأحرى بحسب سياق هذا الكتاب. في المقابل، نحن ننعت التجاهل العلني لتلك المعايير بالأنانية؛ وهذا يتضمن المعنى الوصفي للكلمة،

والإيحاءات السلبية التي تحملها. هذا كله لأن الشخص/ الشخصية اختار شيئًا طبيعيًّا كهدف أساسي له: العيش وفقًا لقواعده الخاصة، وتحقيق أحلامه الشخصية.

قد يجادل المرء الآن مؤكدًا أن التعاطف الإنساني بريء من هذه الأنانية الشريرة. بقبول إمكانية وجود مثل هذه الاعتراضات، على كاتب النص الدرامي -مثل أي مستكشف آخر للحياة الواقعية- أن يحاول سبر غور الحقيقة التي لم تشوهها القناعات السائدة. هذه الحقيقة تقول إنه في حالات الإيثار، يكون المؤْثِرون هم المتلقين الأوائل والأهم لمشاعر الرضا والإشباع حين يدركون أنهم موضع تقديرٍ ومحبة وإعجابٍ. في بعض الأحيان، يكفي التفكير في أنفسنا وفقًا لهذه المعايير. بهذه الطريقة يصبح الدافع شخصيًّا تمامًا. من خلال الإيثار يحسِّن المرء وضعه في المجتمع (وهذا له تفسيرات متنوعة لا أول لها ولا آخر، تختلف باختلاف كل حالة وكل موقف). بعبارة أخرى، الذات هي الكيان الوحيد المهتم بمبدأ تقدير التصرفات الطيبة.

اطمئن، نحن بعيدون كل البعد عن محاولة كشف العمليات الاجتماعية الضرورية أو الانتقاص من أي شخص بعينه، هذه مجرد محاولة لتأكيد أهمية إدراك الكاتب الدرامي للمصادر الحقيقية لأي حدثٍ يقع في حياتنا.

يُقصر الإنسان أفعاله على ما يمنحه شعورًا بالإشباع الشخصي، وسيفضّل دائمًا التصرف الذي يوفر ولو فرصة

ضئيلة للاقتراب من تحقيق حلمه.

إن أغفلت الآلية الحقيقية لتصرفات بني البشر فهذا يعني أنك تبني عالمًا من الأوهام. صحيح أنه من اللطيف أن تعيش في الوهم أحيانًا، لكنك ستعجز عن إنتاج نص درامي بهذه الطريقة، إذ لا يتسق بهذا الدافع وراء تصرفات الشخصيات مع الحياة الواقعية، أو ينبع من داخل الشخصية نفسها.

من منطلق هذه الظاهرة، من المفيد أن نذكِّر أنفسنا بدور صانع النص الدرامي.. بمسؤوليته. في الحياة الواقعية نحن لا نفكر إلا في مصلحتنا، ولا يشغل بالنا في كل خطوة نخطوها إلا هذا الإشباع الأساسي. يتم هذا عبر أداة المنطق الداخلي غير الملموسة، التي أحيانًا تتسم بالدقة وأحيانًا لا. لا يحدث هذا بشكلٍ واضحٍ للعيان، لدرجة تبقينا في العادة مقتنعين بعفوية ردود أفعالنا. لكن على الجانب الآخر، عند إنتاج النص الدرامي وخلق شخصياته، من الضروري أن ندرك حتمية انجذاب الشخصية نحو الإشباع وكذا الدوافع الحقيقية التي تكمن وراءه ، وإلا سيستحيل علينا منع شخصياتنا الدرامية من أن تصبح جامدة ماسخة. كما أنك بهذا تسهِّل على الجميع تبرير استحالة هذه القصة؛ فشخصياتك لا يبدو أنها ترغب في شيء على الإطلاق، وهي حالة يستحيل العثور على مثيلٍ لها في الحياة الفعلية، في أي مكان أو زمان، بهذه الطريقة ستجد المتفرج نائمًا في مقعده، هذا إن لم يغادر القاعة بالفعل.

تصبح حتمية هذا الشكل من التحفيز أوضح بكثيرٍ في استقبالنا للحملات التسويقية التي تحاول إغراءنا بقصص الحب. عادةً ما تتبع عروضهم مثل هذا النمط: «قصة حب بطلها شخصان.. كل منهما يحب الآخر.. هكذا ببساطة!». تبدو مثل هذه العبارات عقيمة تمامًا في نظر صانع الدراما، مستكشف الحياة الواقعية. يعلم الجميع أنه بصرف النظر عن المظاهر الخارجية، مثل النظرات التي تفضح مشاعر صاحبها، يتم التعبير عن الحب من خلال تصرفات المحب مع نصفه الآخر «أي المحبوب»، والعكس صحيح. إنه فعلٌ نشطٌ، وهذا يعني أننا سنتمكن من إيجاد الدافع وراء هذا الفعل.

> ...يحب ميخائيل مونيكا لأنها الشخص الوحيد الذي لا يرفض التحدث إليه، وهذا أكثر ما يحتاج إليه ذلك الرجل الوحيد في الوقت الحالي، لذلك، فإن أي شيء يفعله ميخائيل مدفوعٌ باهتمامه المفرط بالمريضة مونيكا. يبدو هذا مؤثرًا وصادقًا حقًّا، ولكن الدافع في الواقع هو مصالح ميخائيل الشخصية...

في هذه المرحلة، يجب أن نؤكد أن انتقاد ميخائيل على تأخره في التعبير عن مشاعره غير ملائم هنا لا سيما حين نتذكر أننا جميعًا متماثلون (وهذا يشمل مونيكا بالمناسبة). لا تسير الحياة أبدًا بالطريقة التي تفترضها الحملات التسويقية التي تحاول إغراءنا بقصص الحب في العروض المسرحية/ الأفلام السينمائية: «أحَب البطل البطلة، بل وفعلا ذلك بنفس الطريقة وفي نفس الوقت...».

.. منذ صغرها، تحلم مونيكا بالزواج بميخائيل؛ فنان الخدع البصرية الناجح. هذا هو السبب في التحاقها بالسيرك للعمل فيه، وهو عملٌ لم تحبه يومًا. ضحَّت مونيكا بصحتها حين قررت أن تشترك في خدعة «شقِّها بالمنشار» التي يؤديها محبوبها كل يوم. كان الزواج من ميخائيل الوسيم يعني تحقيق حلم حياتها: أن يعتبرها الجميع أجمل فتيات القرية وأجدرهن بالإعجاب. كانت والدتها تخبرها بالعكس طيلة حياتها: «أنتِ سمينة وغبية، وإن تزوجتِ القرية أو من هو على نفس الشاكلة». وعلى الرغم من أن الأم ماتت منذ مدة طويلة بقي الحلم في نفسها حيًّا.

يبدو أن أحدًا لن يشعر بالرغبة في إلقاء اللوم على مونيكا، رغم أننا تتبعنا الدافع الحقيقي إلى حبها لميخائيل واستنتجناه بطريقة عقلانية تمامًا. إلى جانب ذلك، لا ينتقص هذا الكشف من الحقيقة بحالٍ، أو يضعف منطقها. على العكس من ذلك؛ هذا الشكل من المعرفة هو الذي يسيطر في الأساس على حياتنا اليومية (ونشكر الرب على ذلك!) هو الذي يسمح لنا بخلق مشاهد واقعية من الحياة يتخذ الناس فيها تصرفات تؤثِّر في سير الأحداث، عوضًا عن الاكتفاء بإلقاء بعضهم نظرة سريعة على بعض والوقوع فورًا في حب ملتهب مضطرم! ولا يمكن بحالٍ إنتاج نص أو قصة من دون فعل. حسنًا، وماذا عن «الأدب الحقيقي»؟ في الأدب الحقيقي، يمكنك تحمُّل قراءة عشرين صفحة

(من دون وقوع حدث واحد) أو وصف المشاعر بإطنابٍ، ومن ثم تحليل كل فارق بسيط بين المترادفات المستخدمة، وبين درجات المشاعر الموصوفة (انظر الفصل الثاني عشر: ألستُ كذلك؟ أو النفي في الفن الدرامي).

دعنا نذكِّر أنفسنا من جديدٍ بأن هذه القواعد مفروضة علينا بسبب القيود الزمنية الموضوعة على تأدية النص الدرامي على المسرح أو الشاشة.

كل ما ناقشناه هنا يمكن تلخيصه بإيجازٍ فيما يلي:

تسترشد أفعال كل واحدٍ منَّا بحلمه الشخصي، لأن تحقيق الحلم المذكور -على الأقل وفقًا للشخصية- سيجلب لكل فردٍ منَّا شعور الرضا الذي لا يمكن أن يجلبه له أي شيء أو شخص آخر في هذا العالم.

حسنًا، ربما لم أوجز العبارة السابقة كما ينبغي لي، إلا أننا استطعنا أن نقنع أنفسنا من جديدٍ بأن هذا الموقف الطبيعي تمامًا قادرٌ على إثارة التعاطف، والتعاطف يحمل مدلولاتٍ إيجابية، بل ومحبَّبة في جميع الأوقات، وبناء على هذا...

أي حلم يكون إيجابيًّا أو محفزًا بالضرورة.

هذه هي رابع لبنة بناء إلزامية لأي شخصية؛ وبهذه الطريقة أكون قد

وفَّرت لك أدلة على أمورٍ كنَّا نكتفي بالتشكك في وجودها في السابق.

على أنه من الحكمة أن نتشكك ولو قليلًا في هذا الوضوح اللطيف، ونتذكر -على سبيل المثال- أننا لم نتحدث عن البطلة ناداچدا وخصمها البروفيسور آيشنشتاين في هذا الكتاب إلا قبل عدد محدود من الصفحات، وقتها، لم نولِّ أي اهتمام لتراتبية هذه المصطلحات في بنية قوانين الأعمال الدرامية. لقد بدا لنا استخدامها بدهيًّا مثل حضور العريس وعروسه حفل الزفاف، لكن بناء على ما سبق، أعود وأكرر أن البطل في النص الدرامي ليس سوى شخصية تحاول تحقيق هدفها بينما يبذل الخصم قصارى جهده لمنع ذلك. كثيرًا ما يبدو لنا أن الكاتب قبِل هذا التفسير كهبة من السماء ببساطة، في حين أن سطحية هذا النهج هي التي تعيقه عن خلق الشخصيات الملائمة، ومن ثم رواية القصة لاحقًا.

إذا حاولنا تذكُّر كل ما نعرفه عن هذه المصطلحات المتخصصة، سنكتشف أننا مستعدون لوصف الشخصيات باعتبارها صالحة أو طالحة في جوهرها، وذلك بهدف الإيجاز والبساطة لا أكثر. من هذا المنطلق تصبح ناداچدا هي الشخصية الطيبة والبروفيسور آيشنشتاين هو الشخصية الشريرة، ومن ثم نقتنع أن حلم ناداچدا جميلٌ وإيجابي، في حين أن حلم البروفيسور آيشنشتاين هدَّامٌ وشريرٌ وسلبي؛ يبدو هذا لنا منطقيًّا تمامًا. يخبرنا هذا المنطق البسيط أن حلم البروفيسور آيشنشتاين يدمر كل ما هو طيب وجميل، ولكن.. من أين ينوي البروفيسور آيشنشتاين الحصول على جائزة نوبل؟ من يمنح هذه الجائزة هم بعض من أفضل الأشخاص على وجه الأرض، هكذا يراهم على الأقل، أليس كذلك؟ فهل يعني هذا أن كراهية البروفيسور آيشنشتاين انتقائية؟ يبدو

هذا منطقيًّا كذلك. ولكن.. ما هي معاييره في تقسيم إخوانه من البشر إلى فئتين؛ فئة تستحق الإبادة والسحق، والأخرى تستحق الاحترام والتقدير والتودد؟ هل يميزهم على أساس الدرجة العلمية الأكاديمية؟ هل يميزهم على أساس المنصب؟ هل يميزهم على أساس عدد الجوائز؟ هذا مربكٌ حقًّا، وكلما تعمقت فيه زاد ارتباكك.

غير أن الحقيقة شديدة البساطة: الخصم الشرير (البروفيسور آيشنشتاين) لا يدمر إلا أولئك الذين يقفون في طريق تحقيق حلمه، الذي ينبع من مصدر مؤثر في واقع الأمر، مثله مثل الحلم المستقر في قلب بطلتنا الطيبة ناداچدا...

> ... على فراش الموت، طلب البروفيسور آيشنشتاين الأب من ابنه الوحيد أن يقسم على أنه سينجز كل ما لم ينجزه والده، إذ منعته استقامته من التعاون مع الأشخاص المناسبين لتحقيق مآربه. حلم البروفيسور آيشنشتاين الابن هو حلم أبيه الشريف الذي لم يتمكن من تحقيقه، هذا على الرغم من بُغضه للأبحاث التي بدأها والده والتي تتطلب منه تشريح القطط..

استنادًا إلى ما سبق، لا يقل حلم شخصية الخصم «الشريرة» إيجابية عن حلم بطلة الرواية الطيبة، ويعد الصدام بين هذين الحلمين -الذي يستطيع كل واحد منَّا أن يفهمه ويتفهمه- هو القوة الدافعة وراء القصة، والعامل الذي يأسر لب المتفرج.

من أجل توفير ضرورة تحث الشخصيات على اتخاذ تصرفاتٍ معينة تحرك أحداث القصة وتجذب المتفرج، علينا أن نخترع أحلامًا بعينها تحدد على مدار القصة مقدار التصرفات وعدد الكلمات. الشيء الوحيد الذي يتعين على الكاتب الدرامي فعله هو تحديد الحلمين بطريقة مفصلة بحيث...

... عندما يتحقق أحد الحلمين بالكامل، يستحيل أن يتحقق الحلم الآخر بالكامل.

بالنسبة إلى الكاتب الدرامي، يندرج صاحبا الحلمين تحت فئة الطيبين نسبيًّا، مثلما يحدث في الحياة بالضبط، وأعني بهذا الحياة الحقيقية، وليس الحياة التي نعيشها عندما نترك قياد أنفسنا للآخرين وأفكارهم.

في الحقيقة، يعتبر التوصيف السابق ذكره للبطل وخصمه باعتبار الأول طيبًا والثاني شريرًا - الذي يستخدم أحيانًا حتى في الكتب الإرشادية الجادة الخاصة بالفنون الدرامية- مصدر خطأ فادح. عوضًا عن العمل على لبنة البناء الرابعة لشخصية البروفيسور آيشنشتاين بأفضل ما يمكننا، نستخدم نقيض حلم ناداجدا(!)؛ فنجعل تعريفه مستحيلًا، ولا نحدده بما يكفي، ولا نبين الفائدة منه، وبهذه الطريقة يخلو حلم البروفيسور آيشنشتاين من أي تأثيرٍ على القصة. أما شخصية البروفيسور آيشنشتاين ذاتها، فإنها تصبح نمطية و«كليشيهية» لهذا السبب تحديدًا.

غالبًا ما نصادف في طريقنا كتَّابًا دراميين نافدي الصبر وميالين إلى التبسيط. بحجة توفير الوقت يختار هؤلاء الكتَّاب ألا يزودوا كل شخصية بحلمها الإيجابي المؤثر، بهذا تتضح المحصلة النهائية من قصتنا المذكورة: البروفيسور آيشنشتاين وكيتي شخصيتان شريرتان تتصرفان تصرفات شريرة، وعلى الجهة المقابلة من الواضح أن ناداچدا وأليك شخصيتان طيبتان تتصرفان تصرفات طيبة. في واقع الأمر، الإجراءات التي اتخذتها الشخصيات في كلتا النسختين من القصة؛ الحقيقية منها والمبسطة، متشابهة جدًّا من الخارج. وعلى الرغم من ذلك، سنلاحظ اختلافًا واضحًا على جمهور كل قصة: بحلول منتصف العمل المبسط (سواء كان فيلمًا أو مسرحية)، سيغفو المتفرجون في أماكنهم، لن يحدث التورط العاطفي المنشود، حتى الأخيار ستنقصهم المصداقية بالضرورة إذا اكتفوا بقتال أشرار يفتقرون إلى أي دافع. في حياتنا اليومية، نعلم جميعًا أننا قادرون على التصرف بطرقٍ بعيدة كل البعد عن «الخير»، باستثناء أننا نقول دائمًا (وبأعلى صوت لدينا في الغالب): «لقد فعلت ما فعلته لسببٍ وجيه!»، أليس كذلك؟ وبالتالي لا توجد أعمال يمكن أن توصف بالصالحة أو الطالحة على إطلاقها، على الرغم من أننا نشأنا جميعًا على الإيمان بهذه الفكرة؛ ما نتخذه من تصرفات يُبنى على ما نرى أنه يمنحنا الرضا والإشباع.

بينما أقترب من نهاية هذه النظرة العامة إلى قوانين خلق الشخصية، لديَّ بضع كلمات أريد أن أهمس بها في أذن صانع الشخصيات الواعي، حول موقف يجد نفسه فيه من حين إلى آخر. قد نسعد بشدة

حين ندرك حجم ما لا نلاحظه في حياتنا اليومية من أمور واقعية. هكذا يمكن أن يراكم الكاتب الدرامي المزيد والمزيد من الحقائق والأحداث المثيرة التي تهدد بأن تصبح مجلدًا ضخمًا من دراسات الطبيعة البشرية. قد لا تنتهي أبدًا عملية الإضافة المستمرة إلى ملف كل شخصية. ما لم يكن لدى الكاتب الدرامي خطط للتحول إلى كتابة النثر، ستتبدد نشوته فجأة حين نذكِّره باللبنات الأساسية الأربع التي ما زلنا متمسكين بها. إذا تمكنا من تقديم إجابات صادقة عن الأسئلة الأربعة كافة بإيجازٍ، سنتمكَّن حينها من أن نبدأ في التفكير في الخطوة التالية في عملية الخلق: سرد القصة، وهي مغامرة لا تقل إثارة عن سابقتها. لكن على الرغم من ذلك، لا تتعجل في إتلاف أوراقك المزدحمة بالملاحظات. يجب أن نتذكر دائمًا أن الكاتب الدرامي يتمتع بجميع خيارات وحقوق الخالق المبدع، ولهذا السبب يمكن -بل ويجب- أن تُبنى الشخصية، وتُحدد وتُطور على مدار عملية بناء القصة بالكامل (ولكن خذ حذرك: لا تنس أن إحداث أي تغييرات جذرية سيؤدي إلى إنشاء قصة مختلفة كليًّا!).

وبهذه الطريقة، ومن الآن فصاعدًا، سوف يتمحور حديثنا حول الأحداث الفعلية! لكن قبل أن ننتقل إلى الفصل التالي، إليك تذكيرًا أخيرًا: فقط عند توافر معرض شخصيات أُنشئت وطُورت بالدقة والتفصيل المطلوبين ستحظى -ككاتبٍ درامي- بالاحتمالات كافة الممكنة للعمل على بناء القصة وتطويرها وتحريك أحداثها. العمل على إنشاء نص درامي من خلال البدء بتأليف الأحداث على الفور

-أي الشروع في عملية يُهمَّش فيها دور الشخصيات لصالح الأحداث- يجعل الأحداث ماسخة ومفتعلة، بل وغير مؤثرة إن دققت النظر. وهذا لن يؤدي إلا إلى ذات الشعور الكريه الذي يمكن أن يعاني بسببه كل كاتب درامي؛ شعور المتلقي بأنه «ثمة خطأ ما في هذا العمل».

* * *

ألستُ كذلك؟

ألستُ كذلك؟

أو

النفي في الفن الدرامي

قبل أن نعود إلى موضوع القصة ذاتها والآليات الإبداعية الخاصة بأحداثها -أو رحلة الرصاصة من السلاح الذي أعددتَه جيدًا- حان الوقت لذكر حقيقة غالبًا ما يتجاهلها الجميع في عملية الإبداع، على الرغم من أنها بدهية تمامًا. يضع هذا الكاتب الدرامي في موقفٍ مزعجٍ ومحرجٍ في أغلب الأحوال، يشبه هذا أن تشير الأم إلى ملابس طفلها موضحة أنها مبللة تمامًا، فيجيب بابتسامة عريضة صامتة، وينكر حقيقة واضحة وضوح الشمس.

في واقع الأمر، لدينا هنا حقيقتان أساسيتان، مترابطتان ومتكاملتان.

١ - لا يمكن استخدام «ليس» ومثيلاتها في العمل الدرامي المؤدى أو في المخطوطة الخاصة به (باستثناء حوار الشخصيات بالطبع).

٢ - من المستحيل ألا يفعل المرء شيئًا في العمل الدرامي.

لا يعتبر النوع التالي من السيناريوهات نادرًا: لا توجد مروحة في الغرفة التي يقف فيها الرجل الأخضر الصغير فوق كرسي أمام طاولة البلياردو. منذ تلك اللحظة فصاعدًا، يصبح أمام الكاتب الدرامي خياران؛ أحدهما هو البدء في وصف كل شيء غير موجود في تلك الغرفة. ونظرًا إلى أن النص الدرامي، كما نعلم، له وظيفة توجيهية، فهذا يعني أن..

... كل عبارة مكتوبة من عباراته ضرورية، لا غنى عنها.

حين يبدأ الكاتب الدرامي مثل هذا الوصف لن يتمكن من إنهائه أبدًا. ودعنا لا ننسى أن هذا النهج سيغيِّر رأي المنتِج في الكاتب الدرامي بصورة جذرية، وهو لن يتغير بطريقة إيجابية بالمناسبة.

الخيار الثاني هو كتابة مشهد إضافي يؤكد الحاجة إلى مروحة، ثم إخبار المتفرج في المشهد التالي أن هذا الشيء الضروري لم يعد موجودًا. هذا الحل ممكن، لكنه يعتبر فشلًا في استغلال الوقت؛ إذ يجذب انتباه المتفرج بعيدًا عن الشخصية التي تستولي على مشاعرنا نحو آلة لا يمكنها إثارة أي قدر من التورط العاطفي (حتى لو كانت معطلة).

في المقابل، يمكن أن يوضح الكاتب الدرامي أن غرفة البلياردو شديدة الحرارة، وبالتالي يضاعف التوتر مرتين أو ثلاثًا حتى، خصوصًا بعد أن أخبرنا في السابق أن درجة الحرارة على كوكب ز - ١٢ لا ترتفع أبدًا عن سالب اثنتي عشرة درجة مئوية، وأن جميع هذه المخلوقات الخضراء تبدأ في الذوبان عند درجة حرارة صفر درجة مئوية.

من المفيد فحص بناء هذه الملاحظة: لا توجد مروحة، والجو حار، من الواضح أن العبارات المثبتة النشطة هي وحدها المبرَّرة في النص الدرامي، لأنه سواء على خشبة المسرح أو شاشة السينما، لا نجد أن بوسعنا شيئًا سوى تصوير الأحداث المرئية والمسموعة ثم إدراكها، هكذا يشاهد المتفرج ويستمع إلى منتوجنا الإبداعي.

لا يمكنك رؤية شيء لا وجود له، أو سماع شيء لا صوت له.

قد يقول البعض إن بوسعك، على سبيل المثال، استغلال الزاوية اليمنى من الشاشة لتخبر المتفرج بعدم وجود المروحة، يمكن أن تفعل شيئًا كهذا بكل تأكيدٍ، ولكن ما الذي سنكتب عنه أيضًا وهو غير موجود؟ وكم مرة؟ وما هي المعايير التي سنستخدمها لاختيار ما سنكتبه حوله؟

من الغريب أن ترى رصاصة مندفعة من فوهة سلاح، ثم تتوقف فجأة أو حتى تبدأ في الرجوع إلى الخلف. تُستخدم هذه المؤثرات الخاصة في الأفلام أحيانًا، بل وحتى في المسرح، ولكن للحظات قصيرة جدًّا، وبهدف إبراز حدث بعينه. وبنفس الطريقة، لا تسمح الكتابة الدرامية بالتكوينات الثابتة إلا بصورة مؤقتة، مثل تنفيذ المشهد التالي الذي ألَّفه كاتبنا الدرامي للتوِّ: الرجل الأخضر الصغير لا يرغب في أن يخسر. أو: الإخوان بولو لا يحبون الزائر الأخضر.

يسهل فهم هذا النوع من الملاحظات في الكتابات النثرية، وفي بعض السياقات قد تعتبر ممتازة ومرغوبًا فيها حتى، لكن مترجم النص الدرامي -أي المخرج- لن يجد ما ينقل به مثل هذا المشهد بخلاف

التركيز على وجه الرجل الأخضر الصغير أو قسمات رجال المافيا الملتوية في عبوس (والسبب هو أن العصابة لا تحب الزائر الأخضر، وأن المخلوق الفضائي لا يرغب في أن يخسر!). لكن هذا يسمح للمتفرج بتخيل مئات الأسباب التي يمكن أن تكمن وراء مثل هذا العبوس. لعل السبب هو درجة الحرارة المرتفعة أو حاجة صاحب التكشيرة الملحة إلى الذهاب إلى دورة المياه أو رائحة جوارب الإخوان بولو الكريهة. لنفترض أن بوسعنا استنتاج أسباب «عدم رغبة» بطلنا الأخضر في الخسارة. في هذه الحالة، من الأفضل للكاتب أن يطرح على نفسه هذا السؤال: هل أحتاج حقًّا إلى إظهار أن شخصيتي لا تحب كذا أو كذا، فأضيع بذلك الوقت وأفقد اهتمام الجمهور؟

يتوجب على الكاتب الدرامي أن يؤلِّف موقفًا يعرف فيه المتفرج من خلال متابعة الأحداث مَن الذي لا يحب شيئًا أو مَن الذي لا يرغب في شيء.

في هذه المواقف المنفية لا يوجد سوى مسارٍ واحدٍ فعَّال أمام الكاتب الدرامي:

حوِّل كل نفي إلى إثبات.

سيقود هذا إلى المزيد من الإثارة في الأحداث ما يحرك القصة إلى الأمام.

عوضًا عن عدم الرغبة في الخسارة، يمكن أن يبذل الرجل الأخضر الصغير كل ما في وسعه من أجل الفوز، هذا نهجٌ مستدامٌ في واقع الأمر، ويمكن صقله خلال القصة بأكملها: سوف يرغب الرجل الأخضر الصغير في التكيف مع كل موقفٍ جديدٍ لتحقيق هذا الفوز. قد تجعله محاولة الفوز المستميتة هذه يذل نفسه أو يقاتل بشجاعة، كما يمكن أن يقرر أحد الإخوان بولو تقبيل الساقي رث الثياب الذي ضايقه في السابق، مؤكدًا بتصرفه هذا أنه حتى التعامل مع رجل كريه كهذا يلقى قبولًا لديهم مقارنة بالتعامل مع الرجل الأخضر اللزج غير المفهوم.

علاوة على أدوات النفي، فإن العنصر التالي الذي لا يقل أهمية في النص الدرامي هو الأفعال شائعة الاستخدام في الحياة اليومية، التي من المستحيل تصويرها بشكلٍ ينتج عنه أي مواقف أو أحداث. أما أكثر هذه الأفعال شيوعًا فهي الأفعال الدالة على «التفكير» بكل تأكيد. والقائمة هنا تشمل التجربة والشعور والشك، إلخ، إلخ. في سياق النص الدرامي، تشبه هذه الأفعال «غير النشطة» اللقطات الثابتة، ما يعني أن تصوير ولو دقيقة واحدة من التفكير أو الشعور على خشبة المسرح يعتبر شبه مستحيل، بل وبالأحرى طريقة مضمونة لحث الجمهور على النوم.

الحل في هذه المواقف يشبه الحل السابق: استخدام الأفعال النشطة التي تحمل دافعًا؛ سواء دافعٌ ضمني أو معبر عنه بوضوحٍ في الحوار. تظهر هذه الدوافع كنتيجة للتفكير أو الشعور في حقيقة الأمر، وهذا التحول هو أساس التكنيك الفني الدرامي. من المهم ابتكار تصرفات ودوافع نشطة للشخصيات في التمثيليات المسرحية أو

السيناريوهات المقتبسة من الأعمال الأدبية على شاشة السينما، وهو ما يكشف بوضوحٍ عن الاختلاف الأساسي بين النثر والفن الدرامي:

في نص المسرحية/سيناريو الفيلم، لا يمكن تقديم سوى المرئي والمسموع فحسب.

بعبارة أخرى، لا يمكن تقديم إلا كل ما هو نشط.

قد يؤدي هذا الإدراك إلى توهم أن الفن الدرامي -على عكس النثر- صنفٌ أدبي بدائي عاجزٌ عن مناقشة الأفكار العميقة أو تصوير المشاعر المتباينة، هذا ليس صحيحًا على الإطلاق. حتى ولو من دون خيار تشريح الشخصيات ودوافعها بمنتهى الدقة، تستطيع الأعمال المبنية على الفنون الدرامية أن تحقق تورطًا عاطفيًّا عميقًا، ويمكن ضمان ذلك من خلال عوامل غير قابلة للتحقيق في النثر؛ مثل العنصر المرئي، وأداء الممثل، واستمرارية مراقبة الشخصيات.. وما إلى ذلك. هذه الإمكانية لها شرطٌ أساسي واحدٌ؛ هو الدقة الإبداعية للكاتب الدرامي في تكوين الشخصيات مع توفير مجموعة من الإجراءات الديناميكية يمكن التعبير عنها من خلال أفعال مثبتة، وعندئذٍ سوف يضيف المتفرج لمسته الخاصة، التي ستتسم في أغلب الأحوال بحيوية أكبر بكثيرٍ من تلك التي تصورها الكاتب الدرامي.

تعد تجربة الحياة الخاصة بالمتفرج -التي تحركها الملاحظة الصادقة والمخلصة للحياة- أداة إضافية ممتازة ضمن مجموعة أدوات الكاتب الدرامي.

المتفرجون وحدهم هم المسئولون عن تزويد العمل الدرامي بالجزء غير الملموس؛ بالمشاعر غير المرئية، بالشك، والعاطفة، فضلًا عن شتى الأفكار الممكنة.

واستنادا إلى ما سبق:

الهدف الحقيقي من الكتابة الدرامية هو تهيئة الظروف التي من خلالها يمكن لأفراد الجمهور (المتفرجين) اتخاذ خياراتهم الخاصة، ثم مقارنة تلك الخيارات بخيارات الشخصيات.

يفعل الجمهور ذلك عن طيب خاطر، بل ويعد نفسه له منذ مرحلة شراء التذاكر، حين يشارك الجمهور في ما يمكن أن نسميه «تدريبًا على الحياة»، لا تبدو مخاطر التورط العاطفي مخيفة بالقدر نفسه الذي تبدو عليه في الحياة اليومية. وعلى الرغم من ذلك، وكما نعلم جيدًا، يمكن تطبيق ما نتعلمه في التدريب بفاعلية في أرض المعركة؛ أي في الحياة الواقعية.

ومن جديدٍ يؤكد هذا خصوصية عملية تفكير الكاتب الدرامي، الذي يتعيَّن عليه تدريب نفسه على الثقة بفهم المتفرج للحياة وبخبرته. يعتمد الكاتب الدرامي على هذا كليًّا إن أردنا الصدق. عندما تقدم قصتك، من دون مساعدة نص توضيحي (وهذا هو ما يحدث في ٩٩٪ من الحالات، في حين أن نسبة لا تزيد على ١٪ هي التي تضاف إلى القصة فيها تعليقات الراوي أو أي نصوص لا يتم التعبير عنها بالتمثيل)، عليك تحديد نقاط القصة الرئيسة بمنتهى الدقة. هذا يعني أن تجعلها نشطة وحيوية وفعالة بما يكفي لكشف الزوايا الخفية في تجربة حياة المتفرج. وهذا لأن...

مؤلف الاستنتاج النهائي هو المتفرج.

هل يمكن أن يحدث شيء كهذا عندما نجعل السرد منفيًّا؟ عندما تتغلب مشاعر الشخصيات عليها وعلى أفكارها، متجنبة في أثناء ذلك التواصل مع بقية العالم؟ هل ذكَّرك كلامي هذا بفيلمٍ حديثٍ شاهدتَه؟ هذه مجرد صدفة، صدقني!

إذا استطعنا أن نستوعب كل هذا في النهاية، فقد نبدأ في التساؤل عن الكتَّاب الذين يجدون أنفسهم في مثل هذه المواقف، هل هم نفس الكتَّاب الذين ارتكبوا أخطاء في عملية خلق الشخصية (بسبب عدم إيلاء الاهتمام الكافي للسمة الأساسية الرابعة التي تضمن تطور الشخصية). أنت محق في الواقع! ومن المعيقات الشائعة الأخرى استخدام منطق الأدب وأسلوبه في كتابة النص الدرامي. من دون تهيئة العمل بوضوحٍ للأحداث النشطة، وفي نفس الوقت تقديم وصف واضح لحالة الشخصية العاطفية في الجزء غير الحواري من النص – أي التوجيهات المخصصة للمخرج– يتوهم الكاتب الدرامي أنه أكمل عمله، وأن هذه التفصيلة الحيوية أُدمجت في النص. على سبيل المثال، ظل ميخائيل منتظرًا استيقاظ مونيكا ثلاثة أيام طويلة، إن لم ينسج هذه الحقيقة في مشهد متقن الصنع، لن يعرف الجمهور أبدًا حجم صبر ميخائيل أو نطاقه؛ إذ إنه لن يتبدى أمامه إلا في لحظة عابرة من العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي.

لكن مثل هذه الحيل التي يستخدمها الكاتب الدرامي لا تدوم

طويلًا؛ حيث يوضع حدٌّ لها في اللحظة التي يقدم فيها مخرج العمل خيارين إلى الكاتب الدرامي: إما الصعود على خشبة المسرح كراوٍ للحكاية، وإما إعادة كتابة الأجزاء المعنية على النحو الصحيح، بحيث ينسج عدة مشاهد حية تفاعلية. ومن أمثلة ذلك أن يظهر ميخائيل وهو يحاول التعبير عما يشعر به تجاه مونيكا بتصرفات واضحة، مثل التربيت على ظهرها، أو الغناء لها، أو الهمس في أذنها.

إذا استخدم الكاتب الدرامي في نصِّه عددًا مبالغًا فيه من هذه الخدع الأدبية، فقد لا يعاود المخرج الاتصال به على الإطلاق، ويقرر التواصل مع كاتب آخر عوضًا عنه، بهذه الطريقة سيعبر عن شكوكه فيما يتعلق بقدرة كاتبنا الدرامي على رواية قصة مخصصة للشاشة الفضية أو خشبة المسرح. قصة فيها...

... ترغب كل شخصية في شيء بعينه.. تتمنى شيئًا بعينه، قصة فيها يمكننا استنتاج رغباتها من خلال ما نراه بأعيننا، وما نسمعه بآذاننا؛ وإن بدرجة أقل.

علاوة على ما سبق، يجب أن يخلو هذا الاستنتاج من أي لبسٍ، لأنه لا يجب أن تختلف الشخصيات في العمل الدرامي عن البشر في الحياة الواقعية، وبالتالي لا يجب أن تكتفي بتعبيرات وجهها للإشارة إلى مشاعرها. إنها تفعل شيئًا.. تتخذ إجراء، وذلك بطريقة تمكننا جميعًا من فهم تصرفاتها بحسب السياق، والأهم هو أن يكون ما فهمناه من تلك التصرفات شبه متطابق.

من ذا الذي لا يحبني؟

من ذا الذي لا يحبني؟
أو
الدليل العالمي على حلم الشخصية الدرامية: دراسة لغز الوجود

أزعم أننا بهذا الفصل سننتهي تمامًا من الاستطراد الخاص بالشخصية، وإلى أي مدى تُعد مقياس كل شيء، كما ذكرت سابقًا. إننا لم نبدأ بعد في نفي هذا أو إثباته باستخدام نص درامي حقيقي! ومن هذا المنطلق، سنرجع إلى اللحظة التي بدا فيها أن مناقشتنا للقصة الفعلية انتهت فجأة ومن دون سابق إنذار. قلنا قبل بضعة فصول إنه لا يمكن إنتاج نص درامي من دون شك، وإن هذا النوع من الشك يجب أن يشار إليه بجرأة على أنه «شكٌّ إبداعي». في الوقت نفسه، فإن انتهاج هذا النوع من الشك في أثناء العملية الإبداعية يستبعد العنصر الأساسي للشك بالمعنى الاعتيادي للكلمة، المعنى البعيد عن الخيال؛ وهذا المعنى هو إنكار شيء موجود مسبقًا (انظر الفصل الخامس: إبداء الشك بمنتهى الثقة، أو التفكير الدرامي والشك الإبداعي)، وقد زعم البعض ما يلي..

يتعين على الكاتب الدرامي إنتاج فرضيته التوكيدية التي ستخضع للاستجواب لاحقًا، حتى وإن حدث هذا داخل إطار العمل الذي يحاول ابتداعه.

يكمن سبب بسيط للغاية وراء هذا المبدأ: يتخذ المتفرج مقعده في القاعة المظلمة من دون أن تكون لديه أدنى فكرة عما سيحدث على خشبة المسرح/ الشاشة الفضية، كما أن أحدًا لا يمهد له مسبقًا ما سيشاهده، وجهل المتفرج بهذا أو ذاك لا يعد وصمة عار أبدًا، مهما افترض الكاتب الدرامي شيئًا كهذا باستعلاء في غير محله.

يبدأ كل شيء من نقطة الصفر بالنسبة إلى المتفرج في اللحظة التي يُفتح فيها الستار أو يبدأ فيها الفيلم، وهذا يحدث في كل مرة.

غالبًا ما تصبح هذه الحقيقة التي تبدو بسيطة عقبة حقيقية بسبب إهمال الكاتب الدرامي -بشكلٍ أو آخر- إخبار المتفرج بكل المعلومات الأساسية المرتبطة بسياق الحكاية في بداية العرض، ما يسبِّب له ضيقًا بالغًا. خلال محاولات المتفرج اليائسة لاكتشاف هذا المكان الذي وجد نفسه فيه بصحبة الشخصيات وفهم ما يحدث بالضبط، يدخل إدراكه في حالة تأهب كامل؛ مرحلة من الوعي المكثَّف لا يمكن أن تستمر لمدة طويلة. هكذا نبدأ نغفو ونحن جالسون بسبب كل هذا الإرهاق الذهني.

وبناء على هذا الكلام، فإنه في حين أن كل شيء يبدأ من الصفر

بالنسبة إلى المتفرج، يتعيَّن على الكاتب الدرامي أن يعد كل شيء مسبقًا وبمنتهى الدقة. عليه أن يفعل كل ما هو ضروري بحيث لا يلاحظ المتفرج أنه قضى تسعين دقيقة في مشاهدة العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي، وعليه أن يفعل ما يحقق هذا الغرض فحسب، لا أكثر، ولا أقل.

تبدو العلاقة الافتراضية بين الكاتب الدرامي والمتفرج شديدة البساطة: على الرغم من أن أحدهما غريب عن الآخر، بوسعهما في ظل ظروف معينة أن يتبادلا نوعًا من البهجة الخالصة.

من واجب الكاتب الدرامي أن يفعل كل ما يلزم للتعامل مع مثل هذه الظروف. في وقتٍ سابقٍ أوضحنا بالفعل أن أول شيء نحتاج إليه هو أساس القصة؛ شخصية حقيقية أو مخلوق واقعي يرى فيه أي إنسان نفسه. بالإضافة إلى القصة الفعلية، التي يمكن اعتبارها في هذا السياق أداة تضمن توجيه انتباه المتفرج باستمرارٍ نحو الشخصيات التي خلقها وما تتخذه من تصرفاتٍ. سيمثِّل هذا الأساس المتين الذي نحتاج إلى الوقوف عليه لإطلاق الرصاصة من الخرطوشة بعد إعداد السلاح كما يجب (تحديد تصرفات الشخصية التي أتقنَّا خلقها وتطويرها) وبالتالي إصابة الهدف.

ها قد عدنا من جديدٍ إلى تشبيه إطلاق النار، لعلنا لم نختبر هذه العملية بأنفسنا أبدًا، لكن على الرغم من ذلك، أي شخص يفهم

(ويعرف) أنه وراء أي شكلٍ من أشكال إطلاق النار يكمن منطقٌ محددٌ أو دافعٌ معينٌ. يتمثَّل المنطق أو الدافع الأساسي في ضرورة وجود هدفٍ، لا يجب أن يكون الهدف ملموسًا، ولكن يجب أن يكون لديك هدف ما دمت تمسك سلاحًا، يجب أن يكون لديك دافعٌ ما دمت قررت إطلاق النار. لا بد أن يعرف الرامي أين يريد لرصاصته أن تصل. قد يصوِّب إلى هدفٍ ورقي في ساحة الرماية لإثبات شيء محدد لشخص بعينه، وقد يطلق عيارين في الهواء لإخافة أحدهم لسببٍ أو آخر، وقد يرغب في إصابة إنسان بجرحٍ كي يهرب منه أو لغرضٍ آخر في نفسه. توضح هذه الأمثلة مبدأ إطلاق النار الرئيس: بغض النظر عن المكان الذي ستنتهي فيه الرصاصة، يبقى الشيء الوحيد الثابت غير القابل للجدال هو دافع الرامي.

إذا تذكرنا الآن أن السؤالين الثالث (المال/ كسب لقمة العيش) والرابع (الحلم) من قائمة بناء الشخصية هما المرتبطان بهذا الجزء الخاص بالدافع، يتضح عندها أن الاعتماد على الدقة والوضوح في تحديد إجابات هذين السؤالين هو الذي سيحدد مسار الرصاصة ومنطق رحلتها.

قد تسأل نفسك الآن: ما الذي يمكن أن يكون أوضح من ذلك؟ وعلى الرغم من ذلك، فإنه بادعاء أن حلم الشخصية وحده هو الذي سيحدد حركة الرصاصة أو الدافع وراءها، سرعان ما ندرك أن رحلة الرصاصة لا يمكن أن تستمر أكثر من بضع دقائق خالية من الحماس أو الإثارة. والسبب في خلوها من الإثارة هو ابتعادها عن الواقعية؛ وهذا لأننا جميعًا نعلم جيدًا أننا نعجز عن تحقيق أحلامنا في اللحظة التي

نفكر فيها بها، وأنها خلاف ذلك لا تغدو أحلامًا من الأساس، بل مجرد رغباتٍ عادية وصغيرة وعديمة القيمة.

علاوة على ذلك، نحن نعلم تمام العلم بالسبب الذي يمنعنا من تحقيق الأحلام بهذه الطريقة المباشرة والخطية، إننا لا نعيش في صوبة زجاجية تتوافر لنا فيها شتى أسباب الرعاية، وما يذكرنا بهذه الحقيقة هي لبنة البناء الثالثة لأي شخصية؛ وأعني بهذا الواقعية. كيف تعيش الشخصية؟ حين نعمل على دمج هاتين السمتين المتأصلتين في حقيقتنا، نتمكَّن من إعادة صياغتها: كيف تعيش في هذا الواقع المرير وتتمكن من تحقيق حلمك؟ أو كيف...

... تُحقق حلمك، وتتغلب على عقبات الواقع الحتمية؟

من هذا تتضح لنا مهمة كاتب النص الدرامي: اختلاق مثل هذه العقبات أو العوائق، مع إظهار رغبة الشخصيات القوية في التغلب عليها. نحن نعلم أنه كلما كبرت العقبة، زادت الحاجة إلى تخطِّيها. هذا هو الموضع الذي نستخدم فيه كلمة «رهان» في حياتنا اليومية، التي تصبح في الفن الدرامي أداة سهلة يمكن استخدامها وتطبيقها على نحوٍ متكررٍ.

الرهان في الفن الدرامي هو حجم الحلم في مقابل الوسائل المتاحة لتحقيقه.

بالاستعانة بتجربة حياته سيتمكَّن المتفرج من تحديد حجم الرهان بدقة، ومدى صعوبة العقبات. أما غياب هذه العقبات أو حتى عدم كفايتها فسيجعل القصة مملَّة بلا قيمة، مع كل العواقب المترتبة على ذلك.

قصة التغلب على العقبات هي الشكل الحقيقي للنص الدرامي؛ أو هيكله ببساطة.

هذا القانون الواضح تمامًا، الذي قد يبدو مبتذلًا حتى، هذا الصراع هو الذي يحدد كل حركة نتخذها، وكل كلمة ننطق بها؛ وهذا هو ما نسميه بالفعل أو التصرف.

تتحدَّد تصرفات الشخصية من خلال العلاقة بين الخيارات المتاحة لأفعالها والنتيجة التي تأملها.

نظرًا إلى القيود الزمنية المفروضة على العمل الفني الدرامي، على الكاتب ألا يركز سوى على اللحظات التي تستطيع الشخصية فيها أن تحقق النتيجة المرجوة بالفعل، أو تلك التي تضطر الشخصية فيها إلى توديع حلمها.

في النص الدرامي، ينتقي الكاتب -متعمدًا- أوقاتًا من الحياة تختار فيها الشخصية خطة عمل بهدف أن تلعب دورًا حاسمًا في أحداث القصة.

وبكل تأكيدٍ، لا بد أن تتبع هذا التصرف حياة مختلفة، قد تكون هذه الحياة أفضل أو أسوأ، لكن المهم هو أنها تصبح مختلفة. من الواضح أننا نأمل دائمًا في أن نحظى بحياة أفضل، ألا يذكرك هذا الكلام بالحياة الحقيقية؟

... يحلم الرجل الأخضر الصغير من كوكب ز - ١٢ باصطحاب أحد أفراد عصابة الإخوان بولو ذوي الأسنان الذهبية معه، كي يصبح بذلك أعظم مواطن في كوكب ز - ١٢ على الإطلاق. وعلى الرغم من هذا، عليه أيضًا أن يربط رغبته بالواقع، إذ إنه بعد اقترابه من حلمه بدرجة تفوق أي وقتٍ مضى، وقع في فخٍّ في أثناء تأدية واجبه كطيارٍ عادي لطبق طائر؛ الذي هو بالمناسبة عمله ومصدر رزقه في الحياة الحقيقية...

... بمساعدة مونيكا، يحلم ميخائيل بالهروب من الشعور بالوحدة من خلال اللجوء إلى منزل والديه الراحلين الذي أعاد تجديده حديثًا، لكن على الرغم من ذلك، فإن هذا أيضًا هو السبب في افتقاره إلى المال الكافي لعلاج مونيكا من مرضها(الذي ساهم فيه بنفسه في الماضي)؛ لقد أصبح ميخائيل الآن فنان خدع بصرية متقاعدًا غير مرغوبٍ فيه في عالم السيرك ...

... تحلم ناداچدا بالذهاب إلى مهمة الفضاء، ولهذا

السبب تجبر نفسها على تشريح القطط، ومغازلة العقيد ليكو المهووس بالجنس، والتظاهر بأنها حمقاء تمامًا أمام البروفيسور آيشنشتاين ، وكلها تصرفات بعيدة كل البعد عن مبادئ ناداچدا الفعلية في الحياة ...

في حياتنا اليومية، عند سماع قصص كهذه، عادة ما نعلق بنبرة تعاطف: «آه، نعم! هذه هي الحياة!»، ونحن في العادة نعني بهذا: «... لا شيء بوسعنا فعله حيال أي من هذا!». على الجهة الأخرى، يبحث المتفرج عن العكس عند شراء تذكرة لحضور عرض مسرحي/ فيلم سينمائي، إنه يأمل في سماع اقتراحات حول طرق العثور على باب الخروج في هذه الحياة المتعبة، في التأكد من وجود أشخاص قادرين على تحقيق هذا في حياتهم، بهذه الطريقة، يتوق المتفرج بالسليقة إلى ما يمكن أن نسميه لقاحًا أصليًّا (وغير عقلاني) لعلاج نوائب الحياة التقليدية، عقارًا يمنحه الإرادة لعيش حياة مختلفة.

من خلال تذكر البدهية القائلة بأننا لا نتورط عاطفيًّا في العمل الدرامي إن لم نتمكن من فهم المواقف التي يمر الآخرون بها في الحياة ، سوف نصل إلى الاستنتاج الذي يقول إننا لن نشاهد العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي على الإطلاق ما لم نذهب راغبين في العثور على اقتراح يصلح لنا، إشارة إلى إجراء محتمل يمكن أن يتخذه كل واحد منَّا في حياته. وبالطبع حياة الواحد منا في نظر نفسه هي أهم حياة في الكون بأسره! لكن في نفس الوقت، ثمة استنتاجٌ مربكٌ من الحقيقة المذكورة أعلاه: نحن لا نبالي بالتفاصيل التي آلمت الكاتب

الدرامي في أثناء مرحلة خلق الشخصية وتطويرها، أو بكل ما تكبَّده من مشقة. نحن لا نحتاج إلى وجود أي كائنات فضائية على الأرض، ولا نهتم بتشريح القطط من عدمه، ولا نكترث لعلاج مونيكا المريضة! لا علاقة لحقائق حياتنا بكل هذه الأمور!

هل يعني هذا أن صفة الواقعية في العمل الفني الدرامي أصبحت الآن مصدر إزعاجٍ؟ على العكس تمامًا؛ وحدها الواقعية هي التي تمكننا (كمتفرجين) من استخلاص الجوهر والسبب. وحدها الواقعية هي التي تمكننا من الانتقال من الخاص إلى العام، ما الدواء الذي يمكن أن ينقذنا جميعًا، ولا يكتفي بمساعدة شخصية واحدة؟ أو: ما هي الدروس المستفادة من القصة ويمكنني تطبيقها في حياتي الشخصية؟ من البدهي وجود أمورٍ نتشاركها جميعًا، إلا أن هذا لا يحدث سوى بعد مشاهدة موقف واقعي محدد يورطنا معه عاطفيًّا. فقط عند تطبيق أدوات الكاتب الدرامي المهنية بهذا الترتيب، تصبح القصص مفهومة لجميع الناس، والأهم هو أنهم سيجدون أنفسهم في أحداثها..

انتقل من الواقعية إلى التعميم.

هذا هو الترتيب الإلزامي لمرحلتي إنتاج أي نص درامي جذاب، يخبرنا المبدأ أعلاه أيضًا بأنه لا يمكنك التوصل إلى استنتاجاتٍ عامة من فكرة عامة بالفعل.

في هذه المرحلة التي نبدأ فيها في أخذ نفسٍ عميقٍ والتفكير بروية، قد يقول أحدهم: «نحن بحاجة إلى فكرة!»، وعليه، يجب أن أذكِّرك هنا بما يلي:

الفكرة ثابتة، وهي في حد ذاتها لا تنتج أي فعل، سواء استهدفت تأكيد صحة الشيء أو نفيه.

بهذا نستكمل الفكرة من دون أن ندع مجالًا للشك؛ وأعني بهذا الشك الإبداعي، في هذا الوقت علينا أن نبحث عن شيء يسمح بمثل هذا التعارض النشط أو يحفزه أو ينتجه.

كي نشك نحتاج إلى عبارتين متعارضتين. بالعودة إلى الأمثلة السابقة حول الفضائي الصغير وناداجدا وميخائيل، قد نلاحظ شكلًا من أشكال التعارض في كل مثالٍ، تعارض يسمح بفصل عبارتين باستخدام «على الرغم من ذلك» أو «ومع ذلك»، لكنها في نفس الوقت حقائق، وواقعيتها هي ما كنا نسعى جاهدين إلى تحقيقه في وقتٍ سابقٍ.

في هذه المرحلة، قد يتبين لنا أن الكاتب الدرامي احتال على الجميع متعمدًا، والأدهى هو أنك كمتفرجٍ وقعت طواعية في هذا الفخ. الآن يتضح أن ما أراد الكاتب إثباته من خلال هذه الرحلة الدرامية التي خضتها عن طيب خاطر هو مدى سهولة التلاعب بك، وكي أصدقك القول هذا هو الحلم السري لأي كاتب درامي، الحلم الذي يتمنى تحقيقه منذ أن بدأ العمل على النص المسرحي/ سيناريو الفيلم.

«لكن لماذا؟» هذا هو السؤال الوحيد الممكن في هذه المرحلة. لأي سببٍ يحدث كل هذا؟! لأي سببٍ يراود الكاتب الدرامي هذا الحلم؟

لأي سببٍ يفعل أي شخصٍ -أو يحاول أن يفعل- أي شيء من أجل تحقيق حلمه؟

ما فعلناه حتى الآن هو جعل الحلم واقعيًّا، بل وجعل الأسباب الكامنة وراء هذا الحلم واقعية هي أيضًا، ما لم نفعله بعد هو التفكير، لم نسأل أنفسنا حتى الآن لما يعتبر هذا الحلم ضروريًّا؟ لأي سبب تراود الشخص منا أي أحلام؟ لأي سبب قد نرغب في شيء بعد أن نكتشف أن الحصول عليه شبه مستحيل؟

كي أجعل هذا مفهومًا قدر الإمكان، سأكشف لك عن سري الدفين ورغبتي الخفية، هل أحاول بفعل ما أفعله الآن إثبات إمكانية التلاعب بك؟ هذا صحيح! لكن لأي سبب؟ أفعل هذا كي تحترمني وتعجب بي، وهو الشيء الذي كنت أجاهد كي أحظى به طوال حياتي، كما أنه قد يتسرب إلى نفسك شعورٌ إيجابي ودود نحوي..

لا أعرف حلمًا نتشاركه جميعًا أكثر واقعية من الحلم التالي:

الكل يرغب في أن يكون محبوبًا.

أن تكون محبوبًا يعني أن تحظى بإمكاناتٍ أكبر لتحقيق شيء تريده في حياتك؛ شيء دائمًا ما حُرمت دعم الآخرين فيه (انظر الفصل السابع: كلنا متشابهون، أو خلق الشخصية: عملية دراسة البشر، الجواب الرابع: الحلم).

تتمثَّل إحدى مهام النص الدرامي في الأساس في تزويد المتفرج بوصفة للوصول إلى هدف بعينه، أو على الأقل بعض الاقتراحات المفيدة لتحقيقه. يحدث هذا بأشد الطرق فاعلية؛ من خلال التورط العاطفي، أو حرية المتفرج في تقرير الحل الأفضل بالنسبة إلى موقف الشخصية أو ظروفها.

... يرغب الرجل الأخضر الصغير في أن يصبح أكثر شخص محبوب على كوكب ز - ١٢، حيث إن هذا سيضمن له الفوز بمحبة الأميرة، وحتى إذا فشل في تحقيق هذا، ستتهافت عليه بقية الفتيات على أي حالٍ، حتى البغيضات منهن اللاتي طالما سخرن من أسنانه الأرجوانية الضخمة؛ وهو عيب لا تتقبَّله أي من فتيات الكوكب، ومشكلة لا حل لها لدى كل الرجال الخُضر الذي يرغبون في أن يحظوا بالحب...

...يرغب ميخائيل في أن تحبه المرأة الوحيدة في العالم التي لا ترفض التواصل معه، ستساعده هذه الصلة في الحد من خوفه السري من الموت...

...ترغب ناداجدا في أن تحبها القطط والأهم في أن يحبها البشر، إذ لم يركز والداها سوى على مستقبل ابنتهما المهني، من دون إيلاء أي اهتمام للمشاعر، حيث اعتبرا أن حياتها المهنية وحدها هي التي تستحق حلمًا حقيقيًّا...

من الذي قد يرغب في أن يختلس النظر إلى جنة المعرفة من فجوة صغيرة إذا أتيح له أن يأخذ خطوة واحدة فيجد نفسه داخلها؟ ومع ذلك فلعلك لاحظت أنني مختلف قليلًا، وبالتالي لا أحبذ السماح لقرائي بالوصول إلى مقصدي مباشرة، وأؤثر على ذلك طرح سؤال تلو السؤال إلى أن تفهم بنفسك ما أريد أن أقوله، وهذا بسبب أن أحدًا لن يشعر

برغبة في طرح أسئلة مزعجة، ما قد يعني إهمال تطبيق مبدأ عظيم الأهمية، مبدأ لم تتوقف عقولنا الحائرة عن محاربته مرارًا وتكرارًا: لأي سبب علينا إثارة مثل هذه الضجة حول الواقعية بعد ما اكتشفناه الآن؟ لقد تبين لنا أنها تفقد أهميتها إذا جدَّ أمرٌ آخر مختلف أقل خصوصية، فيضحى هذا الأمر الضرورة الأولى الملحة..

من دون اللجوء إلى التذكير المتكرر بوجوب إعداد البيئة بصورة تمكن المتفرج من تمييزها، بوسعنا أن نستنتج حجة أكثر عقلانية على نحوٍ ملحوظٍ: ما لم نؤسس البيئة جيدًا وعلى نحو يتسم بالخصوصية، لن تجد الشخصيات ما تشغل نفسها به، وعلى هذا فإن..

..واقعية الشخصيات على المسرح/الشاشة مع رغبتها الحارقة في أن تكون محبوبة هي ما يتوقعه المتفرج، هي رسالة العمل الدرامي الأساسية، والتي دائمًا ما تكون خفية.

في جميع الأحوال، لا يسعنا أن نستخدم بعضًا من الإشارات والإيماءات التي نعبر بها عن رغبتنا في أن يحبنا الناس.. ألا تصدقني؟ جرِّب العكس بنفسك، لما لا؟ أتخشى أن يسخر الناس منك؟

بعد أن أوشكنا على الوصول إلى جنة المعرفة سابقة الذكر، والتي يحدث فيها كل شيء مدفوعًا بالقوانين العامة والرغبات المشتركة، المكان الذي نتفق جميعًا فيه على رغبتنا في أن نحظى بالحب، من الوارد أن نجد عقبة جديدة أمامنا.. قد نصادف البعض ممن يؤلفون أغنية أو رقصة أو غير ذلك، يدَّعون فيها أن لا رغبة لديهم في أن يحبهم أحد، بيد

أن مثل هذه العقبة لن تعيقنا طويلًا، لأنه من اليسير علينا إثبات أن هذه الطريقة في جذب الانتباه (المغازلة) متجذرة في رغبة كل واحد منا في أن يحظى بالحب. هكذا يرتدي بعضنا قناعًا من ثقافة القوط أو البانك أو الإيمو، إلخ، إلخ، كي لا يلاحظ أي شخص آخر هذه الرغبة اليائسة بداخله، لكن الحقيقة هي أننا نرغب باستماتة في أن يحبنا الناس!

بعد عثورنا على طريق جنة المعرفة أخيرًا، تستولي علينا مشاعر السعادة والحماس، فيسارع بعضنا لإخبار بعض عن تلك النظارات الوردية السحرية التي أصبحنا فجأة من خلالها قادرين على رؤية الدافع الوحيد وراء تصرفات أي إنسان آخر، تصرفات الجميع من دون استثناء واحد حتى! بهذه الطريقة تبدأ القصص في رواية نفسها!

> ...يطلب الرجل الأخضر الصغير أن يصطحبه أحد الإخوان بولو إلى دورة المياه في الحانة بهدف البحث عن طريق للهروب، يرافق الفضائي الصغير نفس الرجل الذي قبَّل الساقي قبل قليل، والذي لا يدري حقيقة أن الفضائي اختاره وسيلة لتحقيق حلمه. لقد قرر أن يأخذه معه إلى كوكب ز - ١٢.. ولكن حين يصلا إلى دورة المياه يقيد الأخ بولو الفضائي الأخضر اللزج بالمبولة كي لا يهرب مستخدمًا في ذلك سلسلة طويلة مخصصة للكلاب..

ربما نتذكر جميعًا هذا الشعور البشع بأننا غير محبوبين أو مفهومين، بأن أحدًا لا يسمح لنا بتحقيق أي شيء. نتمنى لو لم يقيدنا أحدٌ (مثلما

قُيِّد الرجل الأخضر الصغير). نؤمن أنه لو لم يحدث هذا لكنا استطعنا تحقيق حلمنا، وتذوُّق طعم السعادة أخيرًا، لكُنَّا وجدنا مَن يحبنا! ليتنا نتحرر من الآخرين.. من هؤلاء الأشرار الملاعين!

مع غروب الشمس عن جنتنا، بعد أن وصلت القصة من جديدٍ إلى طريقٍ مسدودٍ -أو انتهت إن أردنا الدقة- يعلو صوت أحد المتفرجين فجأة، وليكن اسمه توم، يهتف توم بأعلى طبقة صوت لديه: «إن لم تمنحوني النهاية التي أريد، فإنني سأقاتل بكل قواي.. لا شيء لديَّ أهم من تحقيق هدفي!».

..والآن نرى الرجل الأخضر الصغير وقد غرس أسنانه الأرجوانية الضخمة في قفا عنق رجل العصابة ذي الأسنان الذهبية! وعلى الفور تنبثق الدماء في كل مكان! تقول لنفسك: لعل أجله انتهى.. حسنًا.. إنه لا يتحرك على الأقل. ولكن بعد لحظاتٍ تندفع ست نسخ من بولو بنفس الأسنان الذهبية إلى دورة المياه، وتتبع ذلك معركة حقيقية تبين لنا أن لعاب الرجل الأخضر الصغير سام للبشر، ونحمد رب المخلوقات الخُضر على ذلك. بهذه الطريقة يخوض الفضائي معركته التي يستهدف من خلالها أن يحظى بمحبة الجميع في موطنه الأصلي؛ كوكب ز - ١٢! غير أنه بعد أقل من دقيقتين، نرى رجلنا الأخضر اللزج في المغسلة المطلية بالنيكل، راقدًا دون حراك أو أي علامة مرئية أخرى على كونه حيًّا.

على هذا النحو تنتهي القصة، على هذا النحو يتضح لنا أن بطلنا المحبوب؛ الفضائي الأخضر، لن يعرف السعادة أبدًا...

يهمس توم قائلًا: «لا! لم يكن هذا ما أردته!».

ثم تقول لورا، أهدأ المتفرجين وأعقلهم: «لكن.. لكنه لم يتصرف على نحوٍ منطقي إطلاقًا، على الأقل في رأيي، إنه يتصرف تصرفاتٍ غريبة بالنظر إلى الظروف، لقد بدأ القتال في الوقت الذي كان عليه فيه أن يستميلهم إليه، هذا هو ما أراه...».

وهنا نعلن جميعًا بصوتٍ واحدٍ: «هذا صحيحٌ! يا لها من مفارقة!».

لحسن الحظ، تختلف عملية إنتاج النص الدرامي عن الحياة الواقعية في شيء واحد أساسي: إذا ارتكبنا خطأ، وشعرنا أن القصة وصلت إلى نهاية لم نرغب في الوصول إليها قط، تبقى لدينا الفرصة للبدء من جديدٍ، والعودة إلى اللحظة التي لا تزال فيه شخصيتنا حية وقادرة على التصرف بطريقة أو أخرى.

من الواضح أن الاستطراد في مثل هذه اللحظة التي نحبس فيها أنفاسنا من التشويق مزعجٌ للغاية، وعلى الرغم من ذلك، ينبغي لي في هذه المرحلة أن ألفت انتباهك إلى أداة احترافية كثيرًا ما استهنَّا بها في حين أنها ذات فائدة عظيمة للكاتب الدرامي...

عندما يشعر مبدع العمل الدرامي بضرورة شطب جزء لا يرغب في وجوده، يجب أن يعلم أن لديه مطلق الحرية في العودة إليه والتخلص منه.

من الخطأ أن تخدع نفسك وتقول إن ما توصَّلت إليه ليس بهذا

السوء في الواقع (كانت المعركة في دورة المياه مثيرة، أليس كذلك؟). إذا قررت الاعتزاز بكل خطأ صغير في سردك الدرامي المكثف بهذه الطريقة، سينمو ويكبر ويتضخم بصورة يمكن أن تؤدي إلى تخريب أفضل فكرة في العالم.

ها قد وصلنا إلى نهاية الاستطراد، بالعودة إلى قصتنا، يعود الرجل الأخضر الصغير إلى الحياة من جديدٍ، وعلى الرغم من أنه مقيدٌ بالمبولة بسلسلة كلب، فإنه مليء بالعزم على تحقيق حلمه. المشكلة هي أنه لا يوجد مخرج يتمكن الرجل الأخضر الصغير من الهروب من خلاله قبل أن ينهي مهمتين أساسيتين، وبنفس هذا الترتيب: تحرير نفسه من السلسلة، ثم العودة إلى كوكبه برفقة رجل العصابة ذي الأسنان الذهبية، إنها الطريقة الوحيدة لتحقيق حلمه المنشود، وكي يفعل هذا في ظل الظروف الحالية، من الواضح أنه يحتاج إلى التودد إلى عصابة الإخوان بولو. عندها فقط قد تسنح للرجل الأخضر الصغير فرصة لتحقيق هدفه. وبناء على ذلك، يتعين على الرجل الأخضر الصغير أن يفعل ما يعارض منطق توم العفوي، الذي يبدو -للوهلة الأولى- عادلًا.

> ... كمحاولة منه لمباغتة خاطفيه، يبدأ الرجل الأخضر الصغير في الغناء، ثم يتبيَّن أن صوته أقوى من احتمال الآذان البشرية، وبسبب ذلك يشعر الرجل الأخضر الصغير بمَنْ يجذب أذنيه كي يتوقف عن الغناء. وعندها يبدأ في الرقص ويروي بعضًا من حكايات كوكب ز - ١٢ المضحكة. ولكن حتى هذا بدا شديد الغرابة

في نظر رجال عصابة الإخوان البولو، إذ وجدوا النكات غير مفهومة على الإطلاق. وعندئذٍ قرر الرجل الأخضر الصغير تجربة نهجٍ مختلفٍ ورشوة المجموعة ذات الأسنان الذهبية بغرضٍ قيِّم. لقد لاحظ قبل قليلٍ أن الأخ بولو الأكبر بدا مفتونًا تمامًا بساعة الكرونوغراف الكونية المدمجة في يد الفضائي الخضراء. وأدرك الآن أن الظرف الحالي يجبره على التخلي عنها، والطريقة الوحيدة لتحقيق ذلك هي التضحية بذراعه حتى الكوع. وعلى الرغم من ذلك، فإن الفضائي الصغير -الذي تتدفق من جدعته الدماء الخضراء الآن- لا يستعيد طبقه الطائر. في هذه المرحلة، يتخذ الرجل الأخضر الصغير قرارًا بأخذ أصغر رجل من عصابة الإخوان بولو رهينة آملًا في التحرر ومجازفًا بتقييده بالمبولة من جديدٍ.

من المفارقات أن الرجل الأخضر الصغير يتصرف بطريقة معاكسة لما يجب أن يفعله لتحقيق هدفه؛ وهذا محبطٌ بالطبع!

وحين تصيح لورا: «ما الذي يحدث له بحق السماء؟».

يجيب الكاتب: «لا شيء! إنه لا يزال يتصرف بطريقة هادفة تمامًا».

وهذا يعني أنه يتصرف بما يتفق مع حلمه، لكن الواقع والظروف تغيرت، ولذلك اضطر رجلنا الصغير إلى تعديل نهجه.

...في نفس اللحظة التي استطاع فيها الرجل الأخضر

الصغير أن يأسر أصغر رجال عصابة بولو، يظهر الأخ بولو الأكبر وهو يحمل في يده كيس قمامة مفتوحًا كي يلقي بالفضائي فيه، وبالتالي يحقق حلمه الشخصي: أن يغدو محبوبًا من الجميع. لم يعد الأخ بولو الأكبر يكتفي بخوف الناس منه، كما هو الحال منذ أن أصبح الأب الروحي لعصابة المافيا. لا! إنه يرغب في محبتهم كذلك، ويرى تحقيق ذلك ممكنًا إذا أصبح أول رجل في التاريخ يلتقط صورة مع مخلوق أخضر صغير لزج!

سينتفي تحقيق حلم الرجل الأخضر الصغير بتحقيق حلم الأخ بولو الأكبر، لذلك، من الواضح أن صراعًا كهذا بين حلمين مؤثرين يمكن أن يحدث تغييرًا في الظروف في المواقف التي تحتاج فيها الشخصية إلى التكيف لتحقيق حلمها. هكذا يصبح الموقف: حلم مقابل حلم.

المصدر الوحيد للصراعات الدرامية هو اصطدام حلم بحلمٍ آخر لا يقل عنه جاذبية أو وضوحًا.

وهذه هي آلية صراعات الحياة الواقعية كذلك.

يجب أن نركز على هذا المبدأ الموضوعي خصوصًا؛ فتجاهله يؤدي إلى ظاهرة يشار إليها في سياق الأعمال الدرامية القديمة باسم «المدد الغيبي»، حين يستشعر الكاتب أن قصته تتجه نحو طريقٍ مسدودٍ، يلجأ إلى حيلة للتغلب على ذلك وهي استخدام شخص أو شيء لم يظهر طوال أحداث القصة الفعلية، ويتسم بالقوة والقدرة على

تغيير مسار الأحداث؛ مثل إله، أو ملك، أو رئيس. تبدأ هذه القوة في العمل في واحدٍ من اتجاهين: إما اختلاق تعقيدات زائفة إذا وجد القصة على وشك الانتهاء في وقتٍ أقرب من اللازم، وإما فرض حل علينا لم يُمهد له بحسب منطق القصة. وعلى الرغم من ذلك، يستطيع المتفرج اكتشاف مثل هذا النهج على الفور، لأن شيئًا كهذا لا يحدث بهذه الطريقة أبدًا في الحياة الواقعية، بغض النظر عن مدى رغبتنا في حدوثه.

كثيرًا ما نطلب العون من مصدرٍ غير موجودٍ لحل مشاكلنا، لكن في عصرنا المعلوماتي الحديث، نحن نعلم بالفعل أن الأمل في مثل هذه المساعدة لا جدوى منه. وبناء على ذلك، عند ملاحظة ظهور هذا المدد الغيبي في عملٍ فني درامي حديث، كثيرًا ما يعبِّر المتفرج بقوة عن شكِّه في صدق الكاتب الدرامي أو حكمته.

لا يمكن تغيير مسار الأحداث على الإطلاق إلا من خلال الشخصية، وذلك في المواقف التي تكون فيها مجبرة على التكيف مع الواقع أو الظروف الجديدة التي تسببت فيها رغبة شخصية أخرى في تحقيق أحلامها.

لنقارن ما يلي:

١ - بمجرد قطع الرجل الأخضر الصغير ذراعه ينفتح باب الحانة ويدخل حارس غابات من تكساس، ليسأل عما إذا كانت لديهم دورة مياه في هذا المكان الموبوء. ولأنه سائحٌ، يعامل الرجل

الأخضر الصغير وبولو على قدم المساواة في البداية. لكن بعد قليل يبدأ الرجل الأخضر الصغير في إثارة اهتمام الحارس، و.. حسنًا.. لديك محاولة واحدة لتخمين ما سيحدث بعد ذلك...

٢ - يجر الفضائي الأخضر أصغر رجال العصابة خلفه، ويقف بالقرب، وتحديد داخل كيس القمامة الأسود، آملا عن طريق هذا العمل العدواني في أن يتمكن من الهروب ومواصلة خطته -ذات المرحلتين- من أجل تحقيق حلمه. يجد نفسه مجبرًا على غرس أظافر قدمه الطويلة في رهينته المسكينة كي تصرخ بصوتٍ أعلى، وبالتالي يتحرر الاثنان من كيس القمامة الأسود.. هذه المرة، لديك ثلاث محاولات لتخمين ما الذي سيحدث بعد ذلك.

كلا الحلَّين ممكنان من دون أدنى شكٍّ، لكن الحل الأول سيتسبَّب في خسارة الكاتب ثقة المتفرج بدرجة كبيرة، في حين يبدو الحل الثاني أكثر قابلية للتصديق والأهم أنه يثير قدرًا ممتازًا من التورط العاطفي. من المهم أن نعرف كذلك أن الحل الثاني يستثير قدرًا هائلًا من العجز عن التنبؤ(!)، وهو العامل الضروري لتحقيق التورط العاطفي المذكور، فضلًا عن توفير مساحة للكاتب الدرامي لمزيدٍ من المناورة. في الحل الأول ضربنا عصفورًا واحدًا، وفي الثاني أربعة عصافير، أظن أن الاختيار سهلٌ هنا!

في كل مرة يلاحظ الكاتب الدرامي فيها مددًا غيبيًّا يظهر خلال

أحداث القصة يتعيَّن عليه البحث عن منطق الشخصيات الفعلية والهدف المتجذر داخلها. لكن للأسف، تُستخدم مثل هذه الحلول الفاشلة بصورٍ شتى وأكثر مما قد تتخيل. إلا أنه لم يحدث -ولو مرة واحدة- أن جعل المدد الغيبي الذي يظهر من العدم القصة أقوى؛ إنك بهذه الطريقة تضيع الحافز والفرص، وتفقد الإنسان الحقيقي.

وبما أننا أتينا على ذكر الشكل الوحيد لوجودنا؛ الذي يتمثَّل في سلسلة من المسببات، دعنا نوسع حدود منطقة بحث الكاتب الدرامي. يجدر بنا البحث عن المسببات حتى في المعلومات والصدف التي قد تبدو للوهلة الأولى خارج إطار عالم القصة الفعلي.

> ...ثمة سبب يجعل الجنس البشري لا يعرف سوى أقل القليل عن الحضارات خارج كوكب الأرض، من استطاعوا -بتقدمهم التقني- الوصول إلى الكرة الزرقاء والخضراء المسماة بالأرض، وقَّعوا جميعًا اتفاقية تحظر زيارة كوكبنا؛ فالميكروبات التي تعيش عليه يمكن أن تقضي على عِرقٍ بأكمله بدرجة تفوق أخطر قنبلة. هذه هي الاتفاقية التي انتهكها رجلنا الأخضر الصغير حين هبط في الفناء الخلفي لحانة العراب بولو.

بوسع أي شخص المقارنة بين فضائييْن صغيريْن؛ أحدهما ضحية لحادثٍ بسيطٍ (اصطدام طبقه الطائر بمجال الجاذبية الأرضية بطريقة ما) والآخر يخاطر بكل شيء بوعي ورغبة حقيقية مخلصة، آملًا في أن

يصبح بطلًا ويحظى بكل المميزات التي تستتبع ذلك. إننا حتى بالفطرة نعلم أن قصة الفضائي الثاني ستثير المزيد من الاهتمام، وتحقق مستوى ممتاز من التورط العاطفي، وهذا لأنها ستبدو أكثر واقعية؛ يُعتبَر العثور على الأسباب الكامنة وراء الصُدفة أداة شديدة الفعالية في يد الكاتب الدرامي.

مسببات: نعم.

مصادفات: لا.

أيمكن أن نعتبر حوادث السيارات مجرد حوادث عادية؟ بالطبع لا. في ٩٩٪ من الحالات، لن نضطر إلى بذل جهدٍ مضنٍ للعثور على تفسير، ولا أعني بهذا حساب عدد الثواني التي كان يستطيع السائق خلالها إنقاذ الموقف أو مدى تدهور حالة الإطارات، بل الملابسات السابقة في حياته التي تسببت في وقوع ذلك الحادث. وإذا قرر الكاتب الدرامي تضمين حادث كهذا في القصة، يلزمه عندها تحديد الأسباب الكامنة وراء الحوادث اليومية ما دام كان يرغب في أن يقدم عملًا جيدًا بالطبع، ولا يوجد كاتب في العالم يحلم بأن يقدم عملًا سيئًا، أليس كذلك؟

في هذه المرحلة، قد يشعر أحد الزملاء بالرغبة في إضافة هذه العبارة الماكرة: «نعلم جميعًا أن لدينا عددًا هائلًا من النصوص الدرامية التي تُفتتح بوقوع حادث؛ كثوران بركان، أو اندلاع حريق، أو مقتل

شخص أو اختفاء آخر». حسنًا، أنا أتفق معك، لكن تجدر الإشارة هنا إلى أن هذه «المصادفات» تقع في بداية القصص فحسب، ومن هذا المنطلق فهي تكتفي بتحريك الأحداث التالية وخلق أرضية لاختيارات وتصرفات الشخصيات المبنية عليها. مثل هذه الحوادث هي التي تخلق الظروف المناسبة كي يبدأ بطل المسرحية أو الفيلم في تحقيق حلم حياته. أما في حال اختيار وقوع الحادث في وقتٍ لاحقٍ، فلن يستطيع هذا الحادث أن ينافس السبب الذي توقعه المتفرج؛ ذلك الشخص الذي تورط بمشاعره في حكايتك.

❊ ❊ ❊

على من يقع اللوم؟

على من يقع اللوم؟ ١

أو

المنطق العالمي للبنية الدرامية: المفارقة

بينما نجد ما يبرر تصرفات الرجل الأخضر الصغير الذي يجرُّ معه الآن أصغر رجال عصابة بولو في كيس قمامة، ما زلنا في مرحلة يمكن فيها التعبير عن التعارض بين الهدف وسبل الوصول إليه في كلمة واحدة: «المفارقة!». تعني علامة التعجب في هذا السياق أن جميع المتواجدين الآن في غابة الفن الدرامي متشابكة الأغصان يتشككون بجدية في قدرة الكاتب على العثور على مخرجٍ من الوضع الحالي، في جميع الأحوال، تبدو المفارقة هنا أشبه بطريقٍ مسدودٍ.

ثم يقرر الكاتب الدرامي أن يفاجئ الجميع؛ فهو لا يبدأ نقاشًا مَيؤُوسًا منه بل يوافق رفاقه هؤلاء على ما يقولونه، معبرًا عن سعادته الخالصة بتوصل كل هذه العقول إلى نفس الاستنتاج في نفس الوقت. أما السبب وراء هذا الاتفاق التام بين هذه العقول فليس وقوع تغيير مفاجئ في الظروف بعد أن عجز الكاتب الدرامي عن تقديم أي مبررات، فقرر التعبير عن إعجابه بأولئك الذين تتبَّعوه على طول الطريق المتعرج عبر

شجر الغابة الكثيف. العكس هو الصحيح في حقيقة الأمر؛ فالمفارقة هي الكلمة المعبرة عن الموقف الذي يجب تحويله إلى إحدى أدوات إنتاج النص الدرامي.

بالعودة إلى الحكاية السابقة، وإذا تأملنا ظاهر ما فعله الرجل الأخضر الصغير، نكتشف أن هذه هي المرة الثانية التي يتصرف فيها على نحوٍ يتعارض مع مصلحته. لا يعني هذا أنه نسي حلمه، لكن الظروف تغيرت، وحين قرر اختيار تكتيكات أخرى، وجد نفسه مجبرًا على التغير معها. بأخذ أصغر رجال عصابة بولو كرهينة، غيَّر الرجل الأخضر الصغير الظروف إلى الأفضل: القليل من العنف يمهد الطريق لاحتمال استخدام الدبلوماسية، وعندها يصبح الفضائي الصغير قادرًا على الاستمرار في تملق المجموعة بأكملها.

أيمكن اعتبار العنف وسيلة لتحقيق حلم جميل؟ (يلجأ الأخيار إلى العنف أحيانًا إذا لزم الأمر). إنها حقًّا مفارقة؛ فالرجل الأخضر الصغير يرغب في الحصول على الحب، لكنه من أجل تحقيق حلمه يتصرف بطريقة تنافي المنطق، من ذا الذي يمكن أن يحبك إذا اخترت طريق العنف؟

تحدد المفارقة الاختيار المحتمل بين الشيء المرغوب فيه والشيء الفعلي.

المفارقة هي التي تحدد للكاتب الدرامي مبدأ اختيار كل الأحداث التي تقع في قصته، وهي في هذا الصدد لن تتضمن سوى المواقف

التي تحاول فيها الشخصية الوصول إلى حلمها عبر اتخاذ أكثر الطرق استقامة ومنطقية. لكن على الرغم من ذلك، ستختلف هذه المواقف بشكلٍ أساسي؛ فمنها ما تتخذ فيه الشخصية إجراءات يوافق عليها أي شخصٍ عاقلٍ، ومنها من تتصرف فيها الشخصية بدافع الضرورة، مع مراعاة الظروف الفعلية والعقبات التي تنشأ على طول الطريق بسبب أحلام الشخصيات الأخرى.

المفارقة هي الإطار المنطقي الذي يعمل كاتب النص الدرامي ضمن حدوده، وأي قصة لن تقدم إلا:

١ - تصرفات تنشأ بدافع الرغبة.. أو

٢ - تصرفات تنشأ بدافع الضرورة.

«يرغب» الرجل الأخضر الصغير في الحصول على الحب، ولكنه يتصرف بطريقة لن تكسبه حب أي شخص أبدًا، وعلى الرغم من ذلك فإنه «يجب» أن يتصرف بهذه الطريقة.

من السهل أن ترى أنه..

... إذا زادت التصرفات التي تحدث بدافع الضرورة عن التصرفات التي تحدث بدافع الرغبة، قد يستحيل تحقيق حلم الشخصية الحقيقي. إذا خلقنا ظروفًا تتصرف فيها الشخصية بدافع الضرورة لكن بدرجة أخف، ستسود التصرفات المدفوعة بالرغبة، ما يعني تحقق الهدف في

نهاية المطاف.

في حين أن ٥١٪ من التصرفات التي تحفزها الضرورة في الأعمال الدرامية تتبعها نهايات تزعج المتفرج، تضمن لنا ٥١٪ من التصرفات التي تحفزها الرغبة نهايات سعيدة. وعلى الجانب الآخر، فإن ٨٠٪ من التصرفات التي تحفزها الضرورة تنتج عنها مآس حقيقية تُجبر فيها الشخصية باستمرارٍ على محاربة الواقع، ثم تهلك في النهاية في أغلب الحالات. علاوة على ذلك فإن ٨٠٪ من التصرفات التي تحفزها الرغبة ينتج عنها نسخٌ مزيفة من الحياة؛ أي قصة إيجابية ومسلية تنتهي نفس النهايات السعيدة التقليدية[٩].

المفارقة ليست مقدمة قصة نهايتها غير سعيدة، كما قد يظن المرء بعد الاطلاع على بعض من تعريفات هذا المصطلح.

تحدد المفارقة الإطار العام لاختيارات الشخصية، وبالتالي تزود الكاتب الدرامي بمعيارٍ يبني على أساسه مشاهده.

الاختيار بين «يرغب» و«يجب» هو القوة الدافعة الأولى وراء تطور أحداث القصة.

---

(٩) تُستخدم كلمة «مأساة» كوصفٍ لهذا النوع بالمعنى الصحيح للكلمة، ولا علاقة لها بالمعنى المختلق الذي اخترعه أساطين التسويق السينمائي/ المسرحي، الذي يفرقون وفقًا له بين الكوميديا والدراما على سبيل المثال، على الرغم من كونهما في الأساس نفس الشيء. وهذا خطأ بالطبع إن تبنينا المنظور المبني على فهم مبادئ فن الدراماتورجيا فهمًا حقيقيًّا.

...يدفع ميخائيل تكاليف علاج مونيكا، ويذهب إلى المستشفى ليصطحبها معه إلى منزل والديه الذي أعاد تجديده مؤخرًا، لكن مونيكا ترفض الذهاب مع ميخائيل، وتتوسل إلى الجراح كي يحميها من ميخائيل ومن إصراره...

قد يفاجئنا هذا التحول في القصة: نعلم جميعًا أن مونيكا تريد أن تعيش مع ميخائيل، ونعلم السبب الكامن وراء حلمها. قد نظن أن الكاتب اختار هذا المنعطف المصطنع في القصة لجعلها أشد إثارة. بيد أنه يمكن تحليل هذه الأحداث عبر تطبيق منطق المفارقة المذكور أعلاه، الذي يسير في هذه القصة على النحو التالي: شخص يرغب في أن يحظى بالحب، ولكن حلمه لا يمكن أن يتحقق إذا أجبر الآخرين على حبِّه.

هل لاحظت أنني لم أذكر اسمًا هنا، وفضَّلت استخدام كلمة «شخص»، بحيث يصعب عليك تحديد عن أي من البطلين أتحدث: ميخائيل أم مونيكا؟

ولعلك لاحظت بالفعل أن ميخائيل لا يبدو رجلًا لطيفًا بالمرة؛ إنه يخطط لتحقيق حلمه عن طريق اتخاذ قرارات مونيكا نيابة عنها، ومونيكا عاجزة عن المقاومة بسبب العلة التي ألمت بها، وهكذا يجبرها ميخائيل على حبِّه وفقًا لخططه التي يستهدف من ورائها تحقيق حلمه. لكنك لا يمكنك فرض مشاعرك على غيرك، وهذه هي نفس الفكرة التي

تعبر عنها مفارقة هذه القصة، وإن بصيغة معدلة قليلًا.

صحيح أننا نعلم أن مونيكا تريد ميخائيل هي أيضًا، تريده أن يحبها، لكن ماذا لو طبَّقنا عليها نفس المفارقة؟ شخص يرغب في أن يحظى بالحب ولكن حلمه لا يمكن أن يتحقق عن طريق إجبار الشخص الآخر على حبه. بوسعنا هنا الاحتجاج بالطبع، مؤكدين أن مونيكا لا تحاول تحقيق أي شيء عنوة. ومع ذلك، بعد التمهل قليلًا والتفكير في جوهر المسألة -أي بمحاولة النظر إلى ما يكمن خلف مظهر الأشياء- سوف ندرك أن مونيكا تريد تحقيق حلمها هي أيضًا، وبلوغ السعادة بالإجبار والقوة. هل حقيقة أنهما سيعيشان معًا الآن تعني أن ميخائيل يحب مونيكا بالمعنى الحقيقي للكلمة، بشكلٍ يعبر عن حلم مونيكا الأهم؟ لم يبدُ نهج ميخائيل السابق -المباشر والعملي- مبشرًا بالنسبة إلى مونيكا وآمالها في رؤية حلمها الحقيقي يتحقق. إنها مجبرة على حب ميخائيل بالطريقة التي يفضلها، لكن هذا لا -ولن- يمنح مونيكا الرضا الحقيقي الذي تنشده. وبناء على هذا يبدو قرار مونيكا برفض طلب ميخائيل منطقيًّا تمامًا، بل ولعله محاولة تحث هذا الرجل على أن يفكر في شخصٍ آخر غير نفسه كذلك. لقد اكتشف كلٌّ منهما أن حلمه يتعارض مع حلم الآخر.. وبهذا اصطدم الحلمان. تتصرف مونيكا بالطريقة التي ترغب في أن تتصرف بها، ما يترك لميخائيل خيارًا وحيدًا هو التصرف بالطريقة التي يجب أن يتصرف بها، وهذا بدوره سيؤثر في تصرفات ميخائيل (أو تطور أحداث قصتنا) إلى حدٍّ كبيرٍ.

في القصص المثالية، سيتعدى هذا حدود الجودة إلى الضرورة؛ إذ لا

بد من وجود مفارقة بين تصرفات الشخصيتين الرئيستين. سوف يضمن هذا اصطدام حلم كل منهما بالآخر، بحيث يصبح من المستحيل تحقيق أحدهما من دون وضع الآخر في الاعتبار، وهذا هو هدف سرد القصة.

إن لم تتعارض أهداف الشخصيات أو تتقاطع، فلا توجد قصة لنرويها.

يضمن التشابه في خيارات الشخصيات -على اختلافها- ظاهرة أخرى تحمل أهمية حيوية فيما يتعلق بالشكل الذي يفهم به المتفرج القصة. إذا دفع نفس منطق المفارقة تصرفات جميع الشخصيات، فإن هذا يعني أن المتفرج مُجبر باستمرارٍ على التفكير في تأثير هذ المفارقة في حياته، ذلك الاختيار بين «الرغبة» و«الضرورة»، بهذه الطريقة، يتورط المتفرج عاطفيًّا على النحو الذي خطط له الكاتب الدرامي بالضبط.

قد يستطيع القارئ قوي الملاحظة أن يميز موقفًا غريبًا وغير متوقعٍ كنتيجة عن الاستنتاجات المذكورة أعلاه: تكرار نفس الشيء باستمرارٍ في نص العرض المسرحي/ سيناريو الفيلم السينمائي، نعم، هذا متعمد ولكنه ليس خطأ.

يُعَد التكرار أحد العناصر الأساسية في النص الدرامي.

تتمثَّل ضرورة التكرار فيما يلي: لا يمكن للكاتب الدرامي الاعتماد

على قدرة المتفرج على فهم الرسالة من المحاولة الأولى. لا يسعنا تجميد المشهد والتدقيق في تفاصيله في حين أن الحدث يسير بنا إلى الأمام (انظر الفصل الثاني: المتفرج والنوم ١، أو توليد اهتمام المتفرج والحفاظ عليه)، لكن كيف نفسر حقيقة أننا لا نلاحظ هذا التكرار من الأساس؟

يمكن شرح هذه الظاهرة وإثباتها بسهولة إن ذكَّرنا أنفسنا باللازمة الموسيقية في الأغاني. نعلم جميعًا أن اللازمة هي أكثر جزء يُحفظ ويُردَّد في الأغنية، بينما يُترك بناء الأغنية الرئيس للخبراء الحقيقيين. في سياق حديثنا عن النص الدرامي، تصبح «اللازمة» هنا هي المواقف المتكررة باستمرارٍ، والتي تتطلب من الشخصية الاختيار بين «الرغبة» و«الضرورة»، في حين يتمثَّل الباقي في القصة الفعلية أو الوسيلة التي تضمن الاستمرار في المشاهدة. إنه الخيط الذي يضمن انتقالنا كمتفرجين إلى الجزء التالي من اللازمة، أو إلى الخيار الذي تطرحه علينا المفارقة.

بهذه الطريقة، تصبح الوظيفة الفنية التي تؤديها القصة نفسها أوضح بكثيرٍ...

تجعلنا القصة نلاحظ بكل جوارحنا ظاهرة الحياة الكبرى؛ ألا وهي الاختيار.

هذا التنوع في القصة أو المواقف المختلفة التي يجد المتفرج نفسه فيها قبل كل تكرارٍ للَّازمة هو الذي يمنعه من ملاحظة أن الرسالة الفعلية تتكرر بصورة متشابهة أو حتى متطابقة.

مفارقة الرجل الأخضر الصغير: شخص يرغب في الحصول على الحب، لكنه يتصرف بطريقة لن تكسبه حب أي شخص أبدًا. تنطبق نفس المفارقة على الرجل الأخضر الصغير والعرَّاب بولو: لن يصبح العرَّاب بولو أول إيطالي يكتشف طبقًا طائرًا إن لم يتصرف بطريقة مختلفة عن نهجه المعتاد: اللجوء إلى الفهم بدلًا من القوة (بطريقة يمكن من خلالها أن يحظى بحب أحدهم هو أيضًا). أما بالنسبة إلى أصغر رجال عصابة بولو، فيحسن به هو أيضًا أن يفكر في حلمه، ربما يحلم بأن يصبح عرابًا ذات يوم؟ بيد أنه حتى تلك اللحظة لا يبدو أنه يقترب من هذا الحلم إلا عبر الانبطاح والخنوع. وعلى الرغم من ذلك، عندما يحدث هذا التحول الغريب ويصبح الأخ بولو الأكبر في قبضة الرجل الأخضر الصغير، يبدأ في تملق ذلك الفضائي مثلما كان الفضائي يتملقه. ربما بوسع بولو الصغير أن يكثف جهوده لتحقيق حلمه؛ فقد تغيرت الظروف. هل يستخدم القوة؟ هل يلجأ إلى العنف؟ هكذا نكتشف معًا أن المفارقة المحفزة للأحداث لا تتغير في جوهرها.

وإليك مثالًا آخر:

> ... لتحقيق حلمها في الالتحاق بمهمة الفضاء، تتصرف ناداچدا ذات الشعر الأحمر وفقًا للطريقة التي **تحتاج إلى التصرف** بها للحصول على ما تريد، أو هكذا تظن في البداية. تخضع ناداچدا لرغبات العقيد ليكو وفي نفس الوقت تغازل البروفيسور آيشنشتاين لأن حياتها المهنية تعتمد على كلا الرجلين. لكن على الرغم من

ذلك، سرعان ما يمنح مثل هذا السلوك ناداجدا سمعة سيئة في الأوساط العلمية، سمعة تتعارض تمامًا مع السمات الشخصية التي يبحث العلماء عنها عادةً من أجل قبول عضو جديد في مهمة فضائية، وهو الهدف الذي **تسعى** ناداجدا وراءه طوال الوقت. يجعلها هذا مضطرة إلى اختيار الهجوم المباشر؛ الشخص الوحيد الذي يمكنه مساعدتها في هذا النهج هو أليك، لاعب كمال الأجسام، شريطة ألا يكتشف أسرار ناداجدا الحميمة طبعًا.

المفارقة: شخص يرغب في الحصول على الحب، لكنه يتصرف بطريقة لن تكسبه حب أي شخص أبدًا.

يتضح لنا الآن أن القوة الدافعة وراء القصة -أي المفارقة- هي نفس القوة الدافعة التي تحرك الرجل الأخضر الصغير. وعلى الرغم من استيعابنا لاحتمالية أن يتسبب مثل هذا التشابه في إخافة المبدعين الحقيقيين في الكتابة الدرامية، بل وقد يجده بعضهم مهينًا، نظل بحاجة إلى تذكير أنفسنا بالحقيقة المهمة التالية:

المفارقة أداة تُستخدم في عملية إنتاج الفن الدرامي، إنها مجرد تقنية، وليست وسيلة للتعبير الفني.

يجب استخدام المفارقة لأغراضٍ فنية بحتة، من أجل اختيار شكل الأحداث المتتابعة، وليس التعبير عن مفاهيم أو توصيل رسالة.

بنفس الطريقة التي لا يصنع بها النحات مجموعة من الأدوات الفريدة لكل منحوتة جديدة ينحتها، والتي لا يصمم بها الملحن بيانو كبيرًا لكل كونشيرتو بيانو جديد يؤلفه، والتي لا يشتري بها المؤلف جهاز كمبيوتر جديد لكل نص مسرحية أو سيناريو فيلم جديد يقرر كتابته، تعتبر المفارقة هي الثابت الذي لا يتغير أبدًا، الذي يجب أن تتكئ عليه عندما تطلق الرصاص -أي تقرر تصرفات شخصياتك- في أثناء روايتك للقصة.

ومن جهة أخرى، تفترض جودة هذه الأداة مستوى معينًا من المسؤولية عند تصنيعها، فلن تؤدي مطرقة النحات وظائفها المتوقعة إذا كان مقبضها مصنوعًا من خثارة اللبن. إن ارتكاب خطأ واحد في تعريف المفارقة -كاستخدام فاصلة في الموضع الخطأ على سبيل المثال- يمكن في لحظة أن يتسبَّب في تحطيم آمال وأحلام الكاتب الدرامي في أن يصبح محبوبًا، أو حتى عبقريًّا.

* * *

كل شيء يدور حولي

استطراد: كل شيء يدور حولي
أو
الشخصية الرئيسة

ملحوظة مهمة: نحن لم ننتهِ بعد من شرح منطق المفارقة، هذا مجرد استطرادٍ بسيطٍ يهدف إلى حث تفكيرك على أن يصبح أكثر إنتاجية.

من المجدي أن تنتبه للحقيقة التالية، وبصرف النظر عن أنها اتضحت تمامًا منذ بعض الوقت، لم نجد أنها تستحق فحصًا دقيقًا فيما سبق. هذه الحقيقة تقول: كل القصص الصغيرة التي تطبق المبادئ النظرية متشابهة بشدة، بل بالأحرى متطابقة تمامًا. تشترك جميع هذه القصص في مبدأ البناء الأساسي الذي يقول: في القصص الثلاث السابقة، تظل النقطة المرجعية الرئيسة متمثلة في شخصية واحدة هي الشخصية الرئيسة، أو بلغة الحياة اليومية: «بطل العمل».

لا ينبغي لنا أن نفترض أن هذه الشخصية بالذات أكثر اكتمالًا من بقية الشخصيات. في الحياة الواقعية، لا يوجد رؤساء ومرؤوسون إلا في علاقات العمل. وفي جميع الأحوال، تبنى النصوص الدرامية على العلاقات حسبما تسير في الحياة الواقعية، لكن على الرغم من ذلك، ينتهي الحال بشخصية بعينها، بطريقة أو بأخرى، إلى أن تصبح هي الشخصية الرئيسة.

ينبغي لنا أن ندرك حقيقة اختيارنا لشخصية بعينها كي تصبح الشخصية الرئيسة بناء على منظور المتفرج أكثر من أي شيء آخر؛ فالتورط العاطفي الذي يمكن أن نحققه في عملنا الدرامي سيتركز على شخصية واحدة. فضلًا عن أنه يبقى منظور منطقي تمامًا، منظور طبيعي ومألوف لنا جميعًا: كل واحد منَّا هو الشخصية الرئيسة في حياته، في حين يتولى بقية المتواجدين حولنا أدوارًا ثانية أو ثالثة، إلخ، إلخ، بناء على منظورنا.

في هذا السياق، لا يشعر منتجو الأفلام غالبًا بالحاجة إلى طرح أي أسئلة عدا هذا السؤال بالذات: «من الذي نتابعه في هذه الأحداث؟». يُعتبر هذا السؤال في الحقيقة نقطة انطلاق تحمل أهمية حيوية تتجاوز حدود السؤال نفسه.

بالنسبة إلى المتفرج، يظل الوجود المادي للشخصية محدودَ الأهمية، فالمهم حقًّا هو أن يتتبع المتفرج سلسلة مبتكرة ومفهومة من الخيارات.

ثمة قيودٌ زمنية كذلك، ستنجح في تحقيق أكبر قدرٍ ممكن من التورط العاطفي إذا تحركت بالسرعة الكافية لتزويد المتفرج بقدرٍ كافٍ من المعلومات في حدود الإطار الزمني. من خلال تقديم شخصية رئيسية ثانية (أو ثالثة أو رابعة، إلخ)، نحاول إجبار المتفرج على الاحتفاظ بقدرٍ متساوٍ من المعلومات في ذاكرته عن كل واحدٍ من هذه الشخصيات. ولتحقيق تورط عاطفي حقيقي، يجب ألا ينسى

المتفرج أيًّا من الشخصيات لدرجة تشعره أنه رآها من قبل بمجرد أن تظهر من جديدٍ، رغم عجزه عن تذكر أي شيء بخصوصها. لا يمكن إيقاف العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي إلى أن يتمكَّن المتفرج من تذكير نفسه بمَن يكون هذا، ومَن يكون ذاك؛ إننا في هذه الحالة نطالب المتفرج ببذل جهدٍ أكبر للتركيز، مقارنة بما نطالبه به في حالة وجود شخصية رئيسية واحدة. يجب ألا ننسى أن هذه هي المرة الأولى التي يزور فيها المتفرج العالم المصغر الذي ابتدعناه، وأن هذا جهدٌ مرهِقٌ من دون أدنى شك. إذا دُعينا إلى حفلٍ، هل نحفظ على الفور أسماء الضيوف الثمانية الذين نقابلهم فيه؟

في حالة إفراد نفس المساحة لشخصيتين أو أكثر (البناء متعدد الشخصيات) ينبغي للكاتب الدرامي أن يولي اهتمامًا خاصًّا إلى تحفيز تورط المتفرج التعاطفي المكثف في عملية استيعاب القصة. نعرف جميعًا أن التقنيات المتاحة محدودة، غير أنك لا يتعين عليك البحث مطولًا للعثور عليها. يعد استخدام المزيد من الشخصيات الرئيسة من ضمن العناصر الأساسية لإنتاج النص الدرامي؛ كما هو الحال في مسرحيات أنطون تشيخوف؛ أو اختلاق مواقف متأزمة، بحيث تتاح للشخصية الفرصة للتعبير عن نفسها بسرعة؛ كما يظهر في أمثلة مختارة من أفلام الحركة متعددة الشخصيات.

لعلك تعترض على هذه الأفكار الآن، مستشهدًا بالمسلسلات التلفزيونية التي تعرض لنا عددًا كبيرًا من الشخصيات، التي تعيش حياتها وتتطور من حلقة إلى أخرى. ثمة أسلوب تستخدمه مثل

هذه المسلسلات؛ وهو تطور الشخصيات البطيء، لن يعجب متفرجو التليفزيون بالمسلسل إلا إذا فهموا شخصياته وصدقوها. في المسلسلات التلفزيونية، يتاح لك ككاتبٍ وقتٌ طويلٌ لتطوير الشخصيات ببطء، على عكس النص المسرحي أو سيناريو الفيلم. بالإضافة إلى ذلك، فإنه على كتَّاب السيناريو أن يأخذوا في الحسبان حقيقة أن عملهم لن يُشاهد في جوٍّ يشجع على التركيز في العادة؛ فغرفة المعيشة -مهما سيطر عليها صخب الحديث- لا تشبه بأي شكلٍ قاعة السينما/ صالة المسرح المظلمة.

وبناء على ذلك، فإن هذه القيود الزمنية التي تميز العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي متوسط الطول تفرض على الكاتب الدرامي شروطًا عملية محددة للغاية: ضرورة الكشف عن شخصياته المتعددة في وقتٍ أقصر بكثيرٍ، ولكن بطريقة لا تقل دقة ومهارة. قد تنجح في ذلك وقد تفشل، وقد تصعِّب عيوب بعض الشخصيات علينا فهم بقية الشخصيات، وهذا يستدعي وجود كاتب درامي ماهر، ذي باعٍ طويلٍ في تأليف الأعمال الدرامية (وحتى مع ذلك، تبقى النتيجة الإيجابية غير مضمونة). كما ينطوي البناء متعدد الشخصيات على مخاطر متعددة يتعرض لها منتِج العمل النهائي. إليك بعض الإحصائيات النزيهة التي تدعم هذه الحجة: يستند ما لا يقل عن ٩٥٪ من الأعمال الدرامية في المسرح والسينما إلى شخصية رئيسية واحدة، هدف وحيد للتورط التعاطفي يتوافق جيدًا مع حالتنا البشرية الأساسية؛ وأعني بهذا وحدتنا، تتيح هذه الوحدة للكاتب الدرامي فرصة لتحسين التجربة وجعلها أشد تأثيرًا.

وبالمثل، عند اختيار مفارقة في البناء متعدد الشخصيات، من الأفضل اختيار شخصية رئيسية تجسد جوهر الحكاية لكن من دون أن يلاحظ المتفرج أنها هي «الشخصية المختارة». سيسهل عليك هذا الوصول إلى صياغة دقيقة للمفارقة التي سوف يقوم عليها العمل بأكمله. في واقع الأمر، الشيء الوحيد الذي لا يزال يتعين عليك فعله بمجرد تحديد الشخصية الرئيسة هو التحقق من بقية الشخصيات عن طريق تطبيق نفس المعيار: هل يمكنك إثبات أفعالها باستخدام المفارقة التي تمَّت صياغتها بالفعل؟

أما بالنسبة إلى مصطلح «بطل العمل» فاتركه للاستخدام اليومي وحيل التسويق. في كثيرٍ من الأحيان لا تغدو شخصياتنا الرئيسة أبطالًا في الواقع. جرت العادة على أنه عند سماع كلمة «بطل» نميل إلى تفسير معنى الكلمة حرفيًّا، ومن ثَمَّ نرى الشخصية الرئيسة تتصرف وفقًا لهذا المنظور. مَن هو البطل في الحكاية السابقة؟ أهو ميخائيل؟ أم الرجل الأخضر الصغير؟ أيمكن أن تكون ناداجدا؟

الشخصية الرئيسة هي التي تمنح الفرصة للكاتب الدرامي كي يتحدث عن البشر ككل، ويمثلهم في صورة يسهل على الجميع تمييزها كفردٍ، أو مخلوق بشري وحيد بالفطرة.

من ضمن أهم أهداف التعاطف هو إعانة الكاتب الدرامي –من الناحية الفنية– على تقديم قصة واضحة يمكن متابعة أحداثها من دون بذل جهدٍ مضنٍ. لكن أيجب علينا أن نجبر المتفرج على بذل بعض

الجهد في نهاية المطاف؟ الأمر متروك للكتَّاب في هذه الحالة، كل واحد منهم يعلم جيدًا المخاطر التي ينطوي عليها فعل ذلك. يجب أن نتذكر أن يبذل المتفرج جهدًا مستمرًّا لإدراك ما يحدث سيقوده إلى النوم حتى وسط أحداث القصص الأشد إثارة، وهذا باعتراف الجميع. بوسعنا أن نقول -من دون أي مبالغة- إن هذا الذي نسميه جهدًا سينتهي بصاحبه حتمًا إلى الإنهاك (انظر الفصل الثالث عشر: من ذا الذي لا يحبني؟ أو الدليل العالمي على حلم الشخصية الدرامية: دراسة لغز الوجود).

* * *

على من يقع اللوم؟

على من يقع اللوم؟ ٢

أو

الخلاصة: المعيار الدقيق للمفارقة

توصَّلنا في الفصول السابقة إلى حجة مهمة تؤيد جدوى عثور الكاتب على مساحة للمفارقة في عمله الدرامي، باعتبارها إحدى أهم أدوات الجذب التجاري. وما دامت أتيحت للشخصيات كل الإمكانات للتصرف بمقتضى المفارقة المختارة، وصيغت المفارقة الفعلية بالدقة الكافية، فمن المستحيل أن ينتهي الكاتب إلى أي موقف يوقعه في الحيرة أو يسأل نفسه: «وما الذي ستفعله هذه الكائنات الصغيرة التي خلقتها الآن؟». في ظل الظروف المذكورة أعلاه، لن يواجه الكاتب الدرامي هذا الطريق المسدود في أثناء إنجاز عمله الإبداعي.

سيضحى العكس هو الصحيح على الأرجح. على الكاتب الدرامي أن يقلق بشأن مدى قدرته على حذف بعض التصرفات التي قد تتخذها شخصياته المبنية بمهارة. ربما يقضي الكاتب الدرامي بعض الوقت راضيًا عن نفسه، سعيدًا بحقيقة انتهاء المأزق الذي دام شهرًا، وتمثَّل في عددٍ لا ينتهي من المواقف التي تحركت فيها الشخصيات بتهورٍ نحو تحقيق أهدافها، من دون إيلاء اهتمام للتغيرات في الظروف، أو

التي تحركت فيها بلا هدفٍ من دون أن تتوقف عن الشكوى أو عن أن تتخذ إجراء حقيقيًّا، وعجزت عن اتخاذ قرارٍ بشأن ما ترغب فيه حقًّا. لقد حُلَّت المشكلة أخيرًا! لكن سرعان ما تتلاشى الابتسامة العريضة المرسومة على وجه الكاتب الدرامي حين يدرك أن المطاف انتهى به إلى مكانٍ لم يرغب أبدًا في الوصول إليه! بوسعنا هنا أن نهتف: «يا للمفارقة!!» على ما أظن.

إذا تذكرنا الآن أن الكاتب الدرامي لا يرضيه إلا إعجاب الجمهور المتواصل، لن نتعجب إذن حين نراه وهو ينطلق من فوره بحثًا عن المساعدة. وفي حين أنك قد تتوقع أن يصل إلى ركيزة قوية بعد تداعي المفارقة بهذه الطريقة، سيعود المؤلف خالي الوفاض إلا من نصيحة واحدة:

المفارقة أداة موضوعية في فن الكتابة الدرامية، وهي وحدها لن تختلق حدثًا أو تكتب نصًّا نيابة عن المؤلف.

ما عليك سوى البدء في العمل، ثم اختيار المحطة النهائية لرحلتك. سيعتمد هذا على ذوقك الشخصي، وتجارب حياتك، ورغبات جمهورك بكل تأكيدٍ.

قارن النسختين التاليتين:

١ - في النهاية، يتكيَّف الرجل الأخضر الصغير مع الحياة في قرية الإخوان بولو ذوي الأسنان الذهبية لدرجة أنهم في العام التالي يتوجهون جميعًا إلى كوكب ز - ١٢، يكتظ الطبق الطائر بهم جميعًا لدرجة أنه لا يعود به متسع لأي شخص إضافي.

٢ - يفشل الرجل الأخضر الصغير في استمالة العراب بولو، لذا يتقرر في النهاية إنهاء حياته بالقتل الرحيم، وتحنيطه، وتسليمه إلى المتحف الوطني للتاريخ الطبيعي.

المفارقة في كلتا النسختين لا تزال كما هي، ما يختلف هنا هو اختيار الكاتب الدرامي للاتجاه الذي سيقود عمله الجديد إليه -في الزمان والمكان- والطريقة التي سينهيه بها. هل سيختار أن ينهي عمله بمأساة عن طريق قتل البطل وحفظه ضمن مقتنيات المتحف، أم سيفضل النهاية السعيدة، ويرسل شخصياته في رحلة جماعية إلى كوكب ز - ١٢. وبالمناسبة، إذا كنت تميل إلى تقديم عمل كوميدي، فقد أُلِّفت واحدًا بالفعل، وأنا هنا أتحدث من الناحية الدرامية؛ فالكوميديا ليست أكثر من نسخة معدلة من الدراما[١٠].

في قصة ناداجدا ذات الشعر الأحمر ...

(١٠) سبق أن أشار المؤلف إلى هذا في هامش أورده في الفصل الرابع عشر. (المترجمة)

١ - تنضم ناداچدا ذات الشعر الأحمر إلى مهمة الفضاء، غير أنها في سياق هذه المعركة المليئة بالتنازلات، تدرك أن أليك وحبَّه لها يستحقان اهتمامها أكثر بكثيرٍ مما يستحق سعيها المستميت إلى الانضمام إلى صفوة المجتمع العلمي.

٢ - بعد كل محاولات التنازل واللعب على جميع الحبال، تقع ناداچدا ذات الشعر الأحمر في شرك أكاذيبها، بصورة تقضي تمامًا على حلمها في أن تحظى بالحب، سواء فيما يخص مهمة الفضاء أو علاقتها بأليك.

قد تحاول العثور على طريقة مختلفة تُوازِن بها عناصر القصة، والوصول إلى ما لا يقل عن خمسين نهاية محتملة أخرى. لكن المنطق الكامن وراء هذه التجارب سيبقى محددًا مسبقًا، وعلى نحو لا رجعة فيه. سيؤتي منطق الفعل -المحدد ضمن إطار المفارقة- ثماره بغض النظر عن الفعل نفسه، سواء اتسم بالحكمة والصواب، أو العته والسخافة. يمكن موازنة هذه الخيارات المتعارضة بدقة متناهية، ما يضمن إمكانية تحقيق أي من تصورات الكاتب المفاهيمية.

تتضح حقيقة بسيطة مما سبق: إذا كانت النهايات المتعددة للقصة قابلة للتحقيق، يمكننا جميعًا تهنئة الكاتب الدرامي؛ فلقد استطاع العثور

على المفارقة واستخدامها بحكمة. بيد أنه إذا وجد الكاتب نفسه جاهلًا بنهاية نصه الدرامي، يتعيَّن عليه أن يبدأ فورًا في عملية البحث عن كل خطأ يحتمل أنه ارتكبه خلال صياغة المفارقة أو حتى خلق الشخصيات.

عليك أن تعلم أنه لا حاجة إلى إطالة التفكير في نهاية قصتك على الإطلاق.

التفكير في نوع المفارقة يتيح للكاتب الدرامي مساحة للعمل داخل إطار المفارقة الذي اختاره، وابتكار أي نهاية، سواء فعل ذلك مدفوعًا بذوقه الشخصي أو حالته المزاجية أو رأي المنتِج.

تعني الخبرة السابقة في إنتاج النصوص الدرامية أن الكاتب الدرامي يحمل في جعبته ما يتراوح بين نهايتين وست نهايات مختلفة. وهذا لا يعني أنك يمكن أن تصف ذلك بأنه تردد أو جبن من جانبه. كل ما نحتاج إليه هو أن نتذكر أن التفسير النهائي للفن الدرامي عملية إبداعية جماعية، وأنه قد تختلف الطرق التي يمكن من خلالها توصيل رسالة النهاية. وعلى الرغم من ذلك، فإن أيًّا من النهايات المختارة في كل حالة من تلك الحالات – أي واحدة من الحالات الست– دائمًا ما تُبنى على منطق الشخصيات.

وعلى الرغم من ذلك، كثيرًا ما يصبح الكاتب الدرامي محاصرًا داخل بحثه الدائم عن النهاية، في هذه الحالة، يُنصح بألا تقيد نفسك بألاعيب التنوع التجميلية، وبأن تعود بجرأة إلى نقطة البداية من مفهوم

قصتك. ستضمن لك المفارقة المصاغة بدقة التقدُّم في سير الأحداث من دون ارتكاب أخطاء، ولكن لا يمكن تحقيق ذلك إلا في وجود خلفية للشخصية كاملة البناء. (وأؤكد هنا على كلمة «تقدم» لأن المفارقة تضمن السمة الرئيسة للقصة الدرامية الحقيقية: وهي استمراريتها واتساقها مع مرور الوقت).

وعلى ذكر الاتساق، هل لاحظت التكرار السابق المخزي لنفس الفكرة في ذات الصفحة؟ غرضي من هذا هو التأكيد من جديدٍ أن ما كُتب لم يقرأ على النحو المطلوب، تعلمنا التجربة أن هذا مصدر أكبر حالات الفشل الإبداعي.

وإليك مقارنة أخرى ...

١ - لعجزه عن التكيف مع رغبة مونيكا في أن تحظى بالحب الحقيقي، يشقها ميخائيل في النهاية إلى نصفين بالفعل. لقد أعماه الارتباك والغضب بعد رفضها طلبه، وحين لم يعد يرى أي فرصة لتحقيق حلمه يجرح ساقه بنفس المنشار المسموم.. قبل وفاته، يتسنى لميخائيل إخبار رغبته الأخيرة لجاره هوراشيو، الذي هرع إلى مساعدته عندما سمع بما حدث. يطلب ميخائيل من هوراشيو أن تذاع الحكاية على جميع وسائل الإعلام. بعد أن تسمم ميخائيل وأصبح موشكًا

على الموت، أدرك أخيرًا المعنى الحقيقي لدراما حياته؛ وهو أننا يجب أن نحب الطرف الآخر كما هو، بدلًا من صورتنا المنعكسة عليه.

٢ - اعترف! لقد توصلتَ إلى النسخة الثانية بالفعل منذ زمن طويل، إنها النهاية السعيدة بالطبع! كل ما في الأمر أنك بدأت الآن تشعر ببعض الشك بشأن أي النهايتين ستحدث تأثيرًا أكبر على عقول الناس في الوقت الراهن، أليس كذلك؟

الآن، الأمر متروك لك تمامًا، ويعتمد على الاتجاه الذي ترغب من خلاله في التلاعب بنا نحن المتفرجين/المستمعين. (انظر الفصل الثالث: استطراد: المؤلف كلي القدرة، أو مؤلف/متلاعب: هل الكلمتان مترادفتان؟). هل ستحدد هذا بناء على رغبة المنتِج، أو المخرج، أو ربما المتفرج؟ ماذا عن منظور والدتك أو الطريقة التي تربيتَ بها؟

المهم هنا هو أن لديك الخيار ... أن طريقك ليس مسدودًا!

* * *

ا + ل + م – ع – ا / د * ل = ة

المعادلة

أو

شكل المفارقة وصياغتها

يجب ألا ننسى تأكيد خصوصية ظاهرة المفارقة التي نوقشت في الفصل السابق، التي هي عبارة عن شكلٍ ثابتٍ بقدر ما هي تعبير عن جوهرها ذاته، أما أسهل طريقة لإثبات المعيار المطلوب لصياغة المفارقة فيتمثَّل في ذكر الأخطاء الشائعة التي تُرتكب في أثناء تلك الصياغة.

الخطأ الأول

لا تصبح المفارقة حقيقية إن لم يشِر جزآها إلى الشيء نفسه.

- شخص يرغب في الحصول على الحب من دون أن يفهمه أحدٌ.
- شخص يرغب في الحصول على الحب ولكن الظروف تتآمر عليه.

في كلتا الحالتين، يقع اللوم على شخصية أخرى لا يجب أن تُلام على الإطلاق. الحقيقة هي أننا نحن -ولا أحد سوانا- الذين نختار أفعالنا، ونوجِّهها ونعدِّلها اعتمادًا على ظروف الحياة الفعلية. كلنا نستعمل مثل هذه اللغة في حياتنا اليومية، ونؤكد أن اللوم يقع دائمًا على شخصٍ آخر. لكن الحقيقة تقول إن هذا مجرد تنفيسٍ عما نشعر به. لا تعمل مثل هذه الثورات كمحفزاتٍ لتصرفاتنا. كان هذا ليعني دخولنا في نزاعاتٍ لا تنتهي مع الجميع، بشكلٍ لا يمكن أن يساعدنا على التحرك نحو تحقيق حلمنا، بهذه الطريقة نعي أن علينا العمل على تحقيق أهدافنا، عوضًا عن معارضة كل شيء وأي شخص.

يجب أن نتذكر في هذه المرحلة أداة مهمة في ترسانة الأدوات الدرامية الخاصة بالكاتب؛ وأعني بهذا الصدق الانتقائي. في حياتي الخاصة، الكل يعاملني من دون إنصافٍ، فهل يمكنني في القصص التي أبتدعها مناقشة هذه الحقيقة التي تخصني وحدي؟ لا، لأننا نعلم جميعًا أن كل شخص مسئول عن سعادته، وبناء على هذا يستحيل تحقيق التورط العاطفي في مثالٍ كهذا لأنه لا يرتبط بالحياة الواقعية، تلك الحياة التي يعيشها المتفرج ويريد أن يرى ما يحاكيها في العمل الدرامي.

ورغم كل ما سبق، يجب أن نشير إلى الاختلاف الواضح بين العبارتين الواردتين في بداية هذا الفصل. في العبارة الأولى، ستطفح القصة بشتى أشكال الشرور، ما سيقود إلى تدمير الشخصيات تمامًا، ويجعل المعركة المنتظرة من أجل تحقيق الحلم مستحيلة. في العبارة

الثانية، لا يمكن حتى سرد القصة لأن «الظروف» المشار إليها لا حياة فيه؛ فهي لا تحض على تصرفٍ أو تحمل وجودًا ملموسًا يجعل المشاهد قادرًا على رؤيتها أو سماعها. لأي غرض يمكن أن تخوض الشخصيات معاركها في هذه الحالة؟

الخطأ الثاني

استبدال حلم مزيف بحلم الشخصية الحقيقي.

شخص يرغب في الحصول على مالٍ طائلٍ لكنه يقدم على تصرفاتٍ خاطئة للحصول عليه.

الحقيقة هي أن صائغ هذه المفارقة لم يتمكَّن حتى من منح الحلم الفعلي اسمًا، وتعجَّل لدرجة أنه لم يجرِّب مناقشة أي من الأسباب التي يحتمل أن ترتبط بهذه الحالة.

لماذا يحتاج هذا الشخص إلى الكثير من المال؟ كي يصبح غنيًّا.

لماذا يرغب في أن يصبح غنيًّا؟ كي يشعر بالسعادة.

لماذا يرى أن المال هو الذي سيشعره بالسعادة؟ كي تحبه «بيتي» ؛ المرأة الجميلة التي تعيش في المنزل المجاور، التي قرر الارتباط بها.

لماذا اختار بيتي من بين كل النساء؟ (ابحث عن الجواب في قائمة لبنات الشخصية الأساسية الأربعة).

الاستنتاجات:

١ - اطرح السؤال المزعج الذي يبدأ بلماذا عددًا لا حصر له من المرات، حتى لا يتبقى سبب لطرحه، ستكون الإجابة الأخيرة هي المادة الحقيقية التي تبني عليها مفارقتك.

٢ - إذا رأيت كلمة "مال" في المفارقة التي عملت على صياغتها (وهذا يحدث كثيرًا)، فهذه علامة واضحة على ضرورة العودة إلى العمل على مفارقتك، وتعديلها على الفور؛ لأن المال لا قيمة له ما دامت الشخصية لا تملك هدفًا محددًا ترغب في تحقيقه بواسطة هذا المال. لكنك صرت تعلم كل هذا بالفعل، أليس كذلك؟

الخطأ الثالث

استخدام الأفعال الخبرية في صياغة المفارقة، أو عدم استخدام أفعال على الإطلاق.

شخص سعيد لأنه يفكر بإيجابية في كل شيء.

شخص لا يرغب في ألا يكون سعيدًا فيقرر الانتفاض من أجل العدالة.

شخص يرغب في أن يصبح سعيدًا فيتجاهل الأشياء غير المقبولة التي تحدث حوله.

لم يكن هذا الخطأ الفادح ليحدث لو اقتصر الكاتب الدرامي في صياغة المفارقة على استخدام الأفعال التي تصف الأداء الحركي أو الفعلي أو الإيجابي (انظر الفصل الثاني عشر: ألستُ كذلك؟ أو النفي في الفن الدرامي). باستخدام مثل هذه الأفعال نصنع أحداث القصة، فضلًا عن العواقب التي تقابل الشخصيات في الطريق.

في المثال الأول، لا يحتاج الشخص السعيد إلى أي شيء؛ لأنه يملك كل شيء بالفعل، وبالتالي لن يجد دافعًا إلى فعل أي شيء على الإطلاق. إلى جانب ذلك، توصف السعادة بالإشارة إلى فعل خبري جامد -»التفكير الإيجابي»- لا يمكن التعبير عنه في تصرف حيوي واضح من خلال النص الدرامي.

في المثال الثاني، الشخص لا يرغب في أن يصبح غير سعيدٍ، لذا من المستحيل هنا أن نستخدم أفعالًا خبرية سلبية (انظر الفصل الثاني عشر: ألستُ كذلك؟، أو النفي في الفن الدرامي). اتخاذ القرار يعني اتخاذ إجراء فعلي، لكن من دون خلق الفرصة لصراعٍ مستدام، وفي النص المسرحي أو السيناريو السينمائي المحدد بوقتٍ لا يعتبر هذا مثمرًا.

في المثال الثالث، الشخص سعيد ويتعمد التغافل عما يحدث حوله. النصف الثاني من العبارة سلبي بالكامل، والعبارة كلها تعبر عن وجه واحد فقط من العملة من دون أي تضارب أو تعارض، ووفقًا لذلك لا يمكن أن نعتبرها مفارقة.

صحيح أن استخدام الأفعال التي تصف الأداء الحركي أو الفعلي أو الإيجابي يحقق غرض الكاتب الدرامي، لكن هذا لا يعني أنه أسلوب

كتابة سليم أو ممتع. لكن على الرغم من ذلك، لا يجب أن ننسى أن المفارقة هي مجرد أداة فنية؛ لن ينشرها الكاتب الدرامي على الملأ، ولن يعرف بها أي شخص سواه.

يمكن التعبير عن مفارقة قصتي الرجل الأخضر الصغير وناداچدا بصياغة أفضل تعبيرًا: إذا رغبتَ في أن تحظى بالحب، فلا ترتكب أخطاء. غير أن صياغتها بهذه الطريقة تحيلها إلى محاضرة تعليمية، مفيدة في وصف الفكرة، ولكن غير مفيدة في أداء الوظائف التي يتوقعها أي الكاتب الدرامي. المنع لا ينتج عنه رغبة في فعل أي شيء، في اتخاذ إجراء يقود إلى حدث، وهو ما يقوم على أساسه منطق القصة الدرامي والتورط العاطفي المطلوب.

الخطأ الرابع

عدم صياغة المفارقة في عبارة واحدة، منقسمة إلى نصفين بفاصلة أو أداة ربط.

من هذا المنطلق تصاغ المفارقة ...

١ – في أكثر من عبارة.

٢ – في عبارة واحدة منقسمة إلى أكثر من جزأين، باستخدام الفاصلة أو حروف العطف.

٣ – في عبارة واحدة يبلغ طولها نصف صفحة، حتى وإن لم تحتوِ سوى على فاصلة أو أداة ربط واحدة فحسب.

ثمة أيضا خطأ مشابه:

عدم تدوين المفارقة أو تسجيلها، والاكتفاء بأن تقول لنفسك: «لكنها موجودة بالفعل، واضحة تمامًا في ذهني!».

مصدر كلا الخطأين واحدٌ في حقيقة الأمر. في مثل هذه الحالات تخطر في رأس الكاتب الدرامي عددٌ مذهلٌ من الأفكار النيرة، وكلها مجردة غير ملموسة، وهذا يتعارض تمامًا مع صفة المفارقة باعتبارها أداة فنية. وأنا أقترح عليك في هذه الحالة أن تركز وتعمل على صياغة أفكار ملموسة، حتى لو شعرت أن الفنان بداخلك يعلو على الحِرَفي.

الخطأ الخامس

وصف أي فكرة حول أي شكل أو محتوى خطأ بأنها «مفارقة».

بمجرد أن يقرر الكاتب الدرامي استخدام أداة من ترسانة أدواته الدرامية، قد يبدو من الغريب أن يختار من بين العناصر المعروضة للبيع في المتجر الخطأ، ذلك الذي يقصده للتسوق أشخاص آخرون يمتهنون مهنًا أخرى. لكن هذا الخطأ شائعٌ للغاية في حقيقة الأمر، شائع لدرجة تحتم عليَّ أن أضع الآن خطًّا فاصلًا بين مفهومين يتم التبديل بينهما من دون وجه حقٍّ؛ وأعني بهذا المفارقة والفكرة؛ يحسن بي أن أخصص فصلًا جديدًا بالكامل لهذه المسألة.

* * *

المفارقة
و
الفكرة

انتزاع صفحة من كتاب شخص آخر

أو

المفارقة والفكرة

إذا أردنا إثبات شيء ما عن طريق المقارنة، فمن العدل أن نبني دراستنا على متغيرين متكافئين. لحسن حظنا هذا متوفر لنا بالفعل ضمن ترسانة الأدوات الدرامية. المفارقة في قصة الرجل الأخضر الصغير هي نفس المفارقة في قصة ناداچدا: شخص يرغب في الحصول على الحب ولكنه يتصرف بطريقة لن تكسبه حب أي شخص أبدًا. تتمثل الخطوة التالية في العثور على كل الأفكار التي تلائم كلا من هاتين القصتين. وكي نجنب أنفسنا ارتكاب أخطاء في هذه الخطوة يجب أن نتذكر تعريف الفكرة الكلاسيكي؛ الفكرة تعني الموضوع الرئيس، المبدأ العالمي الذي يتفق البشر عليه. إليك قصة الرجل الأخضر الصغير:

وحدها الشجاعة هي التي تجعل العالم مكانًا أفضل!

الهدف المثمر قادرٌ على شق طريقه إلى أشد القلوب قسوة!

إذا وجدت فلانًا غريب الأطوار فهذا لا يعني أنه عدو!

هذه كلها أفكار مُنوِّرة، تعبر عن الموضوع ولا تبدو تافهة، أليس كذلك؟

والآن جاء دور قصة ناداچدا ذات الشعر الأحمر:

فكر في العواقب قبل أن تفعل أي شيء!

لا يوجد خطأ يمكن أن يوصمك مدى الحياة!

وحدها الأهداف النبيلة هي التي تجعلنا سعداء!

لا تقل هذه الأفكار تعبيرًا عن الموضوع أو تنويرًا عن سابقتها!

من هذا يتضح على الفور أنه رغم انطباق الأفكار المجسدة في العبارات السابقة على كلتا القصتين بنفس القدر، فإنها تتحدث عن شخصية بعينها، بل وخلال مراحل محددة في القصة. عند مراجعة عملٍ مسرحي/ فيلمٍ سينمائي مكتمل، يحق لنا التركيز في الفكرة الوحيدة التي نعتبرها الأبرز في العمل. وعلاوة على ذلك، فإنه كثيرًا ما يختار المخرج/ المنتِج نصًّا بناء على جانب أيديولوجي برز أمامه في القصة ووجده مهمًّا سواء من وجهة نظره هو أو من وجهة نظر السوق أو البلد التي يحيا فيها في ذلك الوقت بالتحديد. (من المنطقي أن نوضح أن الكاتب الدرامي إنسانٌ حقيقي في نهاية المطاف، وأنه على الأغلب معنيٌّ بأفكار اجتماعية معينة، حفزته إلى قرار تأليف العمل الدرامي في المقام الأول).

كل هذا ممكنٌ ومن دون شكٍّ، غير أن وفرة الأفكار المذكورة أعلاه –والقائمة تمتد إلى ما لا نهاية– تشير على الرغم من ذلك إلى نقطة أكثر تحديدًا بكثيرٍ:

على عكس المفارقة، لا يمكن أن نعتبر الفكرة مرجعية راسخة أو ثابتة طوال أحداث القصة.

لا يمكن اعتبار الفكرة أداة تخلق نصًّا كاملًا متكاملًا. وفي الوقت نفسه، من الجائز أن يصاب الكاتب غير الناضج بالارتباك التام بسبب هذا المَعين الذي لا ينضب من الأفكار. هذه هي الطريقة التي تولد بها النصوص التي تتركب من أجزاء منفصلة متأسسة على مثل هذه الأفكار المختلفة و» الثابتة»، وفقًا لقواعد اللعبة المتمايزة. ينسى الكاتب الدرامي في مثل هذه الحالات أن المتفرج لا يمكنه استيعاب سوى الأشياء التي يستطيع تمييزها، أو بعبارة أدق؛ استيعاب الأشياء التي تُمكِّنه أنت من تمييزها.

عندما تبدأ في سرد قصتك، عليك أن تعرف أن لدينا اتفاقًا ضمنيًّا على أننا سنلتزم بالكود الأولي أو قواعد نقطة الانطلاق، إذا غيَّرنا هذه القواعد ولو بعد لحظة واحدة، يجب أن نأخذ في الاعتبار حقيقة أن المتفرج سيستمر في مشاهدة العمل الدرامي متبعًا نفس القواعد التي تم الاتفاق عليها في البداية. حتى إذا توصَّل الكاتب الدرامي إلى طريقة لجذب انتباه المتفرج إلى كل تغييرٍ جديدٍ يحدث في القواعد، علينا اعتبار الوقت الذي قضاه الممثلون على خشبة المسرح/ الشاشة الفضية

قبل هذه المرحلة وقتًا ضائعًا، وهذا على نحو لا رجعة فيه. سيبدأ المتفرج في متابعة الحياة التي يتم تصويرها في العمل الدرامي من نقطة الصفر في كل مرة تقدم إليه فيها قواعد جديدة، الأسوأ من ذلك هو أن هذا يعصف بجميع شروط التورط العاطفي.

المفارقة هي القاعدة العالمية التي تبقى كما هي طوال أحداث القصة، والقادرة على تحفيز بيئة تتخذ فيها الشخصيات تصرفات مؤثرة في سير الأحداث، في حين تبقى الأفكار طُفيلية، بمعنى أنها تعتمد على المفارقة في تكوينها.

لنستقي الآن من الأعمال الدرامية الكلاسيكية المعروفة ما يمكننا به توضيح كل ما ادعيناه أعلاه وإثباته. على سبيل المثال، لنأخذ عملًا ألَّفه نفس المؤلف الإنجليزي المذكور في السابق، ذلك المدعو ويليام شكسبير، وليكن هاملت أمير الدنمارك. كي تتمكن من بلورة مفارقة هاملت، سيتعين عليك إعادة قراءة المسرحية واضعًا هذه الحاجة في الاعتبار، بحيث تتوافر لك فرصة تنفصل من خلالها عن قرون من التصورات والافتراضات المسبقة التي روجت لها -ولا تزال تروج- آلافٌ من الدراسات النظرية والأعمال المسرحية المتباينة والمثيرة للجدل. مفارقة هاملت هي: شخص يرغب في الحصول على الحب، ولكنه يتصرف بطريقة لن تكسبه حب أي شخص أبدًا. في حال لاحظت تطابق مفارقة هذا العمل العظيم مع مفارقة عمل درامي آخر في طور

البناء حدثتك عنه هنا -وأعني بهذا قصة ناداچدا ذات الشعر الأحمر- عليك أن تعلم أن هذا ليس دليلًا على انعدام طموح الكاتب الدرامي، بل بالأحرى مجرد إشارة أخرى واضحة إلى وجود ترسانة الأدوات الدرامية.

لكن ماذا عن فكرة هاملت؟ ماذا يمكن أن تكون؟ بعد صياغة مفارقة هذه المسرحية، يجب أن تحاول أن تتذكر ما إذا كانت أيٌّ من الأعمال التي رأيتها على خشبة المسرح/ الشاشة الفضية قد اعتمدت على هذه الفكرة؟ ستتراوح احتمالات الإجابة بنعم بين واحدٍ وعشرة آلاف، وذلك مع مراعاة الشعبية الهائلة لهذا العمل الدرامي.

وعلى الرغم من ذلك، لا يمكن اعتبار هذه الظاهرة استثنائية؛ كلنا نعلم أن المسرحيات الكلاسيكية تعمل كوعاءٍ مثالي لعددٍ لا ينتهي من الأفكار المبتكرة في كل عملٍ درامي جديدٍ. ما لا نفكر فيه أبدًا هو التفسير الكامن وراء هذه الخاصية الفريدة التي تميز الفن الدرامي الكلاسيكي: عدم قابليته للتدمير بغض النظر عن مستوى التشوه أو «التحديث» الذي لا مفرَّ منه، والذي غالبًا لا يفيد سوى نفسه. ومع ذلك، فالجواب واضح؛ وهو وجود أساس غير مرئي -ولكن صلب للغاية- وراء كل واحدٍ من هذه الأعمال، دعنا نعرّفه بالطريقة التالية:

يتم إنتاج النص على أساس منطق المفارقة، وبهذا تسير جميع تطورات الأحداث وفقًا لإطارٍ ثابتٍ.

وهذا بدوره يعني ما يلي:

للشخصيات الأصلية ضرورة جوهرية تتمثَّل في جعل الآلية المُضمَّنة في المفارقة قابلة للتطبيق، بحيث تتمكن من العمل تحت أي ظرفٍ.

في جميع الأحوال لن أجرؤ على اقتراح أن الإنجليزي ويليام شكسبير والروسي أنطون تشيخوف استخدما هذه الطريقة القائمة على أساسين علمي ونظري في تأليف مسرحياتهما، غير أن إرثهما يؤكد بلا جدالٍ وجودَ إطارٍ ثابتٍ موثوق به في كتابتهما مبني على ذات الأسس، وإن حدث هذا عفوًا وقتها، إذ اعتمد على حدس الكاتب في أمكنة وأزمنة مختلفة. هذا هو ما أتمناه لكل من يقرر اتباع نصائح هذا الكتاب في حياته الإبداعية: أن ينضم إلى قبيلة كتَّاب الدراما الكلاسيكيين! وهذا ليس صعبًا؛ كل ما عليك فعله هو ألا تستخدم أدوات خاصة بمهن أخرى. اترك الفكرة لأولئك الذين يشعرون أن عليهم طرح الأسئلة في المطلق، من دون محاولة خلق مَا يعبر عن هذه الأسئلة.

يقودنا هذا الاستطراد الخاص بالفكرة إلى منطقة أخرى يتم تطبيق المفارقة فيها كأداة؛ ألا وهو فك رموز النص الدرامي، أو بعبارة أخرى، وظيفة المخرج/ المنتِج. إن الوعي بحقيقة استناد النص الدرامي الأصيل إلى منطق المفارقة هو الذي يضمن لمترجمه -ذلك الشخص الذي يضيف الفكرة إليه- التقييم الموضوعي للنص وإدراك إمكاناته. يلهم هذا النهج إنشاء عروض مسرحية/ أفلام سينمائية يتم فيها دعم

أفكار الموضوع بأحداثٍ ومواقف نمرُّ بها في الحياة الواقعية وتستحق التورط العاطفي الفعلي.

غالبًا ما يظهر إهمال هذا العنصر الخفي في النص الدرامي -المفارقة- في تعليق يُفترض به إثبات حكمة المخرج: «لا يزال علينا شطب الكثير ...!» في أحيان كثيرة، توحي مثل هذه الثقة بأن صاحبها لم يلحظ منطق البنية الدرامية إلا من على السطح، أنه قرأ بالفعل لكنه لم يفهم هذا المنطق فهمًا صحيحًا. فقط في حالة المسرحيات الكلاسيكية يمكن توضيحه بسهولة، ولهذا السبب فإن الأعمال غير الكلاسيكية ليست محمية تمامًا من القراء السطحيين. تستدعي مثل هذه المواقف السؤال التالي: «هل يحتوي دليل المستخدم الخاص بالثلاجة على قدرٍ كبيرٍ من المعلومات غير الضرورية هو الآخر؟ لا يخبرك هذا الدليل إلا بالمعلومات الضرورية، حتى لو شعر القارئ في قرارة نفسه أنه لا يحتاج إلى كل هذه المعلومات. إذن، هل ستقرأ الجزء الافتتاحي الذي يتحدث عن احتياطات السلامة بالتفصيل؟ أليس البقاء على قيد الحياة هو رغبتنا الأساسية التي نضعها فوق كل اعتبار آخر؟ حسنًا، هل ترى المفارقة الآن؟».

إذا شعر المترجم في هذه المرحلة بالحاجة إلى إعادة قراءة نص درامي استمرت التدريبات عليه لمدة أسبوع، فإن ما يحتاج إليه هذا الشخص الآن ليس أداة لترميز المفارقة بل بالأحرى لفك ترميزها. لتجنب الموقف الذي يتلاشى فيه هذا التصميم الهش بمجرد أن يسمع الساعي وراء المفارقة مثل هذا التوضيح، يمكن أن نطمئن إلى أن ما

سيختلف عن المسار الذي يتبعه الكاتب الدرامي هو الخطوة الأولى وحدها. عوضًا عن الخلق، سيختار أن يحدد أيًّا من الشخصيات في النص هو الشخصية الرئيسة، ثم تحديد التناقض الداخلي في هذه الشخصية في نفس شكل المفارقة التقليدي، وتتبع ذلك نفس سلسلة القوانين والمسببات التي وصفناها سابقًا.

مع اختتام رحلتنا في عالم المفارقة، من المجدي أن نتوصل إلى تعريفٍ واضحٍ لسمة أخرى لهذا المصطلح وهذه الأداة، على أي رفٍّ يجب أن يضع الكاتب الدرامي المفارقة: أيجب أن يضمها إلى الأدوات التي تساعده على العثور على الطريقة الصحيحة لرواية القصة، أم الأدوات الأكثر تعقيدًا، التي تُستخدم لإجابة السؤال الإشكالي المتكرر حول ما يجب أن تحكي القصة عنه؟

الجواب نفسه ينطوي على مفارقة:

المفارقة أداة عالمية تفترض فهمنا للعالم.. رؤيتنا للكون، وتضمن في الوقت نفسه وجود تكنيك فني هادف في سرد القصة.

تجمع المفارقة شيئين يبدوان متعارضين؛ وأعني بذلك العقلاني وغير العقلاني، وهو الشيء ذاته الذي نرغب في ترميزه في قصصنا، ومن ثَمَّ في أفلامنا السينمائية وعروضنا المسرحية، والسبب البسيط وراء رغبتنا في ذلك هو أن هذا هو ما تبدو عليه حياتنا الحقيقية بالضبط، المفرحة والمؤلمة في آن.

الخاتمة

الخاتمة

أو

هل أعرف أين أعيش؟

تم تأليف هذا الكتاب التدريبي كاعترافٍ بالفرضية الأساسية التي تقول إن لدينا قوانين لإنتاج النصوص الدرامية بالفعل، وإن هذه القوانين متجذرة في رؤيتنا للعالم وفهمنا له، في قدرتنا على استيعاب الأشياء التي تحدث من حولنا بناءً على تجارِبنا الشخصية وحدها. يشبه هذا -إلى حدٍّ بعيدٍ- مفهوم «الواقعية» الذي وصفه أرسطو. لكن أي شخصٍ يحاول إنشاء نص درامي اليوم يجب أن يـأخذ تفصيلة مهمة في الاعتبار، يعيش المتفرج والكاتب في عصر المعلومات الآن، ما يجعلهما منغمسين بالكامل في عالم من التصورات والافتراضات المسبقة التي تتكرر مرات لا حصر لها، سواء فيما يتعلق بواقعية الوجود أو حقائق الفن. علينا أن نعي حقيقة أننا نقوم على نحوٍ مكثفٍ ومستمرٍّ بنمذجة سلوكنا وفقًا لتصورات المجتمع ومعاييره الخاطئة، وبالتالي نبتعد كثيرًا عن تجربتنا الشخصية على الرغم من أهميتها في إنتاج النصوص

الدرامية ومعايشتها. من المستحيل محاربة هذا «المتغير الافتراضي»، خصوصًا أن دوره في حياتنا اليومية ينمو باستمرارٍ. وبناء على ذلك، فإنه لضمان تورط المتفرج تورطًا عاطفيًّا حقيقيًّا، على الكاتب الدرامي التأكد من اللجوء المستمر إلى حقيقة هذا العنصر الافتراضي، فضلًا عن ضرورة أخذ خصوصية المنظور الحديث في الاعتبار.

إلا أن هذا المنظور لا يكفي وحده؛ لا تحمل النصوص الدرامية المبنية على التصورات المسبقة قيمة أكبر من التي تحملها الحكايات البسيطة، ما يعني موت التورط التعاطفي الدراماتورجي الحقيقي. لتجنُّب فقدان الشكل الوحيد المتبقي الذي يحمل تعاطفًا حقيقيًّا نحو شريحة كبيرة من الجنس البشري، على الكاتب إجبار نفسه على العودة إلى جذوره مع كل عملية يبتدع فيها عملًا دراميًّا جديدًا (ستجد مراحل هذا العملية موصوفة في هذا الكتاب التدريبي). لقد تعرَّفنا معًا على كل جزء من أجزاء آلية التأثير الخاصة بالنصوص الدرامية، وتتبعناها خطوة بخطوة، وأسَّسنا معناها الحقيقي وأوضحنا أهميتها.

هذا كله لسببٍ واحدٍ فقط؛ وهو أن الفهم يشجعنا على الحياة!

* * *

٩
ورشة دراميّة

ورشة درامية

«ما نحن عليه هو ما اعتدنا المداومة عليه، ما يجعل التميز عادة وليس فعلًا».
– أرسطو.

كما أعلمتك مسبقًا في المقدمة، هذا هو الجزء المخصص لكل من لا يرغبون في الاكتفاء بدراسة قوانين السبب والنتيجة في الفن الدرامي –أي الحياة نفسها– ويصرون على اتخاذ الإجراءات العملية المطلوبة للتلاعب بذهن المتفرج ووعيه. أفترض أن عددًا غير قليلٍ من القراء المترددين سيسعدون بهذا القسم؛ إذ إنه لمن المثير أن نلقي نظرة سريعة على المكان ومراقبة المبدعين بينما يقدمون إسهاماتهم المميزة، بغض النظر عن المجهود المبذول والمشقة التي يتكبدونها، مثلما يحدث بين جدران أي ورشة أخرى. قد لا ينتهي كل يومٍ بابتسامة مشرقة على وجه المعلم، إلا أن تعجُّله كل صباح للعودة إلى الورشة الدرامية واستئناف العمل دليلٌ قاطعٌ على أهمية هذه المهنة. حسنًا.. كيف يبدو هذا المكان؟ ما هو شكل المكتب؟ هل توجد أرفف؟ أيمكن أن نجد بالورشة أريكة نسترخي عليها؟ آه، لكنك قد تحتاج إلى حافزٍ أقوى لاستجماع شجاعتك واتخاذ خطوتك الأولى في العملية الإبداعية.

لعلك لاحظت أن كاتب هذه السطور يحاول دائمًا أن يبدو حاذقًا وحكيمًا أكثر من أي شخصٍ آخر؛ فيحرص على إجابة كل سؤال في أسرع وقتٍ ممكنٍ، وأحيانًا بقدرٍ مبالغ فيه من التفاصيل. وعلى الرغم من ذلك فهو يشعر بحيرة بالغة كلما وجد نفسه واقفًا أمام المتدربين في ورشته الدرامية، على وشك أن يبدأ دورته الجديدة.. لا مفرَّ من الاعتراف بذلك! ولأن كل نص درامي يبدأ من نقطة الصفر، ويعتمد دائمًا على مصادر إلهام متنوعة (مثل حلم، أو حكاية قصَّها عليه أحد الجيران، أو حديث سمعه في القطار، أو مقال قرأه على بوابة إخبارية، أو طلب محدد من العميل، إلخ، إلخ)، فإن تحديد الطريقة الصحيحة لاتخاذ الخطوة الأولى يكاد يكون مستحيلًا. فكل شيء يبدو له نفس القدر من الأهمية.. ولكن من السخف طبعًا أن تحاول اتخاذ أي خطوة مستخدمًا قدميك معًا في نفس الوقت.

تثبت التجربة أن المبدع لا يحتاج إلى نصيحة هنا في حقيقة الأمر، كل ما عليه أن يعرفه هو حجم الإجراءات الضرورية التي يتحتم عليه اتخاذها، أما تسلسل الخطوات فيعود إلى تقدير الكاتب الدرامي نفسه؛ هكذا تولد الورشة الدرامية الشخصية؛ المطبخ الإبداعي الفريد لكل كاتبٍ درامي، القاعدة الوحيدة هنا هي:

إذا رغبتَ في أن يفهمك الآخرون ويحبونك، اعلم أن ترتيب تطبيق أدواتك ليس مهمًّا، في حين أن استخدامها إلزامي.

ومن هذا المنطلق، فضلت منح فصول الورشة الدرامية كلها نفس الاسم، مع ترقيمها تلافيًا لأي لبسٍ.

لكن ما هي الأدوات التي يجب توافرها في الورشة الدرامية، الأدوات التي لم نذكرها بعد؟ استخدمت في بداية الكتاب تشبيه مدرب اللياقة البدنية الذي لا يسمح لك بالتقاعس عن التمرين، أو الراحة المطولة، والذي لا يقبل أعذارك المستمرة كذلك.

هل يثير هذا فضولك بما يكفي؟ حسنًا، الباب مفتوح للجميع!

لكن أولًا عليَّ أن أحذِّر أي قارئ يفكر في الاكتفاء بهذا الفصل ويظن أنه بقراءته سيتمكن من إتقان مبادئ الفن الدرامي، وشق طريقه في كتابة النصوص الدرامية بأسرع وقتٍ ممكن. عذرًا.. هذا لا يمكن تحقيقه؛ ما سنتناوله هنا لن يفهمه إلا من قرأ دراماتيكا بالطريقة التي قصدتُها كمؤلف، وأعني بهذا من البداية إلى النهاية.

والآن لنبدأ بكامل طاقتنا!

* * *

الخطوة الأولى

١

الخطوة الأولى ١

أو

متى تبدأ؟

بمجرد أن يستكشف كاتب النص الدرامي المحتمل مبادئ الفن الدرامي، يتلهف على الإسراع إلى مكتبه/ حاسوبه والبدء في صنع الأداة التي سيتمكن من خلالها من استدرار التورط التعاطفي؛ وأعني بهذا النص الدرامي.

لنتخيله الآن جالسًا هنا معي وقد وضع أمامه رزمة الورق أو شاشة الحاسوب، وصفَّ مجموعة مختارة من أدوات المهنة على المكتب، من دون أن ينسى تخصيص قماشة من المخمل الناعم لأداتي المفارقة والصدق الانتقائي أملًا في حمايتهما. تتسارع أنفاس الكاتب الدرامي الناشئ قليلًا، ما يدل على ظهور حافزه الرئيس، أو لحظة الإلهام. تدوم لحظات الإبداع المفاجئ نحو ساعة، ثم ساعتين، وفي النهاية تتحول الساعات إلى أسابيع أو حتى أعوام، وعندئذٍ من المعروف كم تفتر العزيمة تدريجيًّا لدرجة تجعل الحديث عن إنتاج نص يمكن أن يلهم الآخرين بلا طائلٍ. تزداد فترة تجمد الإبداع المفاجئ سوءًا

بسبب حقيقة لا جدال فيها؛ وهي وجود عنصر مفقود رغم توافر جميع الأدوات الضرورية.

«كيف أبدأ؟» هذا هو السؤال المزعج الذي يتردد صداه في ذهن الكاتب الدرامي المحبَط.

يمكننا بضميرٍ مرتاح أن نسرّي عن الكاتب الدرامي عديم الخبرة بحقيقة ثبتت صحتها مئات المرات: لا يوجد كاتب درامي متمرس أو حتى عبقري في هذا العالم لن يتوقف للحظة على الأقل للتفكير في إجابة هذا السؤال في كل مرة يوشك فيها على البدء في مشروعٍ جديدٍ. هنا تبدأ المرحلة التالية التي ينقسم فيها الكتَّاب الدراميون إلى فئتين: مَن تتسبَّب شكوكهم ومخاوفهم في أن يستمروا في المماطلة والتأجيل، ومَن يمضون قدمًا ويشتغلون على نصوصهم على الرغم من تلك الشكوك والمخاوف.

«لكن كيف أبدأ؟ هل لديك وصفة سحرية تحثني علي المضي قدمًا؟».

لقد أثبتُّ مرارًا على مدار هذا الكتاب أنني لا أطرح سؤالًا بلا إجابة، رغبة مني في أن أحظى بأكبر قدرٍ ممكن من محبة قرائي، ولهذا سأمنحك ردًّا مُرضيًا وإيجابيًّا: «نعم، لديَّ مثل هذه الوصفة!». لكني أقترح استبدال كلمة واحدة في هذا السؤال، بحيث يصبح: «متى أبدأ؟». ما هو الوقت الذي يجب أن تبدأ فيه قصتك القادمة؟ بهذه الطريقة، يبدو السؤال أكثر ملاءمة إذ نتحدث عن شيء تقع الاستدامة ضمن خصائصه الفنية الأساسية.

الآن بعد أن طرحنا السؤال الصحيح، نستنتج أن أداة «الزمن» لا وجود لها بين الأدوات المصطفة على المكتب. إذا بدأنا في التفكير في الزمن بمزيدٍ من التركيز، قد نتذكر عبارة أوردتها في الكتاب في وقتٍ سابقٍ: المنتَج النهائي الذي يعتمد على نص درامي -عرض مسرحي أو فيلم سينمائي- هو فن محدد بوقتٍ. وما دام الأمر مشروطًا، فمن البدهي أنه غير قابلٍ للتطبيق، لأن كل الأمور المشروطة في حياتنا اليومية لا وجود حقيقي لها، أو ليس من الضروري أن تحدث على الأقل.

وعلى الرغم من ذلك، قد نقول إن الفراغ هو أيضًا «لا شيء»، لكن العثور على أنفسنا بداخله له تأثيرٌ هائلٌ على وجودنا. كما يتحتم علينا أن نطرح سؤالًا مضادًّا على أنفسنا: ما الذي نفهمه بالضبط من وصف «محدد بوقت»؟ لأنه بطريقة أو بأخرى لا يمكن تطبيق إلا الأشياء الملموسة.

لقد فكرنا بالفعل في جزئية المشروطية هذه، وتوصلنا إلى أن الإنسان بشكلٍ عامٍّ وتجريدي لا وجود له في الفن الدرامي، وأن الموجود في الواقع هي الشخصية التي تشكَّلت من مجموعة من الخصائص المختارة للقصة التي نعمل عليها، صحيح أن تكوينها هذا مشروط لكنها تبقى حقيقية ما دامت بُنيت على النحو المطلوب.

إذا سئلنا عن شرط الوقت، قد يحاول كلٌّ منَّا إجابته وفقًا للقياس السابق، وإثبات صحة فكرته بالسؤال الأوضح بكثيرٍ: إذا أردنا أن تعرض قصتنا أحداثًا وقعت على مدار ثلاث سنوات على سبيل المثال، لن نجعل العرض المسرحي/الفيلم السينمائي يستمر لمدة ثلاث

سنوات، أليس كذلك؟ لن يجرؤ أحدٌ على الإجابة بالعكس هنا، لكن هذه الإجابة الذكية لا توضح لنا الطريقة التي يمكن بها اختزال هذه السنوات الثلاث في تسعين دقيقة مثلًا، إنها لا تفسر كيف نختزل ثلاث ساعات في تسعين دقيقة!

وفقًا لما سبق سندرك أنه من الخطأ تسريع الأحداث على أمل أن تناسب المدة الزمنية المرغوبة. في لحظة الحيرة هذه، كثيرًا ما ينصرف الكاتب الدرامي عن مثل هذه التأملات، ويقرر أن يضع نصه في زمن مشروط بحيث تتناوب الليالي والأيام والسنوات والأسابيع بترتيبٍ مشروطٍ مماثلٍ. هذا يمكن عمله من دون أدنى شكٍّ، لكن في النصوص التي لا يستغرق عرضها أكثر من خمس عشرة دقيقة؛ إذ تثبت الإحصائيات أن هذا هو الحد الأقصى من الوقت الذي يتعذر على المتفرج بعده أن يبقي على تركيزه، ما يعني أن المتفرج سيبدأ يغفو من الملل. سيصاب المتفرج بالإرهاق إن شاهد هذا العمل المشروط لفترة أطول من ذلك. من المستحيل فهم عالم غير واقعي لدرجة أن الوقت لا يعني شيئًا فيه. هذا لأن الوقت يعني كل شيء بالنسبة إلينا، سواء في شؤوننا اليومية أو بالمعنى الوجودي. وحتى إن تجنَّبنا التفكير في حياتنا سريعة الزوال، لن نصدق أبدًا أي شخص يقول إن هذا الأمر لا يهم على الإطلاق، أكانت نظريات الحياة الأبدية لتصبح بهذه الوفرة في العالم إذا صدقنا منظورًا كهذا؟

لكن هذه الحجة الجوهرية لم تركز سوى على خاصية واحدة، وإن اتسمت بأهمية بالغة؛ وأعني بهذا «الزمن»، الزمن موجود بالفعل، وما

دام الجميع يستشعره، كل مخلوق على هذا الكوكب في الواقع، فلا يمكن إهمال وضعه في الاعتبار، هذا إذا رغبتَ في أن يفهمك الآخرون ويحبوك. وقد توصلنا إلى هذا الاستنتاج في نهاية المطاف: رغم صعوبة، بل استحالة، فهم الوقت، يجب علينا عدم تجاهله.

أنا متأكدٌ من أن صبر بعض الذين يتابعون الكتاب عمومًا، وهذه الأفكار خصوصًا، كاد ينفد وهم ينتظرونني أعلن هذه الفكرة البدهية المعروفة:

النص الدرامي عبارة عن سلسلة من مقتطفات الحياة التي تتنوع مدتها.

أتفق طبعًا مع هذه الفكرة، غير أن طبيعتي المتحرية لأدق التفاصيل تمنعني من النظر إلى هذا التعريف باعتباره حقيقة مطلقة لا تتطلب مزيدًا من التوضيح.

إذن ما الذي بيَّنه التعريف أعلاه؟ ما دمنا نكتفي بعرض مقتطفات من الحياة في القصة، فهذا يعني أنه إذا أخذنا هذه المقتطفات المجتزئة على نحوٍ منفصلٍ، يختفي شرط الزمن المحدد. بهذه الطريقة تتوافق المقتطفات مع الحياة الواقعية، وبالتالي يمكن استيعابها والتوحد معها، وهو الضمان الوحيد لإمكانية حدوث تورط عاطفي. بيد أنه على الرغم من ذلك، يجب أن نتذكر أنني قبل بضع لحظات وافقت على تعريفٍ معاكسٍ يقول إن النص الدرامي محددٌ بوقتٍ.

المشروط هنا هو تكوين الوحدات الزمنية نفسها. في الحياة

الواقعية يستحيل أن تشاهد هذا التسلسل في أي مكانٍ: مشهد صغير من حياة أحدهم، ثم مضي الزمن في لحظاتٍ لنجد أنفسنا نشاهد مقتطفًا من مستقبله، ومن جديد نتقدم إلى الأمام، ونرى مشهدًا من مستقبل أبعد.. فأبعد، إلخ، إلخ. هذا شرطٌ متأصلٌ في الأعمال القائمة على النصوص الدرامية، يتقبَّله المتفرج دونما استغراب، ولهذا السبب نتوقع التزام الكتاب الدراميين بهذا الشرط المهم التزامًا صارمًا.

الزمن موجودٌ بالفعل، موجودٌ وملموسٌ كذلك. بهذا يصبح مؤلف تكوين الوحدات الزمنية المذكور هو مخترع خوارزميته المنطقية، المخصصة لهذا النص بالتحديد. وبناء على هذا فإننا حين ندرك ما يجب أن نبدأ به، نستطيع أن نسأل أنفسنا من جديدٍ: متى نبدأ؟ الآن تصبح لدينا إجابة محددة لذلك السؤال الذي نطرحه دومًا على أنفسنا: «بأي مقتطفٍ سأفتتح قصتي ومن حياة أي شخصية سآخذه؟».

قد يرتبك الكاتب الدرامي بسبب هذا الدفق الهائل من الأزمان والأحداث. من يستطيع اختيار الشخصية المناسبة سيكون أشبه بصانع معجزات. وفقًا لهذا الافتراض، من المفيد أن تطرح على نفسك سؤالًا آخر: «ما المشاهد التي لا يمكن أن أفتتح بها قصتي أبدًا؟»، هذه هي الخطوة الأولى شديدة البساطة التي نختار بها المدة الزمنية، والإجابة التي تتبادر إلى ذهن أي شخص هي: «لن تبدأ القصة بمشهدٍ غير مهمٍّ». وعلى الرغم من ذلك، تطرح هذه الإجابة، أو هذه الحقيقة، السؤال التالي: «بأي وسيلة أميِّز بين المهم وغير المهم؟».

من المنطقي أن نبدأ بما يحمل أهمية أساسية في العمل. هل يجب

أن نتحدث عن زمن في حياة الشخصية (مجتزأ من الزمن) لا يكشف عن المفارقة الذي صغناها بالفعل؟ هل نبدأ بمشهدٍ من حياة الرجل الأخضر الصغير قبل عامين من هبوطه في الفناء الخلفي لحانة الإخوان بولو؟ هل سنجد ناداچدا ذات الشعر الأحمر مثيرة للاهتمام قبل دعوة البروفيسور آيشنشتاين لها بزيارته؟ هل نجعل من ميخائيل الشاب الواثق بنفسه بطل الرواية؟ هل نصور حياته في الوقت الذي كان لا يزال يعمل فيه في السيرك؟ الجواب واضحٌ بكل تأكيدٍ: لا! لا! لا! وإليك ما يعينه ذلك:

علينا أن نختار أوقاتًا في حياة شخصيتنا تكون المعركة فيها بين حلم الشخصية الرئيس والواقع في أوجها، أوقاتًا يتحتم فيها -لسببٍ أو لآخر- حل هذه المشكلة على الفور ومن دون إبطاء. تمر الشخصية بصراعٍ يضغط على أعصابها لدرجة تجعلها على وشك الانفجار، ما يستوجب منَّا أن نبدأ رحلة البحث عن الحلول كي نخفِّف عنها هذا الضغط.

بوسعنا أن نتذكر أيضًا ما قيل عن الشخصية باعتبارها خرطوشة تنطلق منها الرصاصات، لا يجب أن نتحدث عن كيفية صنع الرصاصة أو طرق تخزينها بل عن اللحظة التي تُطلق فيها، يوضح هذا المثال مبدأ مهمًّا للغاية.

تتكشَّف التطورات التي يمكن اعتبارها مادة لسرد القصص

مرة واحدة فحسب خلال فترة محددة نشاهدها من حياة الشخصية.. هذه هي اللحظة التي نرغب في التحدث عنها.

لا يجب أن نتحدث سوى عما نرغب في رؤيته في قاعة المسرح/ السينما المظلمة بينما نحاول جاهدين العثور على حلٍّ لصراعنا الداخلي الأزلي: ما الإجراءات الصحيحة التي يجب أن نتبعها في حياتنا؟ ما القرارات التي يجب أن نتخذها؟ هذه هي اللحظة التي نبحث عنها.

يبدأ النص الدرامي الفعال بهذه الكلمات: ثم ذات يومٍ؛ وأنا هنا أتحدث عن معناها المجازي بالطبع.

في جميع الأحوال، لا يمكنك أن تستكمل عبارة «ثم ذات يوم ...» بعبارة على غرار: «... جاء يوم جديد مثله مثل بقية الأيام التي سبقته»، لا منطق في شيء كهذا على الإطلاق.

صحيح أن ظهور الحدث المذكور ينتظر في بعض الأحيان حتى بدء القسم الثاني أو الثالث من العمل، لكن في أحيان أخرى يفسر لنا الكاتب الدرامي من البداية الموضع الذي أصبحت الشخصيات فيه، لكن هذه المقدمة ستخضع لنفس القانون الذي يستوجب استخدام «ثم ذات يوم ...».

ثمة طريقة أكثر إقناعًا فيما يخص العثور على اللحظة المناسبة؛ وهي مقارنة موقف الكاتب الدرامي بموقفك حين تذهب إلى منزل صديقك وتعلن بأعلى طبقة صوت لديك: «ألم تسمع بما حدث؟».

في هذه الحالة، لن تفشل أبدًا في الإشارة إلى أهم حدث في القصة بأكملها. أنت تعلم جيدًا أنك إذا بدأت بمقدمة طويلة، لن تلقى ترحيبًا من صديقك هذا مجددًا، كما أنك لن تخاطر ببدء قصتك في وقتٍ لاحقٍ؛ لأنك إذا فعلت لن يتوقف عن مقاطعتك شاكيًا من أنه لا يفهم ما تدور القصة حوله؛ فأنت لم تمنحه القدر الكافي من المعلومات الأساسية.

في هذه المرحلة، من المهم أن تطرح على نفسك هذا السؤال: «هل أعرف كيف بدأ الصراع الذي يجب أن أجد حلًّا له في قصتي؟». إذا أجاد الكاتب الدرامي بناء شخصياته، فمن المؤكد أنه سيعرف ما يكفي من التفاصيل مثل: متى قررت ناداچدا الانضمام إلى المهمة الفضائية بالضبط؟ أو: أين رأى الرجل الأخضر الصغير أميرة الكوكب ز - ١٢ لأول مرة، ومتى؟ أؤكد لك أن النهاية قادمة لا محالة. أي قرار بالبدء في تحقيق حلم الشخصية ينتمي إلى فئة معينة وهي فئة «إما الآن وإما فلا»، يعني هذا نهاية الوجود السابق وبداية وجود جديد، أو الموت طبعًا إذا كانت قصتك مأساوية.

يبدو أننا نعود دومًا إلى النقطة التي يمكننا فيها إجابة السؤال المطروح سابقًا: «متى أبدأ؟»، لكن على الرغم من ذلك، من الحكمة أن نأخذ وقتنا، والتحقق أكثر من مرة من هذا السؤال: هل حددنا نقطة البداية الصحيحة والمثالية؟

القصة الأولى ١ ...ثم ذات يوم مرضت مونيكا...

القصة الثانية ١ ...ثم ذات يوم تلقَّى الرجل الأخضر الصغير أمرًا بالدوران حول الأرض من جديد...

القصة الثالثة ١ ...ثم ذات يومٍ خرجت ناداچدا ذات الشعر الأحمر من منزلها...

القصة الأولى ٢ ...ثم ذات يوم اقترض ميخائيل بعض المال لشراء جميع الزهور المتوفرة في متجر المستشفى، وساعده ثلاثة موظفين في حملها إلى باب غرفة مونيكا في المستشفى...

القصة الثانية ٢ ...ثم ذات يومٍ، وعلى الرغم من الإنذارات التي لم تتوقف، قرر الرجل الأخضر الصغير تعطيل نظام درع الجاذبية الذي يحمي طبقه الطائر من الانجراف إلى المنطقة الخطرة التي تهدده فيها قوة الجاذبية الأرضية...

القصة الثالثة ٢ ...ثم ذات يوم لاحظت ناداچدا ذات الشعر الأحمر البروفيسور الشهير آيشنشتاين وهو ينظر من نافذته، وشعرت في لحظتها بأن عليها أن تبقى أمام ناظريه لفترة أطول لسببٍ غير واضحٍ. حملت ناداچدا قطة الفناء ويسكرز، وبدأت في التربيت عليها على الرغم من مقاومة القطة المستميتة وخمشها بأظافرها لدرجة أن علامات الخربشة الدامية بدأت تظهر على يدها...

تجيب كلتا النسختين من القصص الثلاث عن سؤال «متى؟»، لكن بين كل نسخة وأخرى ثمة فاصلًا محددًا بالدقائق والساعات، دقائق وساعات يمكن أن تكون حاسمة في النص الدرامي. يجب أن نذكِّر أنفسنا هنا أن العمل مفرط الطول سيُختزل لاحقًا ليصبح أقصر بكثيرٍ.

إذا اخترنا النسخة الثانية من القصص، سينجذب المتفرج إلى الحكاية على الفور، وعندها فقط، سنحاول -مع تكشف الأحداث- تقديم المعلومات الضرورية حول الموقع والشخصيات. توفر النسخة الأولى من القصص مقدمة من النوع الذي يحب مفسرو النصوص الدرامية (المخرجون في هذه الحالة) استخدامه في افتتاحيات أعمالهم. لكن في جميع الأحوال، لا يمكن الكشف عن طبيعة الشخصيات من دون أن تتخذ تصرفات حقيقية، تشبه التصرفات الواردة في النسخة الثانية من القصص. وإذا اقتصرت النسخة الأولى على الافتتاحيات، سنظل مضطرين إلى إعادة تقديم جميع المعلومات المتعلقة بالشخصيات، وفي ذلك سنتبع نفس الطريقة الواردة في النسخة الثانية من القصص؛ بأن نجعل الشخصية تتخذ إجراءاتٍ معينة. الاختلاف الأساسي هو أن هذا سيطيل العرض على شاشة السينما/ خشبة المسرح، أما الاختلاف الأهم فهو أننا في النسخة الثانية من القصص نبدأ العمل على استثارة التورط العاطفي من البداية، إذ إنها تثير الاهتمام والفضول الذي ينشط ذهن المتفرج. وبناء على ذلك، يستحسن أن نبدأ من نقطة نقدم فيها شيئًا يثير الاهتمام والانتباه. بيد أننا يجب أن ندرك أن هذا الانتباه والاهتمام

سيكون فكريًّا محضًا في الوقت الراهن، متأثرًا بتجربة حياة المتفرج، هذا لأننا لم نوفِّر بعد أي معلومات محددة.

تتضح الأهمية القصوى لاتخاذ القرار الصحيح عند اختيار نقطة البداية خصوصًا في النص الدرامي المخصص للمسرح. وإدراكًا لحقيقة أن عرض الحياة على المسرح -على عكس الواقعية الزائفة في السينما- هو عمل معقد في تنظيمه، عادةً ما يختار الكتَّاب الدراميون الذين يكتبون للمسرح حذف أي نشاط غير ضروري لا يوفِّر أكثر من معلوماتٍ نظرية، بهدف أن ينسى الجمهور أنه يتفرج على حياة تحدث داخل علبة وليس الحياة الحقيقية.

وبالتالي فإن الإجابة الأشد تطرفًا عن سؤال «متى نبدأ؟» هي: «كلما بدأنا بالأحدث، كان ذلك أفضل»، وذلك في المرحلة التي لم يعد يتبقى فيها شيء يمكن إخفاؤه وحجبه.

يجب أن نبدأ من النقطة التي يتحتم فيها على الشخصية أن تبدأ في تحقيق حلمها، عندما يضحى الموقف مناسبًا لمحاولة العمل عليه وربما بلوغه.

يجب أن نلاحظ هنا أن تلك الحالة لا تستوجب مبالغة الشخصيات في التعبير بلغة الجسد، كالعبوس، أو الصياح، أو النحيب، أو التشنج. من المهم أن نتذكر أنها لحظة الفرح المطلق في الواقع؛ فالشخصية في طريقها نحو سعادتها أخيرًا، حلمها الذي سيظل دائمًا، ومن دون أدنى شكٍّ، مشرقًا وإيجابيًّا.

تحدد اللحظة المناسبة في حياة الشخصية نقطة انطلاق مؤكدة في القصة بأكملها.

يجب تأكيد هذه الفرضية لسببين، السبب الأول هو أن يتذكر الكاتب الدرامي أن حياة شخصيته لا تبدأ حين تقف على خشبة المسرح أو تظهر على الشاشة، بل تعيش حياتها كإنسان وتستمر في عيشها بين المقتطفات التي اخترنا عرضها، إننا نلقي لمحات سريعة على هذه الحياة في الوقت والمكان المناسبين، لذلك، تتمثَّل المواد الدرامية الوافية في سلسلة من لحظات الحياة التي اخترنا التقاطها بعناية، وهي الطريقة الوحيدة لضمان مصداقية القصة.

كما أن لدينا سببًا آخر للانتباه لتلك الفرضية، وهي نصيحة مبدعي النصوص الدرامية المتكررة التي تقول بوجوب العمل على صراع السرد (الموقف الدرامي) في أسرع وقتٍ ممكنٍ!

على الرغم من أن المبدأ يبدو واحدًا في الظاهر، فإنه يختلف اختلافًا جوهريًّا عما ذكرته سابقًا؛ ففي الحالة الثانية، يوجَّه الانتباه إلى الضرورة الآلية بغية تعزيز اهتمام المتفرج، الذي قد تثبته حاجة الشخصية الحقيقية أو لا، لكن قصصنا لا تساوي شيئًا إلا عندما نتحدث عن الأشياء الأهم، الأشياء التي نفهمها جميعًا بنفس الطريقة.

سيضيئ وجه الكاتب الدرامي ويختفي عبوس القلق من فوق جبينه للحظات بمجرد إدراكه للحظة المناسبة لبدء قصته، حيث يتضح له تعارض هذا الإدراك مع بقية النقاط المرجعية التي يمليها الذوق،

والنظرة العالمية، ورغبات المنتِج، وما إلى ذلك. على سبيل المثال: «لكني أردت أن أفتتح عملي بحفلٍ راقصٍ!!». بيد أنه لا يوجد تعارض هنا في الواقع. لماذا لا يفتتح عمله بحفلٍ راقصٍ يسر عين المشاهد ويبهج قلبه؟ الشرط هنا هو أن يعرفنا خلال هذا الحفل على الرجل الأخضر الصغير الذي أرسلوه إلى الأرض للتوِّ. يحاول الفضائي أن يستخلص من قائده بعض المعلومات حول نقاط الضعف في درع الجاذبية الخاص بالطبق الطائر، وبناء على ذلك، لا بد أن يقام الحفل على الكوكب ز – ١٢، هذا إن لم ينفد مال المنتِج بالطبع.

في هذه المرحلة، يسارع آلاف الكتَّاب الدراميين إلى إجراء حساباتهم وتحديد الطريقة التي سيعرّفون بها أهم جزء من حياة شخصياتهم الرئيسة، الجزء الأنسب لبدء القصة، لكن يمكن أن نوقفهم لبعض الوقت الآن كي نعرض تفسيرًا إضافيًّا يمكن أن نجده مفيدًا بعد مرور خمس عشرة دقيقة من بداية العمل، بمجرد اختيار الجزء الأول.

قد تسأل: «لكن كيف أستمر الآن؟ لقد بدأتُ بداية ممتازة، الجزء الأول حقَّق غرضه وأكثر! ما الأداة التي عليَّ اللجوء إليها؟».

إليك الجواب المختصر المفيد: ستتوافق جميع التطورات اللاحقة مع منطق المفارقة التي صغتها بدقة. إليك تحذيرًا أيضًا: سيتوقف هذا على دخول الشخصيتين المتعارضتين معًا في علاقة شخصية.

* * *

الخطوة الأولى
٢

الخطوة الأولى ٢

أو

الموقع

تحدثت سابقًا عن الموقع كشرطٍ آخر كثيرًا ما يتجاهله الكاتب الدرامي. يلجأ البعض إلى عبارة شائعة يجدونها أنيقة عميقة: «كل شيء تجريدي في الفن!». من دون إضاعة الوقت في محاولة إثبات العكس من جديدٍ، دعني أوضح أن أحدًا لا ينتقل إلى أي مكان، وهي حقيقة تضاهي حقيقة أن الزمن موجودٌ. حين يشعر الكاتب الدرامي بالحاجة إلى ابتكار موقع من أجل نصِّه يلجأ إلى هذه الحقيقة، ونتيجة لذلك يكتسب هذا «اللا مكان» شكلًا ملموسًا، شكلًا يستطيع المتفرج أن يتخيله، مثل المحطة الفضائية على كوكب سولاريس[١١]، أو الأنفاق المرعبة في الحديقة الجوراسية[١٢]، إلخ. قد تحدث أحلامك ليلًا في أعجب الأماكن وأغربها، أماكن مستحيلة أحيانًا ولكنها دائمًا ملموسة تستشعر وجودها بكيانِك كله. وما يضمن بقاؤها هو الإدراك الثابت غير القابل للتدمير. كما يمكن أن

---

(١١) من فيلم الخيال العلمي السوفيتي **Solaris** الذي أنتج عام ١٩٧٢، واقتبس في هوليود عام ٢٠٠٢. (المترجمة).

(١٢) **Jurassic Park** : فيلم أمريكي حول الديناصورات من إنتاج عام ١٩٩٣. (المترجمة).

أجازف بتخمين أن عددًا محدودًا منَّا هو الذي دخل السجن بالفعل ورآه من الداخل، لكن الجميع يعرفون معظم التفاصيل عن عادات هذا المكان وتصميمه. إذا وجدت ما سبق واضحًا بما يكفي، فبوسعنا الآن الانتقال إلى الخطوة التالية بأمان، وذلك بإلقاء نظرة على الطرق التي يستطيع الكاتب الدرامي من خلالها أن يستخدم أداة ملاءمة الموقع على نحوٍ فعَّالٍ.

بقدر ما نكره ذلك، إننا لا نشعر بأننا قادرون حقًّا على التصرف بحرية إلا في عددٍ محدودٍ من الأماكن على هذا الكوكب، إذ علينا أن نأخذ الناس الموجودين في بقيتها بعين الاعتبار. ومن هنا نقضي معظم وقتنا في الأماكن العامة، ونتصرف بالطريقة التي يعتبرها الجميع لائقة. على سبيل المثال، يختار عددٌ هائلٌ من الكتَّاب المبتدئين أن تقع أحداث قصصهم في الحانات والمقاهي، إذ دائمًا ما تكون الشخصيات وحيدة هناك، ما يمنحها الحرية في قول أو فعل أي شيء يحلو لها. حسنًا، يوجد أشخاصٌ آخرون هناك بالطبع، لكنهم خفيُّون. هكذا يتضح من البداية استحالة تحقيق التورط العاطفي، بل وحقيقة أن الكاتب لم يخطط له حتى، حيث يدرك المتفرج على الفور أن المكان نظريٌّ مجرَّد، وأن الأشخاص الذين يمثِّلون أو يتحدثون فيه لا يقلون تجريدًا. والسبب هنا هو عدم التزام خالقهم بالمنطق الأساسي الذي يقول: نحن لسنا وحدنا في هذا العالم. حتى لو استطاع الكاتب الدرامي بناء شخصية بإتقان، ستتسبَّب عمومية المكان في القضاء على أي مصداقية فيما يجري من أحداثٍ.

وعلى الجانب الآخر، إذا وعى الكاتب الدرامي الطبيعة العامة للمكان، سيجعله يعمل لصالحه، سيحيله إلى عنصرٍ يسمح للشخصيات من خلاله بالكشف عن نفسها بصورة أوضح بكثيرٍ. والأفضل من ذلك

أن يبتكر مكانًا تُجبَر فيه الشخصية على التعبير عن نفسها من دون مطٍّ أو تطويل، وبطريقة تخدم النص. هذا هو الشيء الذي نبحث عنه في أي عمل درامي في واقع الأمر. لنأخذ جدالًا بين عاشقين كمثالٍ: تجلس ناداچدا ذات الشعر الأحمر مع أليك مفتول العضلات في حانة صغيرة من أربع موائد في الضواحي.

الفكرة الأولى: الحانة ممتلئة ...

الفكرة الثانية: لا يوجد أحدٌ غير العاشقين والساقي...

الفكرة الثالثة: يتشارك العاشقان طاولة واحدة مع بعض زملاء أليك أو معارفه ...

الفكرة الرابعة: يتشارك العاشقان طاولة واحدة مع بعض الغرباء...

إذا قررنا الآن أن نجعله المشهد الذي يجب أن يتحدث الاثنان فيه بجدية ويقرران هل سيستكملان علاقتهما أم ينفصلان بعد اكتشاف أليك حقيقة ناداچدا التي ساءت سمعتها في الأوساط العلمية، سيتضح أي من الخيارات السابقة هو الأفضل والأكثر مباشرة وبالتالي الأشد فعالية: إنها الفكرة الثالثة بكل تأكيدٍ. كلما قل ما يتعين علينا قوله، أصبحت الكلمات التي نختارها مباشرة أكثر، كما أن هذا سيشير إلى مدى أهمية المحادثة إذا أردنا أن ننتقل إلى جزئية «إما الآن وإما فلا». في الفكرة الأولى -التي تبدو في الواقع مناسبة لمشهدٍ تعريفي بالشخصية- يتاح للعاشقين الحديث قدر ما يشاءان؛ فلا أحد ينظر

إليهما أو ينتبه لوجودهما. لا يملك الكاتب الدرامي هنا أدنى فرصة لإشعار جمهوره بأهمية هذه المحادثة وخطورتها، حتى وإن لم يلجأ للكلمات. المنطقي أن العاشقين لن يتحدثا في شيء مهم كيلا يلاحظ زملاء أليك أو الجمهور أي توتُّر بينهما خلال هذا الحديث. هذه هي الطريقة الأدق والأقسى (ما يعني الأكثر فعالية أيضًا)، لتأثيرها القوي على تفاعل المتفرج مع الأحداث وتعزيزها لتورطه العاطفي. دعنا لا ننسى أيضًا أنه من ضمن شروط إنتاج نص درامي أن نراعي طوله، ما يجعلها طريقة فعالة لتوفير الوقت.

بوسعنا مقارنة الأفكار الأربعة السابقة بالواقع، إن تخيلنا نفس العاشقين وهما يخوضان نقاشهما هذا في حديقة عامة. الحدائق العامة واسعة، وهذه حقيقة نعلمها جميعًا، لكننا كثيرًا ما ننساها حين نبدأ في كتابة النصوص الدرامية. يختلف نقاش ناداچدا وأليك إذا كانا جالسين بهدوءٍ بين الأشجار عن نقاشهما وهما جالسان على مقعدٍ أمام ملعب الأطفال، وسيختلف أكثر وأكثر إن كان مهرجان المدينة مُقامًا في الخلفية. فإن أضفنا إلى أي من هذين المكانين المحددين الساعة التي نختار أن يتحدثا فيها من ساعات اليوم المختلفة، لن يصعب اختيار أشدها تـأثيرًا وتحقيقًا للهدف؛ بعبارة أخرى سنختار الموعد الذي يثير أكبر قدرٍ ممكن من التورط العاطفي.

كثيرًا ما يشعر الكاتب الدرامي أن الشخصية التي ابتكرها لن تتمكن أبدًا من قول شيء عدا الكلمات التي تتدفق الآن من فمها فجأة. هذه علامة أكيدة على ما يلي:

يجب استبدال البيئة المحايدة غير المشروطة بأخرى تكون الظروف فيها معطلة ومتطرفة.

وأعني بهذا العقبات التي سيتعيَّن على الشخصية تجاوزها، وكلما جعلتها أصعب، كان ذلك أفضل. وأنا هنا أتحدث عن وجهة نظر الكاتب الدرامي بكل تأكيدٍ. المخاطر واضحة تمامًا هنا.

لنأخذ قاعة المسرح في منتصف العرض كمثالٍ. يوفِّر اختيار هذا الموقع للكاتب الدرامي الخيار لاختزال كل ما يمكن اختزاله بهدف تعزيز تأثير عمله، ويفتح الباب أمام عددٍ من الفرص الإضافية غير المتوقعة. سيكشف هذا المشهد الخالي من الكلمات (على الأغلب كوميدي أو تراجيكوميدي) عن طرق تفكير الشخصيات ونظرتها إلى قواعد المجتمع الشفهية، وذلك بإظهار المسار الذي ستتبعه كل شخصية منها لتحقيق النتيجة المرغوبة. وعلى الجانب الآخر، سيعبِّر كل خرقٍ للقواعد عن أهمية الموقف وإلحاحه...

> ... في وسط مشهد الحب الحميم والمؤثِّر تنهض ناداچدا فجأة وتطلب الزواج من أليك بصوتٍ يسمعه الجميع فيحدق أليك إليها مرتبكًا...

بهذا يساعد الكاتب الدرامي نفسه وشخصياته على العثور على اللحظة المناسبة والطريقة المضمونة لاتخاذ التصرف الصحيح من أجل تحقيق حلمه، أما الاستنتاج المستمد من هذا فبسيط للغاية..

في كثيرٍ من الأحيان يلعب اختيار الموقع دورًا حاسمًا في خلق الظروف التي تساعد على الكشف عن الشخصيات. تُترجم أوصاف المكان المحدَّدة بدقة قرار الشخصية الداخلي إلى إجراءات يمكن أن نراها بأعيننا.

الخطوة الأولى

٣

الخطوة الأولى ٣

أو

اسأل نفسك!

مع بدء الكاتب الدرامي في جمع المعلومات الضرورية التي ناقشناها هنا سابقًا، تبدأ مرحلة التردد عاجلًا أو آجلًا: «هل يكفي ما لديَّ الآن؟ هل مطلوب مني أي شيء آخر؟ إذا كانت الإجابة نعم، فما هو هذا الشيء؟». وقد وضعت في نهاية الكتاب ملحقًا قد يجده الكاتب الدرامي مفيدًا في أثناء عملية الاستعداد لبناء النص الدرامي. وهذا الملحق عبارة عن قائمة أسئلة، التي من خلال الإجابة عنها، الواحد تلو الآخر، بصراحة واستفاضة وتفصيلٍ، سيتمكَّن الكاتب الدرامي من استعادة بعض من ثقته بنفسه التي يحتاج إليها بشدة في المراحل التالية.

يتطلب العمل الإبداعي للمسرحي مستوى مكثفًا من عملية صنع القرار، لذا ستجد في قائمة الأسئلة التي وضعتها في آخر صفحة من صفحات الكتاب ما يسهل مثل هذه القرارات عليك. اجعل قراراتك طبيعية، ومتوافقة مع الحياة الواقعية، التي أدركنا الآن أنها ضمانٌ لتورط

المتفرج العاطفي. وقد اختصرتُ القائمة حتى حدها الأدنى، لكن بوسع كل كاتب توسيع نطاقها وفقًا لما يرضيه.

ورغم ذلك، يجب أن نؤكد أن ورقة الأسئلة المرفقة مجرد عاملٍ مساعدٍ، وليست شهادة ضمان لنجاح العملية الإبداعية، الضمان الحقيقي الوحيد هو فهم الكاتب الدرامي العقلاني والمنطقي لمبدأ الشاعرية، ورغبته في أن يحظى بفهم جمهوره، أو بعبارة أخرى، أن يحظى بحبِّه.

* * *

الخطوة الأولى

٤

الخطوة الأولى ٤

أو

المدرب الشخصي

كما ذكرنا سابقًا، يتمثَّل شكل النص الدرامي النهائي في عرضٍ مسرحي أو فيلمٍ سينمائي، لكن قبل أن يصل النص إلى المرحلة النهائية، يخضع لعملية معالجة جادة في مفرمة لا يراها المتفرج أبدًا، تحمل اسم «الإنتاج»، وتعتمد بدورها على عملية واقعية متمثلة في الحصول على الأموال اللازمة من أجل الخروج بالمنتَج النهائي.

لا يستسيغ معظم الكتَّاب الدراميين مرحلة الشرح المطول لعملهم وإبداء الحماسة اللازمة لذلك. ينطوي هذا على قدرٍ بالغٍ من التعقيد بسبب محاولة إثبات الأطراف المعنية وجهات نظر بعضها لبعض، والبحث عن أفضل الحلول الممكنة، وهو الشيء الذي يقود الكاتب الدرامي أحيانًا إلى اتخاذ قرارٍ صارمٍ بقضاء بقية حياته نادلًا في مطعم البرجر المحلي. هكذا يسير الأمر في بعض الأحيان، إلا أن بعض الكتَّاب الدراميين المثابرين توصَّلوا إلى ابتكار وصفة تبدو بسيطة لتجاوز هذه المرحلة من الإنتاج بأسرع ما يمكن من دون إصابة كرامة

المؤلف بضررٍ جسيمٍ. آه! أرى بعين خيالي الآن ألف عين تضيء ببريق الأمل والترقب، ترى ما هي هذه الوصفة السحرية؟ حسنًا، ها هي ذي.. ولا شكر على واجب!

أخبر الجميع عن قصتك القادمة في سطرٍ واحدٍ.

هذا هو كل شيء. وتأكد أن هذا أكثر من كافٍ لحثِّ أعدادٍ هائلة من الأشخاص على اختيار نصك، وتحويله إلى مسرحية أو فيلم، ما الذي يمكن أن يكون أبسط من ذلك؟

على الرغم من عدم ارتباط هذا العنصر بالممارسة الدرامية، يبقى عنصرًا واضحًا ومطلوبًا في عملية الإنتاج في صناعة الأفلام بغض النظر عن الحجم: «منتجنا مكلفٌ للغاية، ولهذا يتحتم عليك تلخيص المغزى الأساسي من قصتك في سطرٍ واحدٍ كي تتمكَّن من بيعها لنا!».

ما هي فكرة قصتك الرئيسة؟ غالبًا ما يستخدم المصطلح الإنجليزي *logline* في كتب صناعة السينما من دون ترجمة، ولا يبدو أن بإمكاننا أن نختار مرادفًا يعبر عنه كما يجب في اللغات الأخرى، إذ إنه يفقد جوهره في الترجمة، ويتحوَّل إلى «رسالة أو فكرة يمكن التعبير عنها في سطرٍ واحدٍ» وفي بعض الأحيان يصير مطلبًا مستحيلًا متمثلًا في تلخيص العمل كله في عبارة واحدة.

قد نجادل هنا قائلين إن مناقشة مثل هذا الموضوع تصلح في كتابٍ يستهدف عملية الإنتاج الفني المعنية بالشق المالي، لكن لهذا السبب تحديدًا عليَّ أن أثبت لك الآن لماذا عليك أن تناقش الفكرة الرئيسة أو

«ملخص العمل» في ورشتك الدرامية. كما يجب أن أؤكد هنا على نقطة مهمة: يمكن أن تصبح الفكرة الرئيسة مدربك الشخصي المثالي في أثناء عملك على نصك الدرامي.

قبل أن أقدم لك مثالًا على الفكرة الرئيسة النموذجية، عليَّ أن أؤكد أنني أعني سطرًا واحدًا حقًّا، وليس عبارة واحدة بطول نصف صفحة، مليئة بالفاصلات والاستطرادات. عليك أن تجيب سؤال: «ما هي قصتك؟» في سطرٍ واحدٍ فحسب. قبل أن نلقي نظرة على بعض الأمثلة، يجب أن ننتبه لسؤالٍ محتملٍ آخر: «عمَّ تتحدث قصتك؟». يحمل هذا السؤال في طياته معنى مختلفًا تمام الاختلاف.

هذه إجابة محتملة:

> ... تدور أحداث قصتي حول فنان خدع بصرية متقاعد يدعى ميخائيل، الذي يجد نفسه في نهاية حياته وحيدًا تعيسًا؛ وهذه هي قصة حياة الإنسان باختصار، أليس كذلك؟...

هل تراها فكرة رئيسية جذابة؟ هل تتخيل الآن صنَّاع السينما/المسرح وقد تحلَّقوا حولك يطالبك كل واحد منهم بأن تعهد إليه هو وحده بقصتك العبقرية؟

حسنًا، ماذا عن هذه الصياغة؟:

> ... يقع فنان خدع بصرية متقاعد يدعى ميخائيل

في حب مساعدته السابقة مونيكا، لكنها مريضة بمرض عضال، ما يجعلها ساخطة وعصبية دائمًا، ولهذا السبب يدخل الاثنان في سلسلة من الصراعات المتواصلة، لكنها تنتهي نهاية مُرضية تتخذ شكلًا ميلودراميًّا رومانسيًّا في مرحلة تجسيدها على المسرح/ الشاشة ...

أو ربما يجب أن نتحدث من وجهة النظر الأخرى:

... ترغب مونيكا في الزواج بفنان خدع بصرية متقاعد يدعى ميخائيل، الذي ظل فارس أحلامها الوحيد لسنواتٍ وسنواتٍ، وعلى الرغم من أنها لن تتمكَّن من نيل مأربها عن طريق المبالغة في أعراض مرضها، فإنها تحاول جاهدة على أي حال ...

دون أن نضيع وقتنا في مناقشة الرسالة الكامنة خلف كل واحد من الملخصات السابقة، يتبين لنا بوضوحٍ أنها لم تُصِغ في سطرٍ واحدٍ. قد يبدأ الكاتب الدرامي من فوره في اختزال عبارته. يبدو هذا منطقيًّا تمامًا، ولكن على الرغم من ذلك، يجب أن تجهز نفسك بخوارزمية واضحة كي تتمكن من اختزال عباراتك كما يجب.

وهنا يتضح تدريجيًّا سبب أهمية الفكرة الرئيسة الحيوية، ليس كأداة من أجل صناع السينما/ المسرح المتحمسين فحسب، بل أيضًا كأداة ضمن ترسانة أدوات صناع النصوص الدرامية أنفسهم، وهذا هو

سبب اعتبار هذا الفصل الإضافي جزءًا لا يتجزأ من الكتاب.

من المؤكد أننا جميعًا لاحظنا أنه حتى لو لم نرَ أننا أسهبنا في الوصف في الأمثلة السابقة، فإننا نلاقي صعوبة في التعبير عن أنفسنا باقتضابٍ وفي نفس الوقت ببلاغة، بحيث يفهم الأشخاص المعنيون مقصدنا. حسنًا، ربما يتعيَّن علينا أن نحاول مرة أخرى...

... الحب ينتصر على الموت!

... افعل الخير وأنت لا تزال على قيد الحياة!

... لا تحكم على الكتاب من عنوانه!

هل لاحظت العامل المشترك فيما سبق؟ كل سطر من تلك الأسطر يمكن بسهولة أن يعبِّر عن قصة ميخائيل ومونيكا. لكن هل يخبرنا أيٌّ منها أي شيء عن الإطار الفعلي للقصة، أو بنيتها الفنية؟ هل استشفيت من أي من تلك الأسطر كيف ستسير الأحداث؟ هذه مجرد شعاراتٍ، مجرد أفكارٍ نظرية لا يمكن لأي شخص، بمن في ذلك الكاتب الدرامي، الحصول منها ولو على أبسط قدرٍ من المعلومات حول القصة الفعلية. وعلى الرغم من ذلك، هذا السطر الواحد هو المطلوب في هذه المرحلة من التكوين؛ لإثبات كم سيكون النص الدرامي مثيرًا ومسليًا، وفي نفس الوقت تذكير نفسك بما تنوي الحديث عنه في قصتك.

تذكر أننا لدينا شخصيات متقنة البناء بالفعل، وأننا نعرف دوافعها، وهنا ستظهر أهمية هذين الأمرين. كما أنه من أجل التوصل إلى هذا السطر الواحد اللعين، علينا أن نتذكر كل ما نعرفه عن ميخائيل

ومونيكا. المفارقة هنا أننا يجب أن نتأمل كل تفصيلة من تفاصيل الحياة التي تعيشها شخصياتنا مهما كانت صغيرة، وفي نفس الوقت ننظر إلى الصورة الكبرى، إلى الشخصيات والعلاقات المتشابكة بينها وبين الأحداث ككل. وبناء على هذا ...

... تتمثل الخطوة الأولى في عملية تقصير العبارة في إنشاء مخزون من التفاصيل.

الآن قد تقرر أن تصيغ الفكرة الرئيسة على النحو التالي:

يقرر فنان خدع بصرية متقاعد يُدعى ميخائيل سرقة بنك لإنقاذ حياة محبوبته مونيكا.

أصبحت العبارة أقصر كما نرى، لكن ليس بالقصر الكافي، يمكن أن نحذف المزيد بكل تأكيدٍ، لكن من المفيد في هذه المرحلة أن نضع اقتراحًا مهمًّا في اعتبارنا؛ وهو ألا نضيف شيئًا إلى أساس القصة القادمة، لإعطاء الفكرة الرئيسة القوة الوظيفية التي تتطلبها.

قلنا بالفعل أن الفكرة الرئيسة تحمل أهمية بالغة في عملية الإنتاج العملي: وحدها الدقة هي التي ستضمن أن ينال نصك إعجاب الزملاء والمنتجين على حدٍّ سواء. تعني هذه الدقة الحفاظ على الوضوح ببساطة. لكن ما المصدر السحري الذي تستمد منه هذا الوضوح؟ الإجابة: الوضوح نفسه. بعبارة أخرى، موقف يتمكن فيه الكاتب الدرامي من إقناع مجموعة كاملة من الأشخاص الذين لا يعرفهم ولا

يعاملونه بأن قصته مثيرة للاهتمام، وبناء على هذا:

وحده الوضوح في تصور الكاتب الدرامي عن نصِّه هو الذي سيقنع الجميع -بمن في ذلك المتفرجين- بأن القصة جديرة بالاهتمام.

عند اختصار الكاتب الدرامي عبارة من نصف صفحة إلى سطرٍ واحدٍ يعبِّر عن الفكرة الرئيسة، يستطيع أن يستوضح ما يرغب في قوله من خلال نصه، وما إذا كان يقوله فعلًا. أعتبر أن قضاء أسبوع في مثل هذه المحاولات ثمنًا معقولًا لوصول الكاتب الدرامي إلى مثل هذا الاستيضاح، حتى لو اكتشف أن كل ما خرج به في النهاية هو سطر واحد. سيوفر لك هذا الأسبوع وقتًا ثمينًا خلال مراحل البناء اللاحقة. سيوجهك هذا السطر الواحد إلى الاتجاه الصحيح طوال عملك على نصك الدرامي. من الآمن أن نقول إن معرض الشخصيات لن يتطلب إصلاحًا جذريًّا، وستضحى نقطة البداية في سردك هي النقطة الصحيحة، والمفارقة مبتكرة وراسخة.. إلى آخره. وقد يبدو الادعاء التالي واعدًا بدرجة أكبر في نظر مؤلفينا المحبطين: ستضمن لك كتابة الفكرة الرئيسة عملك على النص الجديد بشكلٍ هادفٍ وشاملٍ وإبداعي من دون حتى أن تلاحظ ذلك. ولهذا السبب، يمكن بالفعل اعتبار الفكرة الرئيسة هي مدربك الشخصي في ورشتك الدرامية.

أرى الفكرة الرئيسة مثل عصا وجزرة معًا، أو كرئيسٍ افتراضي للكاتب الدرامي الذي اعتاد العمل وحده. والأفضل طبعًا هو أن يداوم

هذا الرئيس على تذكير الكاتب بتاريخ موعد التسليم النهائي.

للوصول إلى فكرة رئيسية مناسبة تعبِّر عن القصة بالكامل، يجب أن نضع هذه المبادئ الهيكلية في الاعتبار:

سيتعين عليك الاستمرار في اختزال ما كتبته والبحث عن كلماتٍ أدق في التعبير عنه، وهذا بدوره سيشجعك على الاستمرار في إتقان بناء القصة ذاته.

بيد أنه على الرغم مما سبق نحن لا نزال بحاجة إلى معيار للاختيار أو مرجع نعود إليه. من المفيد أحيانًا أن نذكر كل ما لا يمثل الفكرة الرئيسة؛ بحيث نتخلص من كل هذه العناصر معًا في وقتٍ واحدٍ.

فيما يلي كل ما لا يعتبر فكرة رئيسية:

الفكرة الرئيسة ليست تصورًا: انتصار الحب على الموت!

الفكرة الرئيسة ليست رسالة: أَحب بصدقٍ شخصًا آخر سواك وستجني أضعاف ما منحت.

الفكرة الرئيسة ليست موضوعًا: تدور هذه المسرحية حول علاقة حب معقدة.

الفكرة الرئيسة ليست ملخصًا: شخصان يحب أحدهما الآخر.

الفكرة الرئيسة ليست شعارًا: أَحب وستحظى بالسعادة!

الفكرة الرئيسة ليست سؤالًا: هل تحظى بالحب إن كنت أنانيًّا؟

الفكرة الرئيسة ليست قصة: (تعذر تقديم مثال بسبب مساحة الكتاب المحدودة ...).

بوسع أي شخص أن يلاحظ هنا عاملًا مشتركًا بين كل العبارات السابقة، وهو أنها صيغت بطريقة غامضة وعامة وغير محددة. والملحوظة الأخرى التي لا تقل أهمية هي أن أيًّا منها لم يتحدث عن الإنسان عدا عبارة واحدة بطريقة نظرية مجردة.

يمكنني سماع بعضكم يعترضون الآن مؤكدين أن كل العبارات السابقة واضحة تمامًا، بل ولا يمكن أن تكون أوضح من ذلك، وهذا يبرر غرض التمرين من البداية. بينما يتفق كاتب هذه السطور تمامًا مع هذا الاعتراض، لا يزال يرغب في طرح هذا السؤال: «هل تساعدنا أيٌّ من هذه العبارات المنطقية الواضحة في تخيل القصة الكامنة خلفها؟ هل تمنحنا مثل هذا الدافع؟».

إذا كانت الإجابة بالنفي: «لا، لم تمنحني العبارة فكرة عن طبيعة القصة وما يمكن أن يحدث فيها»، فهذا يعني أن لكل واحد منَّا فكرة مختلفة كليًّا عن الوضوح. كل كاتب يقرر العمل على نص درامي

بحاجة إلى فكرة تعبِّر عن قصته في سطرٍ واحدٍ، ومن ثم يتمكَّن من استخدامها في تأليف المسرحية أو الفيلم. العبارات المذكورة أعلاه لا تعطينا أي سببٍ للتفكير فيها لفترة أطول من اللحظات التي نستغرقها في قراءتها.

ولعل أسهل حل هنا هو إدراك أن الفكرة الرئيسة تحتاج إلى إنسان، شخصية واحدة محددة على الأقل، لأنه لا توجد قصة ممكنة من دون مخلوقٍ يصوره الكاتب على شاكلة البشر. في حقيقة الأمر، ثمة عنصرٌ آخر يجب أن تحتوي عليه الفكرة الرئيسة: إشارة إلى اللحظة التي نصفها بعبارة «ثم ذات يوم ...». أما السؤال الثالث الذي يمكن أن يطرحه الكاتب الدرامي على نفسه فهو: «هل تحمل عبارتي تلك صراعًا أم مجرد تناقضٍ بسيطٍ؟». إن لم تجد شيئًا من هذا، ابدأ في العمل عليه! هذه السمة الأخيرة هي الأهم في صياغة الأفكار الرئيسة الناجحة، والعنصر الذي يربط بين أجزائها. يجب أن يوقد هذا التناقض نارًا في صدر المتلقي المستهدف، أن يعود به إلى ذكرى تجربة عايشها بالفعل. وبإيقاظ هذه التجربة ستتضح إمكانات القصة، ما قد يحدث أحيانًا على نحو أوضح بكثيرٍ مما يمكن أن يفعله مؤلفها نفسه. دائمًا ما يجد كل فرد تجاربه أكثر خصوصية من تجربة الباقين.

الهدف من الفكرة الرئيسة هو:

خلق الظروف التي بموجبها يستجيب المتلقي لقصة الكاتب الدرامي كما لو أنها قصته.

والأفضل من ذلك هو أن يقول لنفسه خجِلًا: «لماذا لم أفكر في هذا الحل...».

إذن، دعنا نختزل العبارة وفقًا للخوارزمية الموضحة أعلاه.

يقرر ~~فنان خدع بصرية متقاعد~~ **رجل متقاعد هيَّاب يحترم القانون** ~~يدعى ميخائيل~~ السطو على بنك لإنقاذ حياة محبوبته ~~مونيكا~~.

خوارزمية بناء الفكرة الرئيسة هي:

شخصية + إجراء + صراع.

في هذه الحالة، فإن الجمع بين «متقاعد يحترم القانون» و«سطو» يقدم لنا تناقضًا ينتج عنه صراعٌ مثمرٌ يستثير داخل المتلقي ذكريات تجاربه الشخصية. إلى جانب ذلك، هل لاحظت أنها لا تزال نفس القصة القديمة التي بذلنا كل جهدٍ لتطويرها، وأن كل ما نعرفه عن ميخائيل ومونيكا الحاليين بالفعل لم يتغير؟ كل هذا سيحدث في حينه، لكن الفكرة الرئيسة مميزة بحقٍّ، إنها أساس سرد هذه القصة؛ دليلها التوجيهي.

أتوقع دون شكٍّ تعليقات مفادها أن كل هذا الحديث عن كتابة الفكرة الرئيسة عملٌ لا يمارسه إلا أصحاب الحرفة من أجل المال، أولئك الذين يبسِّطون العملية الإبداعية بجعلها ثنائية الأبعاد وخالية من الإثارة. ومعك عذرك إن فكرت بهذه الطريقة.. لكن الواقع مختلف

كليًّا؛ الآن أصبحت لديك قصة فريدة لا مثيل لها، قصة تخصك وحدك، القصة الوحيدة التي تناسب هذه الفكرة الرئيسة تحديدًا، قصة لن يجيء أحدٌ بمثلها مطلقًا.

سيغمرك هذا بالسعادة لأن كل من سيطلع على هذا النص سيفهمك، حتى أولئك الذين حرصوا على تجاهلك في السابق.

يمكنك البدء في رواية قصتك الآن، حان وقت الإبداع، وقت إطلاق العنان لجنونك! لديك كل الأدوات التي تحتاج إليها للتعبير عن موهبتك الفريدة.

* * *

ملحق

دراماتيكا

ملحق

(انظر الخطوة الأولى ٣: أو اسأل نفسك!)

عنوان العرض المسرحي/ الفيلم السينمائي - - - - بقلم - - -

- هل أعرف كم عمر شخصيتي؟ هل شخصيتي لديها أم/ أب؟
- هل منحت كل شخصية من شخصياتي اسمًا؟
- هل تأكل شخصيتي في العمل؟ إذا كانت الإجابة نعم، فما هو الذي تأكله؟
- هل لشخصيتي حلمٌ أساسي؟ هل هو حلم ملائم؟
- هل شخصيتي واقعية؟ هل ستستمر حياتها بعد القصة؟
- هل تنشأ بين شخصياتي علاقات حميمة وشخصية؟
- أهناك شخصيات في قصتي أشير إليها باعتبارها الطيبة/ الشريرة؟
- هل لديَّ شخصية ترغب في المال من دون فكرة واضحة عمَّا ستنفقه عليه؟

- هل أستخدم صياغاتٍ أو أفعالًا إيجابية وتأكيدية طوال الوقت؟
- هل بنيت قصتي على مفارقة؟ هل صغتها على النحو المطلوب؟
- هل أعي الفرق بين الفكرة والمفارقة؟
- هل أوضحت أسباب بدء كل حدث في الوقت الذي يبدأ فيه؟ هل يمكن أن أحدد ذلك في وقتٍ لاحقٍ؟
- هل أنا متأكد من أن كل شيء يحدث في قصتي لضرورة تدركها شخصياتي؟ هل أعامل شخصياتي بعنفٍ؟ هل أجبرها على اتخاذ تصرفات من اختياري وليس اختيارها؟
- هل أعرف حقًّا كيف بدأ كل شيء، وكيف سينتهي كل شيء في آخر القصة؟
- هل أعي حقيقة أن نصي درامي قد يخضع لتغييرات في أثناء عملية التمثيل/ التصوير؟
- هل فعلت كل ما بوسعي كي أجعل الجمهور يفهمني؟
- هل لديَّ فرصة للتفكير في نفسي في أثناء عملي على هذا النص؟
- هل أعرف ما يفكر به جميع البشر في هذا العالم في كل ثانية تمر من حياتهم؟

« الأشكال الرئيسة للجمال هي النظام والتناسق والوضوح».

- أرسطو