

الفصل الثانى

الدراما ووسائل الاتصال

يجدر بنا عند الحديث عن الدراما الاذاعية والتليفزيونية أن نلقى الضوء على الرؤيا الفكرية للدراما. فقد استطاع «إريك بتلى» أن يثبت لنا فى كتابه «الكاتب المسرحى كمفكر» أن شعبية المسرحية والأرقام التى يسجلها شبك التذاكر لاتصلح دليلا على قيمتها. ولكن للأسف - كما يقول «هوايتنج» - لم ينجح فى أن يقدم أساسا اخر يقيم عليه الحكم غير هذا الأساس الذى نقضه. فإذا كان الجمهور فاشلا فى حكمه فإن التقاد والباحثين لم يتفقوا على الأساسيات الجوهرية بالرغم من التحليل الدقيق الذى قدمه «أرسطو» فى كتابه فن الشعر. ومن مفهوم «أرسطو» للدراما أنها «محاكاة للبشر خلال فعل»، نتبين أن الفعل لا الكلمة هو الذى يعد صلب الدراما. وخير دليل على ذلك «شارلى شابلن» و«ميكى ماوس» اللذين غزيا العالم دون كلمة واحدة ينطق بها اللسان أو سطرها قلم^(١).

وتنقسم الدراما إلى ستة عناصر: الحكمة، والشخصية والفكر، واللغة، والأغنية والمنظر. ويقرر أن هدف الدراما «التراجيديا» بوجه خاص هو تطهير الروح عن طريق الانفعالات التراجيدية التى هى الشفقة والخوف^(٢).

وإذا كان بعض الباحثين يذهبون إلى أن المتفرجين لا يستطيعون الرد على الممثلين ردًا مسرحيًا أبدًا، فإن ذلك مردود عليه من خلال الأشكال التراثية العربية التى تسعى إلى

Frank M. Whiting: An Introduction to the theatre, (New York, Harper & Brothers, (١) 1961) P. 176.

(٢) المرآيس: المسرح الحى، ترجمة داود حلمى السيد (القاهرة المطبعة العالمية) ص ص ٢٣ - ٢٥.

إشراك الجمهور إشراكاً مباشراً في العرض، عن طريق دعوته للإسهام فيها تطوعاً. كما أن العروض المسرحية حين تلتصق بوجدان الشعب - في الشكل والمضمون - يمكن أن تحقق لها جماهيريتها وكذلك رجع الصدى Feedback وهنا تتم الدورة الاتصالية التي تجعل من «المرسل» و«المضمون» و«الوسيلة» و«المستقبل» و«الاستجابة» حلقات متصلة في سلسلة واحدة. وليس يخاف أن العمل المسرحي يمكن أن ينهار، إذا اعترت هذه السلسلة نقطة ضعف معينة في أية حلقة من حلقاتها - فالعمل الفني الحق، كما يقول تولستوى «هو ذلك الإنتاج الذي يوجه إليه من جهة أخرى، ثم هو أيضاً ذلك الإنتاج العامر بالعاطفة الذي يكون من شأنه أن يوحد بين قلوب كل من يوجه إليهم».

وهنا ينبغي أن ننظر إلى الاتصال الدرامي على أنه لا يقتصر على لغة البشر، ذلك أن مثل هذا التحديد - كما يقول أ. هيلبو يُفقد «أى فهم للعرض - يتم بلغة تعدى التماثل - كل أهميته... لكن هذا التحديد يحث على البحث عن ثوابت محددة تحلل خواص الظاهرة المسرحية». والواقع أن رجع الصدى موجود سواء كان غطياً أو غير ذلك كل ما هناك أنه يأتي في حينه أو يؤجل لحين إنتهاء العرض والخروج من المسرح. وقد يتخذ «رجع الصدى» شكل النقاش أو النقد الإذاعي أو التليفزيوني، أو النقد المسرحي المنشور في الصحف، رجع الصدى إذن موجود لكنه ليس مسرحياً بمعنى الكلمة. إذن تظل عملية الاتصال أمراً واقعاً أثناء العرض المسرحي مادام «وجود التلقى أو المستقبل بارزاً دائماً في المسرح»^(١).

وتأسيساً على هذا الفهم: وحتى يتم الاتصال بين الدراما العربية وجمهورها فإن هناك ضرورة للاستمرار في استلهام التراث العربي وما يحفل به من روافد وافرة برؤى معاصرة ليكون عاملاً هاماً في بلورة الشخصية المتميزة للمسرح العربي الحديث، ولذلك نرى العمل على تنفيذ توصيات «مؤتمر المسرح في الوطن العربي» والتي تتضمن:

(١) تنظيم خطط لإحياء التراث وتقديمه بشكل مستساغ وخلق المناخ الملائم الذي يتيح للممارسين في المسرح العربي استلهام الأحداث والشخصيات والأشكال المختلفة في التراث العربي.

(١) المرجع السابق. سامية أحمد سعد المرجع السابق. ص ٦٩.

(ب) ضرورة تعميق الدراسات المتعلقة بمعطيات التراث من فنون تشكيلية وأدب شعبي، وفنون تعبيرية، باعتبارها مصدراً من المصادر التي يمكن أن تحقق الأصالة للمسرح العربي، باعتبار أن المسرح فن جامع لكل هذه الفنون.

(ج) تجاوز العوائق التي تحول دون إبراز القيم الحضارية العالية التي ينطوي عليها الجانب الديني من التراث العربي، والتأكيد على هذه القيم وإحيائها مسرحياً.

(د) ضرورة تشجيع التجارب الحديثة المبشرة التي تستهدف تأصيل المسرح العربي.

(هـ) ضرورة تشجيع كل محاولة جادة نحو ابتكار أشكال معمارية مسرحية جديدة تبرز الخصائص الفنية للمسرح العربي.

(و) تعميق الارتباط ببيئة الإنسان العربي المعاصر وهمومه السياسية والاجتماعية.

(ز) إن تأثير المسرح العربي بالتراث المسرحي العالمي ينبغي أن تحكمه ضوابط معينة بحيث لا يتعارض مع مبدأ تأصيل المسرح العربي، وبحيث لا ينعزل المسرح العربي عن التيارات المسرحية العالمية، لأن الاتصال بهذه التيارات والتجارب أمر ضروري لالقاء الضوء على طريق التجربة العربية، شريطة أن يكون هذا الاتصال قائماً على تمثّل واعٍ وتقويم موضوعي لهذه التجارب، لا مجرد انبهار بالأشكال الجديدة ونقل لها.

(ح) إن تحقيق تأصيل المسرح العربي من شأنه أن يوفر الأسباب اللازمة لانتشاره عالمياً.

ولقد حرصت مصر فيما بين ١٩٥٩ و١٩٦٧ على إنشاء هيئة المسرح والموسيقى سنة ١٩٥٩، بهدف تطوير المسرح وضمت إليها فرق الدولة العاملة في ذلك الوقت، وهي: المسرح القومي، وأوركسترا القاهرة السيمفوني، وافتتحت في العام نفسه فرقة القاهرة للعراس والفرقة القومية للفنون الشعبية، ثم أنشئ المسرح الغنائي عام ١٩٦٠، بهدف إحياء التراث الغنائي القديم في ثوب عصري. وفي عام ١٩٦٢ افتتح مسرح الجيب ليقدّم التجارب المحلية والعالمية، ويقوم بتعريف المثقفين والمسرحيين بنماذج من المسرح العالمي ومدارسه ورواده. وفي عام ١٩٦٢ أنشئ متحف فنون المسرح والموسيقى لحفظ التراث المسرحي ودراسته وتوثيقه وفي عام ١٩٦٤ أنشئ مسرح الحكيم ليقدّم الأعمال الجادة.

منافسة مع المسرح القومي، وفى يوليو من العام نفسه ضمت مؤسسة المسرح إلى فرق التلفزيون المسرحية الذى كان يتبعه من الفرق: المسرح الحديث، والمسرح العالمى، والمسرح الكوميدي، وفرقة رضا للفنون الشعبية، وفرقة القاهرة الاستعراضية، ومسرح الأطفال، ومسرح الحكيم. وفى عام ١٩٦٦ افتتح السيرك القومى ليضيف جديداً فى الترفيه. وفى عام ١٩٦٨ ولدت فرقة الموسيقى العربية لتقدم لعشاق الفن نماذج من الغناء العربى القديم بتوزيع متطور.

كما تم تحويل عدد من دور السينما إلى مسارح، مثل مسرح محمد فريد للعراس، والاستفادة من مسرح الجزيرة الفرعونية ليكون مقراً للمسرح الجيب وشيدت قاعة سيد درويش بالهرم لتقديم الحفلات الموسيقية، وعروض الباليه والأوبرا.

ولقد تميزت هذه الفترة بظهور جيل متمرس من كتاب المسرح الذين تناولت أعمالهم حركة المجتمع المصرى وما اعتراه من تغييرات وتحولات قبيل الثورة وبعدها. فبادرت مؤسسة المسرح بتقديم أعمالهم على مسارحها، لتبدأ مرحلة متطورة من التأليف ذاته، واختفت الرغبة فى المنافسة بين فرقها المسرحية، بعد ان أصبح التمويل مضموناً من الدولة مع بداية كل سنة، وتحول هذا الموقف إلى تسابق إدارى واضح فى الفرق ودور العرض. ومن جانب آخر فإن التأليف المسرحى تراخى عن مستواه بعد توقف جيل الستينات عن الكتابة لأسباب مختلفة ومنطقية ولم يتمكن جيل الكتاب الجدد ابتداء من السبعينات من ملء هذا الفراغ، ومن هنا فقد المسرح الجاد جمهوره.

من أجل ذلك أوصى المجلس القومى للثقافة والإعلام بـ:

الإهتمام بالتنسيق والتعاون بين أجهزة الإعلام ممثلة فى التلفزيون والإذاعة وبين قطاع المسرح لتحقيق النفع المتبادل، على ضوء التجارب السابقة فى هذا المجال، وأن يشمل التنسيق تنظيم عمل الفنانين وتسجيل المسرحيات وتسويقها.

وأن تسهم أجهزة الإذاعة، والتلفزيون، والصحافة، فى إيجاد وتنمية ذوق فنى عام وذلك بالعمل فى تقديم الأعمال المسرحية ذات القيمة الفنية.

وكذلك الإهتمام بالمسرح المدرسى ودعمه بمختلف الوسائل باعتباره من عوامل تكوين

الوعى المسرحى، والجمهور المثقف، ويتصل بذلك تزويد المكتبة المدرسية بالنصوص المسرحية الجادة مصرية وعالمية، وتشجيع إرتياد الطلبة للمسارح بأسعار مخفضة.

والعناية بالمسرح الجامعى، ليصبح جزءاً من أنشطة الحياة الجامعية.

وتنشط الحركة المسرحية بالأقاليم بتشجيع ودعم العروض المسرحية التى تقدمها فرق المحافظات، وأن يهتم كل مسرح فى إقليمه بمعالجة مشاكل الأقليم الخاصة.

وتنظيم بعثات دورية للفنانين القيادين لتابعة المتطورات الحديثة بمسارح العالم.

وأن يستمر عمل الفنانين القادرين على العطاء حتى بعد بلوغهم سن المعاش.

ووضع الضوابط والقواعد التى تحكم عمل الفنانين بالفرق المسرحية حتى يودى كل فنان عطاءً محددًا وملزمًا فى الفرقة التى ينتمى إليها أولاً قبل أن يسمح له بالعمل فى مسارح القطاع الخاص أو خارج مصر.

ورفع أجور الكتاب بصورة مجزية قياساً على ارتفاع أجور كتاب السينما والتلفزيون، وتنظيم مسابقات سنوية للتأليف المسرحى تضمن للفائزين فيها فرصة تقديم نصوصهم على خشبة المسرح، بالإضافة إلى تخصيص جوائز سنوية لأفضل العروض المسرحية فى القطاعين العام والخاص، مع الاهتمام باختيار أعضاء لجان القراءة من المتخصصين ضماناً للكفاءة والموضوعية.

وترجمة الأعمال المسرحية الكبرى من الآداب العالمية إلى اللغة العربية على أساس منهج أكاديمى سليم، مع تشجيع الترجمة برفع أجورها وإعادة طبع ما نفذ من المسرحيات العالمية وتقديمها بأسعار مناسبة.

والعناية باللغة العربية الفصحى فى نشاط المسرح بالإذاعة والتلفزيون، عن طريق زيادة عروض المسرح العالمى فى برامجها، مع تقديم المناسب منه باللغة العربية السهلة.

والعناية بالنقد المسرحى الجاد فى الصحف والإذاعة والتلفزيون مع عقد ندوات يشترك فيها الجمهور عقب كل مسرحية وندوات أخرى عقب كل موسم مسرحى.

ودراسة اقتراح بتخصيص مسارح الدولة على النحو الآتى:

- المسرح العالمى لتقديم المسرحيات العالمية القديمة والحديثة.
- المسرح القومى لتقديم الريرتوار المصرى لكبار الكتاب.
- المسرح الحديث أو مسرح الشباب لتقديم الأعمال الجديدة للكتاب من الشباب.
- المسرح الطليعى لتقديم التجارب المسرحية الطليعية المصرية منها والأجنبية.
- مسرح الدولة لتقديم الأعمال المسرحية الغنائية الكبرى المصرى منها والعالمى.
وأن يختص مسرح الدولة بتقديم الأعمال الكبرى التى لا تسمح إمكانات القطاع العام بتنفيذها مع تخصيص شعبة من شعب مسرح الدولة لإحياء التراث وتقديم أعمال الرواد الأوائل.
وأن يكون دعم الدولة للمسرح موجهاً - على وجه التخصيص - لخدمة الحركة المسرحية فى مجال الإنتاج.
والغاء ضريبة الملاهى بالنسبة للمسارح، باعتبار المسرح خدمة ثقافية وليس عملاً تجارياً.
ورفع نسبة القيمة المخصصة للاستهلاك البشرى فى ضريبة الإيراد العام والمهن الحرة بالنسبة للفنانين إلى ٤٠٪ من مجموع الإيراد إذ أن قدرة الفنان تتناقص صحياً بمرور الزمن - وهى رأسماله - بخلاف ما يحدث فى بقية المهن الأخرى.
وتخصيص نسبة من حق الأداء العلنى لقيمة ما يباع من تسجيلات بالخارج أو ما يعاد عرضه منها بالداخل، للانتفاع بحصيلتها فى مشروع إنشاء مستشفى خاص للفنانين ودار للنقاهة والشيخوخة على أرض تمنحها الدولة للفنانين.

النص المسرحى

ولعل أهم عناصر التحليل الإعلامى لفن المسرح ما يعرف فى النموذج الاتصالى بالرسالة (ماذا وكيف) أى ما تنضوى عليه المسرحية من مضمون وكيفية التعبير عن هذا المضمون وتحريره فى رموز لتكوين «الرسالة» أو النص المسرحى.

ذلك أن النص المسرحى نوع من الاتصال الأدبى، الذى يقنضى من كاتبه أن يواجه قيوداً صارمة، فهو ليس حرّاً فى اختيار الموضوع، كما أنه ليس حرّاً فى طريقة المعالجة.

«ليس حراً فى الحيز الذى يصب فيه فنه، ولا فى الوقت الذى يعرض فيه عمله!... أما الموضوع، فليس كل موضوع يصلح للتأليف المسرحى، كما أنه ليس كل موضوع يصلح للنظم الشعرى!... فكما أن هناك موضوعات، لا تستطيع أجنحة الشعر حملها، دون أن يبدو عليها التكلف والتناقل تحت وقر طبيعتها الأرضية، فمثلاً: ليس للشعر أن يتكلم فى أسعار القطن، أو أن يبحث فى غطاء العملة، كما يسهل على النثر أن يفعل، - كذلك التأليف المسرحى، لا يمكن أن يعالج موضوعاً يتعذر إظهاره على مسرح محدود، بواسطة ممثلين من الأدمين، فمثلاً ليس للمسرحية أن تعالج موضوعاً وصفيًا تلعب فيه الجمادات، والنباتات، والمعجموات، دوراً أهم من دور الإنسان، فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به وما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره لا بد إذن فى المسرحية من اختيار للموضوع الممكن إبرازه على المسرح الآدمى!...

على أن الصعوبة الكبرى ليست هنا، إنما هى فى العثور الموفق على الموضوع الجيد، فقد يتوفر للمؤلف المسرحى كل عناصر النجاح: من موهبة ومقدرة، وحسن استعداد، وسعة حيلة، - ولا يسقطه غير الموضوع الردىء، على حين أن الموضوع الجيد قد يرتفع بمواهبه إلى المستوى الذى يخرج أحياناً الأثر الخالد، لذلك اعتبر بعض النقاد أن التوفيق إلى الموضوع الجيد، هو - للشاعر والمؤلف المسرحى - اكتساب لنصف الموقعة!... فى حين أن كل موضوع، تمكن القصصى الراوية من حوادثه وجمع تفاصيله، - يستطيع أن ينجح خير النجاح بمجرد وصفه؟ وحكايته، دون اعتماد إلا على جودة نثره، وصدق تعبيره، وبراعة سرده!...»^(١).

فالموضوع الجيد فى المسرحية - بتعبير الحكيم - ضرورة من ضروراتها، شأنه فى ذلك شأن النغم الجيد فى «القطعة السمفونية!... ففى الموسيقى، تعتبر النغمة الجيدة، هى تلك التى تحمل فى جوفها توليدات عدة لألحان موفقة، فما يكاد يعثر عليها الموسيقى، حتى يجدها كالحلى بالتخرجات، التى يستطيع أن يملأ بها حركة سمفونية بأكملها، فى حين أن النغمة الرديئة تولد صماء جوفاء، عاقراً عقيماً يحاول الموسيقى عبثاً أن يستخلص منها شيئاً... كذلك الموضوع المسرحى الجيد هو ذلك الموضوع الغنى الذى ما يكاد يلتمسه المؤلف حتى يقبض بين يديه بالمواقف المتجددة، والأفكار الطريفة، والشخصيات المتنوعة،

(١) توفيق الحكيم: فن الأدب. المرجع السابق، ١٤٣.

حتى ليحس معه أنه ينمو بالمعالجة، ويكبر ويزدهر، كالشجرة المباركة التي تنهياً للإثمار الكثير!... فى حين أن الموضوع الردىء مايكاد يفتح بابه حتى يغلق، وإذا حاول المؤلف إرغامه وحمله على ما لا يستطيع بطبعه، ظهر العنت فيه والتصنع والافتعال، كالقصيدة الشعرية التي تنظم فى موضوع ردىء سواء بسواء، فإن القوافى تبدو فيها متكلفه، كأنها منحوتة من صخر، والمعانى مكررة جوفاء، كالطبل!... (١).

«إذا اختار المؤلف المسرحى موضوعه الصالح فإن قيماً آخر سرعان ما يظهر له، ذلك هو القيد المفروض على حرية المعالجة، فهو لا يستطيع أن يعالج موضوعه بالحرية التي يعالج بها القصص العادى قصته المرسله... فليس له أن يجرى حوادثه فى مختلف القوالب التي تتيحها القصة المرسله لمؤلفها، مثل قالب الاعترافات أو المذكرات أو اليوميات أو الرحلات أو الرسائل، أو قالب الرواية على لسان صديق أو شاهد عيان، أو قالب الحكاية تسرد كما يريد المؤلف أن يسردها... لا... لاشىء من هذا يباح لمؤلف المسرحية. إنه مقيد بطريقة واحدة وقالب واحد لا يتغير ولا ينبغى أن يتغير... فهو فى هذا أيضاً شبيه بزميله الشاعر فى إنشاء القصيدة، والتزامه فيها بالوزن والقافية... فهو لا يمكن أن يخرج عن قالبه التمثيلى الذى يقضى بأن تجرى الحوادث دائماً من أفواه أشخاص يتحاورون، وإذا تحاوروا فلا ينبغى أن يظهر المؤلف بينهم أو يتدخل فيما يقولون ليصف ما غمض من أحوالهم وتصرفاتهم، فى حين أن هذا كله ممكن مباح للقصصى الراوية الذى لا حرج عنده - كلما غمض موقف - من أن يتدخل بنفسه واصفاً محللاً مفسراً ما يجرى فى رؤوس أشخاصه من أفكار، وما يحدث فى نفوسهم من انفعالات.. هنا المؤلف المسرحى مغلول اليدين مطلوب منه أن يخلق أشخاصاً دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفاً... حديثهم - وحده فيما بينهم - هو الذى يجب أن يخلقهم... وهذا الحديث - بألوانه المختلفة - الذى يميز طباع كل منهم عن الآخر؟ (٢)....»

لهذا يتعين - على المؤلف المسرحى - كما يقول الحكيم رائد المسرح فى الأدب العربى -

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٤.

(٢) المرجع نفسه ص ١٤٧.

«أن يتخير من الأشخاص من تعقدت حياتهم إلى الحد الذى يستطيعون معه أن تكون قلوبهم موضعاً لانفعالات مختلفة ونفوسهم مظهرة لطباع متباينة، وعقولهم قادرة على التعبير والإفصاح... ولقد كان مؤلفو المسرح فى القديم يتخيرون أشخاصهم من بين الملوك والأمراء وعلية القوم، يوم كانت الثقافة وما يتبعها - من تعقد الحياة، والمشاعر والفكر - محصورة فيهم، فلما انتشر التعليم والتثقيف فى العصور الحديثة وشمل أهل الطبقات المتوسطة فى الحضر، تعقدت - تبعاً لذلك، وتنوعت حياتهم وعواطفهم وعقولهم، - انجبه المؤلف المسرحى إلى هذه الطبقة الوسطى ينتقى من بينها أشخاصه. وهو لهذا السبب قلما يترك الحضر، ويتجه إلى الريف، فإن عدد المسرحيات التى اتخذت من الريف موضوعاً، ضئيل جداً فى تاريخ الآداب المسرحية قديمها وحديثها... وهذا راجع بالضرورة إلى أن أهل الريف، بحياتهم الراتبة الهادئة التى تجرى على نمط واحد وبخلفهم الساذج البسيط، - قلما يمنحون كاتب المسرحية ما يحتاج إليه من الحوادث التى تكشف عن حقائق الطباع وغرائب الأخلاق، وما يلزمه من مدارك، تحسن الإفصاح والتعبير عن خفايا النفوس - فضلاً عن عنصر الطبيعة فى الريف، وصلته بالناس وحاجته إلى شاعر يتغنى بجماله أو ناثر يصف ألوانه، أكثر مما يحتاج إلى المسرحى الذى لا يبني عمله إلا على ألوان النفوس والطباع والأخلاق والمدارك؟...

فإذا تم لمؤلف المسرحية اختيار الموضوع وتم له حذق طريقة المعالجة، فإن صعوبة أخيرة تنهض له: وهى أن حرية التنقل بحوادثه وأشخاصه ممنوعة عليه، فليس له أن ينطلق بقلمه يهيم فى كل واد كالقصصى الراوية!... يجلس أشخاصه فى «بيت» ثم ينقلهم بعد صفحة إلى قمة جبل، أو جوف طائرة أو ظهر سفينة!... إن المسرحى مقيد بمنظر قليلة، يجب أن تجرى فى إطارها المغلق كل القصة التى يعرضها!... هذا الحيز الضيق، لا بد أن تتحرك فيه أعظم المآسى البشرية والمهازل الإنسانية، وأن تحدث من الأثر فى النفوس ما تحدثه - أو ربما أكثر مما تحدثه - الرواية المروية، التى يتحرك أبطالها فى كل صفحة أو سطر بين مشارق الأرض ومغربها!... ولقد جاءت السينما أخيراً، فأغرقت الناس بهذه القدرة على عرض رواية يتحرك أشخاصها فى السماء، والأرض، والبحر، بسرعة تفوق سرعة الخيال، وتظهر المناظر الطبيعية على أجمل ما تكون بألوانها الأصلية، وتتفنز فى تصوير الظواهر والكوارث، كالعواصف، والأمطار، والزلازل، والبراكين، وصدام القاطرات،

واحتراق الطائرات، على أدق ما تكون من الحقيقة والواقع مما كاد يؤثر فى حياة المسرح والمسرحية، بل مما أدى إلى أن يتأثر بذلك بعض رجال المسرح، فأخذوا ينشئون المسارح الدائرة أو الصاعدة الهابطة بالآلات الكهربائية، التى تمكنهم من تمثيل مسرحية فى أكبر عدد من المناظر... ولكن هذا التأثير الطارئ لم يلبث أن ولى، وثبت للمسرح والمسرحية مالهما من تقاليد عريقة، وآمن الجميع أن المسرح فن له صفته الخاصة، وله طبيعته المختلفة عن طبيعة السينما، وأنه ليس له أن يخرج عن صفته وطبيعته ليقلد ويتأثر، فإن مجد المسرح هو فى حيزه الضيق، ومناظره المحدودة، وإن عظمة المسرحية هى فى القوة الخفية السحرية، التى ترغم النظارة على أن ينفذوا إلى أعماق الأسرار البشرية، ويحيطوا بأسمى المعانى وأجمل المشاعر ويستمتعوا بأبهج الطرائف وأظرف المباح من خلال كلمات تلقى - لا أكثر ولا أقل - دون معين: من حركة خارجية سريعة تعلق النفس، أو ظهير من صور متتابعة متغيرة تخطف البصر، هذا التقيد بالحيز الضيق فى المكان، يكمله غل آخر هو التقيد بالحيز المحدود فى الزمان!... فليس للمؤلف المسرحى أن يكتب - ويكتب كما شاء له هواه - مثلما يستطيع القصصى الراوية ذلك الحر الطليق الذى يملأ الصفحات كما يريد وعلى قارئه أن يتبعه!... لا... إن المؤلف المسرحى مقيد بوقت مشاهدته وهو له التابع، فهو مطالب أن يكتب مسرحيته، فى حدود الزمن المصطلح عليه فى دور التمثيل، فكل ما يقع فى المسرحية من أحداث، يجب أن يجرى خلال عدد معين بالذات من الصفحات، يستغرق فى التمثيل قدرًا معينًا بالذات من الوقت...

شأن مؤلف المسرحية هنا شأن الموسيقى أيضاً، فهو مقيد - هو الآخر - بوقت السامع، لا يستطيع أن يمضى فى لحنه - مأخوذاً بالتحمس، أو الوحي - فيطيل فى تأليفه إلى الحد الذى يجاوز مجلس السماع المصطلح عليه فى دور الموسيقى، فالوحي عند الموسيقى ومؤلف المسرحية، يجب أن ينظر فى الساعة من حين إلى حين، ليعرف الحدود التى يتحتم عندها أن يقف!...

تلك هى المعوقات والالتزامات. التى تفرض على كاتب المسرحية - قبل أن يحمل القلم ليبدأ فى العمل.. أغلال أربعة توضع فى يديه وقدمه، لتحول بينه وبين الانطلاق، ليصول ويجول بقلمه حراً، كما يباح للآخرين من أهل التأليف!...^(١)»

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٧.

ثم يتحدث توفيق الحكيم عن «الحوار» ودوره في الاتصال المسرحي، فيقول:

«إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار.. ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية... فهو الذي يعرض الحوادث، ويخلق الأشخاص، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها!... والحوار في أغلب ظني كالشعر، ملكة تولد أكثر مما هو شيء مكتسب، وإن كان طول الممارسة والمرانة، له بالطبع أثر كبير في الوصول به إلى الجودة والإتقان!...

والرأى في أن الحوار ملكة، راجع إلى صفته الضرورية له، وهي التركيز والإيجاز، والإشارة التي تفصح عن الطبائع، واللمحة التي توضح المواقف!... هذه الصفة لاتناسب كل الناس، ولا تلاصق كل الأدباء، فمنهم من خلق للإفاضة والتحليل والإسهاب، فإذا طلبت إليه أن يوجز أحس الضيق، وشعر كأنك قد حبسته أو حبست قلمه الفياض، وكتمت بيانه المسترسل، وحلت بينه وبين سليقته الميالة إلى العرض والسردي!...

على عكس ذلك الأديب المسرحي، فهو يضيق بالإفاضة والوصف والاسترسال، ويحب إصابة الهدف بكلمة، أو رسم الشخصية في إجابة، أو الإحاطة بالمعنى في عبارة، كذلك الشاعر له تلك الطبيعة التي يستطيع بها أن يضيء الكون بشطر بيت، ولو أعطيته الصفحات، لينثر فيها هذا المعنى الذي وضعه في ذلك الشطر، لتعثر أسلوبه، وضعف نثره، وشحب معناه، وبدا عليه العي وغلبت عليه الركافة!...

الحوار إذن كالشعر: استعداد طبيعي يميل إليه أولئك الذين يميلون إلى الإقتضاب. ذلك أن ألد أعداء الحوار الإطالة والحشو، فهو هنا أيضاً كالشعر لا مكان فيه للكلمة الزائدة والمعنى المكرر، لأن كل كلمة تلقى لها حيز مرقوم ووقت معلوم!... هذه الصلة بين الشعر والمسرحية ليست مما يقال على سبيل التشبيه، وإنما هي صلة حقيقة، نبث في الآداب القديمة، فقد كان كتاب المسرحية في عهد الإغريق شعراء، وظل الأمر كذلك إلى العصور الحديثة، ولا تزال بعض الآداب الأوربية تسمى المؤلف المسرحي «شاعراً»، حتى إن كان في كل مسرحياته «ناثراً»!...

والحوار باعتباره أداة المسرحية تقع عليه أعباء كثيرة، بل عليه وحدة تقع كل الأعباء!... فمنه نعرف قصة المسرحية، وما انطوت عليه من حوادث ومواقف، وهو لايقصها علينا حكاية وقعت في الماضي، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة تتحرك!...

فالحوار هو الحاضر... هو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها. حاضر أبدى لا يمكن أن يكون ماضياً أبداً.. إقرأ مسرحية لـ«سوفوكليس» أو «شكسبير»، أو «موليير» - اليوم وغدا - كما قرأه قبلك بأجيال وقرون ناس كثيرون، فإن الحوار يبرز أشخاصها مائتين حاضرين، يتكلمون ويتحركون، في حاضر دائم!...

مهمة الحوار إذن، ليست أن يروى ما حدث لأشخاص، ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم، أمامنا مباشرة، دون وسيط أو ترجمان، فإذا قام الحوار بهذه المهمة فإن واجبه لم ينته بعد، إذ لا يكفينا منه في المسرحية أن يكشف لنا عن حوادث ومواقف، بل عليه - فوق ذلك - أن يُلَوِّن لنا هذه الحوادث وهذه المواقف، باللون الموافق لنوع المسرحية، فإن كانت مأساة تخيّر من الألفاظ ما يثير في نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع، وإن كانت ملهامة انتقى من العبارات ما يشيع في قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة!... فالحوار في يد المؤلف المسرحي، كالريشة في يد المصور، وهي المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين وكل ما يوضع على اللوحة من فن!...

ولانتقف مهمة الحوار عند رسم الحوادث، وتلوين المواقف، بل هو الذي يعول عليه أيضاً في تكوين الشخصيات، فلا بد لنا أن نعرف من طريقه طبائع الأشخاص، ودخائل نفوسهم، إذ هو الذي يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفى، ما يفعلون أمامنا، وما ينوون أن يفعلوا، ما يقولون لغيرهم من الأشخاص، وما يضمرون لهم في أعماق النفوس!...

فإذا قام بهذا كله كان عليه واجب آخر، هو خلق جو المسرحية!... وهو عمل دقيق، لا ييوح لنا الحوار بسرّه، وليس هو بالعمل المنظور ولكنه من عجائب الحوار أحياناً، فهذا الجو الشعري السحري، الذي ينبعث من مسرحية «العاصفة» لـ«شكسبير»، ما سرّه؟... وكيف استطاع الحوار أن يباعد بينه جو آخر لقصة أخرى للمؤلف نفسه هي «عطيل»... ثم هذا الجو المخيم على مسرحية «دون جوان» لموليير، ما أبعدّه عن جو مسرحية «الطبيب رغم أنفه»؟!... وهذا الجو المسيطر على «فاوست» لجوته، ما أبعدّه عن الجو المحيط بمسرحيته «إيجمونت»؟!... فالحوار هو الحوار، والمؤلف هو المؤلف ولكن الحوار ينسج لكل مسرحية الجو الذي يلائمها!...

العجيب في الحوار ليس أنه يؤدي الأغراض المختلفة بمفرده، بل العجيب أنه يؤديها كلها في الوقت عينه، فقد يرسل العبارة من عباراته إرسالاً على لسان شخص من أشخاص المسرحية، فإذا هذه العبارة محملة بمختلف المهام، ففيها إخبار بحادث وفيها تكوين لشخصية وفيها خلق لجو، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح.. مثلها كمثل العبارة الموسيقية، التي تنطلق محملة بالنغم، الذي يروى ويلون ويكوّن ويثير كل هذا في لحظة، وكشأن البيت في القصيدة الشعرية، ينطلق حاملاً إلى النفس عذوبة، ووزناً، وفكراً، ومعنى، وصوراً، كل هذا في آن!...

هذا الكلام منصب على الحوار بوجه عام، باعتباره أداة المسرحية، ولكن هذا الحوار لو نظرنا إليه بوجه خاص - وهو في أيدي أقطابه - لوجدنا في أساليب ممارسته من العجائب ما يحتاج إلى كلام طويل ولكننا نكتفي هنا بالإشارة إلى بعض الملاحظات العابرة:

من ذلك ما قدر يراه المتأمل في أسلوب الحوار، عند «شكسبير» في بعض مآسيه، وفي أسلوب الحوار، عند «موليير» في بعض ملاحيه: إن المتأمل في حوار «هاملت»، مثلاً، أو حوار «مكبث»، يلاحظ أن طريقة الحديث فيهما - بين الأشخاص - لا تجري على منطق الحديث الواقعي - بين الناس - في الحياة!... إنما هو حوار يجري على منطق الشعر، فهو لا يتسلسل بنظامه الطبيعي في الحياة الواقعية، ولكنه يتسلسل بنظامه الطبيعي في حياة المعاني النفسية، فهو يقفز قفزات، ويعبر فجوات، ويستعين بالكلمات المضئبة، والحكم البليغة والصور اللامعة، ليصل في صفحات قليلة إلى أعوار النفوس الإنسانية، وأسرار الطبائع البشرية! «شكسبير» مؤلف واقعي الهدف، شاعري الأسلوب!... لقد احتفظ بطبيعة الشاعر، وطريقته في معالجته لأدق شئون الحياة والبشر، وشعره وإن كان مرسلًا: أي أقرب ما يكون إلى النثر، فإن روحه لم تزل أرفع ما يكون الشعر، في حين أن «موليير» كتب بعض ملاحيه بالشعر المقيد الموزون، ولكن حوارهم يتسلسل دائماً بنظامه الواقعي في الحياة، ويجري الحديث بين أشخاصه، كما يجري في الحياة العادية، لا يعوقه إلا النظم الذي يضيق به السامع أو القارئ أحياناً، ولا يدري فيم الالتجاء إليه، وكل شيء بدونه، وعلى الرغم منه، غارق في دنيا الواقع!... «موليير» مؤلف واقعي الهدف، واقعي الأسلوب، على الرغم من شعره المقيد المنظوم!...

هذان لونا من الحوار وضعاً شعراً، كلاهما يخلق من الأشخاص الحياة، ويبرز من

خفايا النفوس البشرية ما اعتبره التاريخ من مفاخر الفكر الإنساني، وهما مع ذلك مختلفان في الأسلوب، أحدهما يجرى الحوار بروح الشعر، وإن اقترب من النثر، والآخر يجرى وراء الحوار بروح النثر، وإن تقيّد بالنظم...

هناك لون ثالث من الحوار لشاعر أيضاً، كتب بعض مسرحياته بالشعر، وهو «إيسن»: نجد أن الحديث الذي يجريه على لسان أشخاصه، يتسلسل بنظامه الواقعي، على طريقة «موليير» ولكننا نشم مع ذلك عطرًا غريبًا ينبعث من بين حوارهِ يذكرنا بذلك العطر الشعري الذي ينبعث من خلال كلمات «شكسبير» فهو مؤلف واقعيّ الأسلوب شاعريّ الجوّ!...

هناك أيضاً لون رابع من الحوار. لشاعر في قصة شعرية هو «جوته»، في «فاوست» هنا نجد الواقع ليس هو شاغل المؤلف، فهو لا يعنيه أن يظهر أشخاصاً إنسانية، تعيش في محيطها الإنساني ولا تهتم مآسى البشر، ولا ملاميتهم ولا مجتمعاتهم، وحياتهم ومشاكلهم في ذاتها، ولا من حيث هي: إنما الذي يهمه في قصته هذه هو علاقة الإنسان بما هو أعلى. هنا إذن مجال الفكر والشعر، وهنا نجد أسلوب الحوار عند «جوته» لا يتسلسل طبعاً بنظام واقعي. ولكنه يجرى محمولاً، على أكتاف الفكر مرة وعلى أجنحة الشعر مرة أخرى، فهو هنا مؤلف فكري الهدف. شاعريّ الأسلوب!...

هذه ملاحظات خاطفة على بعض أساليب الحوار، تدلنا على أن أداة المسرحية وإن كانت واحدة لا تتغير، لأنه ما من مسرحية تقوم إلا بها!... فإنه - أي الحوار - يختلف لونه. وطبيعته، وروحه، وطريقته - باختلاف طبيعة الفنان، وطبيعة العمل الفني!...

يكشف لنا الحكيم عن أسس البناء المسرحي، فيقول: إذا ملك أديب مسرحي ناصية الحوار، فما الذي يبقى أمامه في المسرحية؟... لا شيء أمامه غير أن يشرع في البناء، ذلك أن المسرح مبنى أي قائم بمعضه فوق بعض، ومرتبطة جزؤه بكله في منطق ونظام الأجزاء الذي يضمها هذا البناء، تتكون منها مراحل ثلاث: الغرض، فالمقدمة والحل!... أما العرض فمهمته تقديم الأشخاص وطيف الحادثة، التي تتضح ملامحها فيما بعد، وتتعمد، ثم تنفرج عن الخاتمة.

وطرق العرض كثيرة وهى تختلف باختلاف المؤلف، أو باختلاف المسرحية فالطريقة التى قدم بها «موليير» مثلاً، بطله فى مسرحية «السيد البورجوازي» تختلف عن الطريقة التى استخدمها فى «تارتوفذ» لم يظهر البطل على المسرح من أول الأمر - بل مهد بحديث بين أشخاص آخرين تناولوه فيه بالوصف والتحليل والرسم؟؟ فلما ظهر بعدئذ كان المشاهد أو القارئ قد عرف عن شخصيته أشياء ولم يبق عليه إلا أن يتبعه فى حوادث القصة ليرى تأثيرها فيه أو تأثيره فيها! . أمّا فى «السيد البورجوازي»، فإننا نجد - على عكس ذلك - بطل المسرحية منذ اللحظة الأولى دون أن يمهد له أحد بحديث، ودون أن نعرف من أمره شيئاً يكاد يتكلم هو حتى نعرف من كلامه نوع عقليته. وكلما أوغل فى الكلام كشف لنا عن لون شخصيته، فالبطل هنا هو الذى يقدم نفسه بنفسه من مبدأ الأمر...

هناك طريقة أخرى، اتبعها «شكسبير» فى تقديم بطله «مكبث» فما من أحد مهد لمكبث بحديث، وما كشف لنا هو بحديثه عن طباعه. ولكن حادثة خاطفة اعترضته - عند ظهوره - فسلطت على أعوار نفسه المصباح - تلك هى نبوءة الساحرات!... فهو لم يكذب يظهر لنا حتى ابتدرته الساحرات متنبئات له بالملك!... هذا الحدث العارض البسيط، فتق لنا سر يعاقلب «مكبث» فبدأ فيه من ألوان الشعور الأثيم، ما كان هو نفسه يجهله طول حياته!... شخصية مكبث الماضية لم يكن لها أثر فى مستقبله، فهو فى ماضيه لاغبار عليه، ولكن طبعه الطيب فى الماضى لا سلطان له على كبح آثامه، ووقف مظامعه فى الغد. لذلك لم يجد «شكسبير» حاجة إلى عرض ماضى «مكبث»!... إن «مكبث» عند «شكسبير» هو الظموح الذى يحطم القيود؛ هو المستقبل الذى يلتهم الحاضر والماضى!... لذلك بدأت القصة، وكان أشخاصها يركضون فى المستقبل ركضاً، المستقبل الذى غير كل شىء... المستقبل الذى سفك دم كل شىء حتى ماضى البطل الطيب!...

على عكس مسرحية «عطيل»!... هنا الماضى هو الذى يؤثر فى المستقبل، ويدفع إليه... هنا طيبة «عطيل» الماضية - بما فيها من حرارة المغرب ودمه الفوار وحمق البطل، ورعوثته

وجراته - هي التي أدت إلى حدوث الكارثة في المستقبل. أهمية هذا الماضي في مسرحية «عطيل» جعلت «شكسبير» يعرض حياة بطله الماضية عرضاً وافياً حيناً على لسانه، وحيناً على لسان الآخرين!...

طرق العرض إذن تختلف، لا باختلاف المؤلف فحسب، بل أيضاً باختلاف الموضوع والشخصية!...

فإذا تم العرض فقد بدأت المرحلة الثانية في المسرحية، وهي العقدة، أى حادثة توشك أن تقع ويترتب على وقوعها نتيجة أو نتائج، أو هى مشكلة اجتماعية أو عاطفية أو فكرية، تنهياً للظهور، وينجم عن ظهورها واشتباك أطرافها نتيجة أو نتائج!... على أنه ليس من الضروري فى كل الأحوال أن يتم هذا الانفصال - بين العرض والعقدة - على نحو واضح، فقد يحدث أحياناً أن تتداخل المرحلتان إحداهما فى الأخرى، كما نلاحظ ذلك فى مسرحية «مكبث» أيضاً: فهى قد بدأت بحادثة: هى حادثة النبوءة... هذه الحادثة عرضت لنا الشخصية، وهيات لنا العقدة فى الوقت نفسه وكأننا نرى أشخاص المسرحية يصعدون إلينا من جوف الحادثة، أو وكأننا نجدهم أمامنا فجأة معروضين مخلوقين من نسج تلك العقدة!... على عكس ذلك مسرحية «عطيل»، ففيها نرى العرض منفصلاً تمام الانفصال عن العقدة!... هنا المرحلتان متباعدتان متميزتان، إحداهما عن الأخرى... فالعرض هنا يسير بنا شوطاً بالأشخاص فى حياتهم المألوفة، حتى نعرفهم فى ماضيهم، وحاضرهم، ونكاد نلمس بعض طابعهم، وأخلاقهم، وإذا العقدة - على مهل تأخذ فى البريق، كالشرارة الصغيرة المتطايرة من احتكاك هذه الأخلاق والطبائع بعضها ببعض، إلى أن يحدث آخر الأمر الحريق!...

هنا قد نلاحظ أن طبيعة المسرحية هى التى تحدد طريقة بنائها، فإذا كانت العقدة تخرج من طبائع الأشخاص كان من اللازم عرض هذه الطبائع عرضاً قبل الحادثة، وإذا كانت العقدة تخرج من حادثة من الحوادث الخارجية اندمج العرض مع العقدة وظهر معها!... هذه ملاحظة، ولا أكثر من ملاحظة، فمن الخطر فى الفن أن نتعدى حتى الملاحظة إلى سن القوانين!... والفن نظام، ولكنه يكره القانون!... إنه حرية منظمة، حرية تنظم نفسها

بنفسها ولا تقبل أبداً أن يفرض عليها الآخرون نظاماً، فهناك من المسرحيات ما نرى فيها العقدة تظهر من اصطدام الطباع والأخلاق، ولا تعرض لنا هذه الطباع والأخلاق إلا وهي مضطربة فى خيوط العقدة، كما أن هناك من المسرحيات - وخاصة ما وضع منها فى العصور الحديثة - ما لا عقدة فيها الإطلاق، إنما هى عرض طويل للطباع أو الأفكار أو الأخلاق!... ومنها ما يرد إلى خلق جو خاص يغمر فيه القارئ أو السامع أو المشاهد غمراً دون أن يكون المقصود رسم شخصية من الشخصيات الرسم الكامل أو إبراز طبع من الطباع الإبراز الشامل!...

على أن تعدد النزعات والاتجاهات، لا يمكن أن يمس دائماً كل هذه الآراء اللازمة لبناء المسرحية، فهو قد يضعف كناً لدعم ركن، أو يقوى ركناً على حساب ركنين!... إن الفن دائم التجدد، وهو فى تجده لا ينسى - بالخبرة أو السليقة - أركانه اللازمة لارتكازه!...

تلك هى مرحلة العقدة فى المسرحية، حادثة تشعب أو مشكلة تشابك. ولكن هذا التشعب أو هذا التشابك، لا بد أن يصل إلى طرف: أى النهاية!...

هذا الانحدار إلى الطرف أو إلى النهاية، هو الحل الذى يؤدى بالمسرحية إلى ختامها!... وهو فى المأسى: غالباً ما يكون الموت عقاباً للبطل الأثيم وحداً لحياة البطل المجيد!... وفى المهازل: غالباً ما يكون الزواج هو الختام البهيج... هذه المرحلة الأخيرة فى المسرحية تأتى نتيجة لما سبق من حياة هى الجواب عن سؤال، هى الراحة بعد قلق معلق، لذلك يجعلها مؤلفو المأسى الراحة الأبدية «للأبطال»، ويجعلها مؤلفو المهازل الراحة الدنيوية للمحبيين، لأنهم يعلمون أنهم بذلك يتحدثون شعور الراحة فى نفوس المشاهدين!...

على أن بعض المسرحيات فى العصور الحديثة قد نحت نحواً آخر، فلم تجعل من النهاية جواباً ولم تحدث بها راحة، بل جعلت من النهاية سؤالاً كبيراً يبقى بين جوانح القارئ أو المشاهد، وليس له من مجيب، أو جعلت منها وقفة تشيع فى النفس قلقاً ولا تحدث شعوراً براحة ولا تمس العقدة التى تبقى دائماً بغير حل!... وربما كانت هذه

النهاية - فى بعض الأحيان - أفعال فى النفس . وقد أدرك «شكسبير» ذلك فى مسرحية «عطيل» فترك الخائن «ياغو» حياً أمامنا بعد موت ضحاياه، وهو الذى كنا نتمنى أن تسدل الستار على جثته وهى مقطعة تقطيعاً! ... لم يرد «شكسبير» أن يمنح نفوسنا هذه الراحة حتى تظل نفوسنا القلقة تلعن «ياغو» طول الأجيال. فالمؤلف البارع ليس ذلك الذى يتولى بنفسه فى كل الأحيان مصاير أشخاصه، بل هو ذلك الذى يجعل الناس يتولون أمرهم من بعده! ... هكذا نجح «شكسبير» فى أن يترك «ياغو» المجرم قائماً، يتلقى صفعات الأحقاب، على حين أن ضحاياه فى أجدانهم راقدون تحت قباب العطف الخالد والحب الدائم! ... ذلك العطف والحب والتفجع، الذى تمثله تلك الصيحة التى خرجت من قلب الشاعر الألماني: «هاينى»: لا شئ فى الدنيا يعزىنى عن موت «ديدمونة»! ...

أما وقد عرفنا شيئاً عن أركان المسرحية، فقد بقيت مسألة أخيرة - هذا الكيان المبنى الذى يسمونه المسرحية: أهو ككل بناء يجب أن توضع خطته، وترسم خطوطه، بكل أجزائها، وأدق تفاصيلها قبل الشروع فى التنفيذ؟ ... تلك فيما نرى مسألة شخصية، وقد يكون فى تاريخ الإعلام من المؤلفين من كان يفعل ذلك، ومنهم من كان يفعل غير ذلك، فليس لأحد أن يملى على فنان طريقة؟ عمله! ... كل مالنا من حق أن نبحث، ونلاحظ ونستنتج، فإذا رأينا الفنان يخرج بعد ذلك على مارتبناه من بحوث، ونتائج وقواعد - فليس على الفنان من حرج مادام قد أخرج فى نهاية الأمر أثراً بديعاً، مهما تكن الطريقة التى اتبعها.. ويذهب الحكيم إلى أن المسرحية - وإن كانت بناء - فهى ليست بالبناء الأصم! ... إنها بناء حى، لأنها مكونة من شخصيات حية تتكلم ومن كلامها تحدث مفاجآت فرعية لا يمكن للمؤلف أن يحسب حسابها! ... إن المؤلف يستطيع أن يحدد من قبل طبائع أشخاصه، وأخلاقهم، وخطى حياتهم، ومصايرهم ولكنه لا يستطيع أن يحدد تفصيلات أحاديثهم ولا جزئيات تفكيرهم إلا بعد أن يباشر التنفيذ، ويمضى فى التأليف! ...

«إن البناء المسرحى لا يمكن أن يكون - بالضبط - كالبناء المعمارى، فالمهندس إذا رسم مسامراً على الخريطة فلا شئ يغيره، أما المؤلف فإنه لا يضمن بقاء جزئين على حالهما لو اندفعت شخصيته فى اتجاه آخر، على أثر كلمة فجائية، لفظتها شخصية أخرى! ... إن المسرحية عجيبة تتطور فى يد مؤلفها.. إنها شجرة تنمو تحت إشراف بستانى!» (١)

(١) الحكيم المرجع السابق ص ٨.

ويقول الحكيم بصدده حديثه عن صفات الكاتب المسرحي:

«يعتقد الكثيرون أن فنًا كالصوير، يحتاج فيه إلى موهبة خاصة، أما فن التمثيل فلا يحتاج لمواهب، ويكفى القليل من الذكاء للقيام بأعماله!...

هذا الاعتقاد باطل!... وبقصر الكلام هنا على الكتابة المسرحية نقول: إن الكاتب المسرحي شخص مستعد بطبيعته للمسرح، وإن ما يتطلب منه - ليكون كاتبًا مسرحيًا - موهبة غرزية، مستقلة عن المواهب التي تنتج فنًا آخر، ونوعًا آخر من أنواع الأدب!...

ذكر «فكتوريان ساردو» في خطبة له في «الأكاديمية فرانسيز»، صفة، قال إنها لازمة للمؤلف المسرحي، هي: أن تكون لمؤلف المسرح حاسة مسرحية، بمعنى أنه لا يدع أمرًا، أو شيئًا يقع عليه نظره، أو تسمعه أذنه، إلا وتفكره تلك الحاسة عنده في الشكل المسرحي!... وبعبارة أدق: ألا ينظر ويسمع ما يدور حوله بغير عين المسرح، وأذنه!... فإن رأى منظرًا طبيعيًا جميلًا، فلا يؤخذ بجماله من حيث الطبيعة - وإلا كان - مصورًا - بل يعجب به بعين أخرى، ولغاية أخرى. فيقول: ما أجمله منظرًا في رواية!... وإن أنصت إلى محادثة شائقة، أو محاوراة طريفة، قدرها بأذنه المسرحية، فقال: ما أصلحه حوارًا!... وإن رأى فتاة ذات ميزة خاصة كالسذاجة، أو المكر، قال أيضًا بعين المسرح: ما أخرى مثلها بدور كذا!... وهكذا في كل شيء... فإن قصصت عليه خبرًا مثيرًا، كجريمة أو مصيبة، سبق إلى ذهنه التصور المسرحي، وبرقت هذه الموهبة الخاصة. والقدرة على تشكيل كل شيء في القالب المسرحي، هي قوة المؤلف المسرحي!...

ليس هذا فقط، فكم من الحوادث يمر بنا، وتترك في الشعور به حواسنا، ومن المواقف المسرحية مانصادفه، ونشاهده كل يوم، ومع ذلك لانفطن إليه، لأنه من الحياة العادية!... ولكن قد ترى هذه الحوادث والمواقف عين أخرى تفتن لموضع الجمال منها. فتستخرج منها ذلك العمل الفني الذي نصفق له ونعجب به!...

ثم ألا يعرض لنا - في الحياة مرارًا - أن يكتب لنا الطبيب تذكرة بها الدواء وجلنا بلا شك تأمل التذكرة، وما كتب فيها بخط سريع لا يقرأ، وساءل نفسه كثيرًا: بالله كيف

يستطيع الصيدلى المسكين قراءة « هذه الطلاسّم »! .. وقد يدور بخلدّه إمكان خطأ الصيدلى، واحتمال إرساله «سهلاً» بدلاً من «مقوّ»!... ألا يحدث هذا موقفاً مسرحياً من النوع الهزلى ونحن لانشعر؟... وقد ترى ذلك عين رجل المسرح، فلا تلبث أن تجد فى رواية موقفاً كهذا!... شخص فى وليمة يتناول سهلاً على اعتبار أنه مقوّ أشار به الطبيب، وإذا السهل يفعل فعله، وإذا الشخص المدعو أو الداعى فى الوليمة قد فطن للأمر، وإذا هو فى مركز دقيق مضحك!...

كل هذا قد تراه على المسرح فتدهش وتعجب، وتقول فى نفسك: ما أعجب هذا الموقف!... ولو بحثت قليلاً لعلمت أن المؤلف إنما نقل جزءاً من الحياة نقلاً، وأنها حواسه المسرحية هى التى نبهته إلى ما يجب نقله أو محاكاته، أو تصويره...

ويذهب الحكيم إلى أبعد من ذلك أحياناً، إذ لا يجد ضرراً فى التطرف فالكاتب كلما قويت فيه تلك الحواس المسرحية كان كاتباً بالطبع، لاصانعاً، ومرزقاً، وكان مثله مثل الشاعر، بالفطرة!... والكاتب الذى من هذا النوع - هو عند الحكيم - المثل الأعلى للكاتب المسرحى - تمتزج حواسه المسرحية بحواسه الجثمانية، امتزاجاً لا يستطيع معه استعمال إحداها منفصلة عن الأخرى - فهو فى معاشرته لأهله، وأصدقائه، وفى جلوسه إلى خلانه وعارفيه، وفى مصادفته لمن يعرفه، إنما يستخدم حواسه لفته أيضاً، فينظر إلى هؤلاء جميعاً بنظرة نافذة مستشفة بها مستغلق أمرهم وحقيقة أخلاقهم ونوع مزاجهم ولون ميولهم، قاصداً بذلك تفهم الناس - من حيث هم ممثلون - فى ملعب غير محدود، متخذاً من حواسه هذه وملاحظاته، الأداة الكاشفة التى يعثر بها على أشخاص روايته^(١)!

**هناك مشكلة اتصالية فى الفن المسرحى، تلخص فى وضع «المُرْسِل»
«لرسالته» فى صيغة محددة من الرموز؟**

إن بعض النقاد مثل «ر. انجردين» Ingarden يرون فى الرسالة المسرحية نصين: نصاً رئيسياً وآخر ثانوياً: الكلمات التى تنطق بها الشخصيات تكوّن النص الرئيسى، والاشارات المسرحية التى يوردها المؤلف تعتبر نصاً ثانوياً - ومن الطبيعى أن تختفى هذه

(١) توفيق الحكيم: المرجع السابق ص ١٧٤.

الإشارات عندما تعرض في المسرحية، فهي إذن لا تدرك ولا تؤدي . وفي ذلك ما يؤدي إلى تلمس كل المشكلات الخاصة باللغة في المسرح، ذلك أن النص الرئيسي في مجموعه يكون عنصراً من عناصر العالم الذي يصور العرض المسرحي، عندئذ يصبح النطق بكل كلمة وكل جملة عملية تتم في إطار هذا العالم المصوّر، حيث يصبح الكلام عنصراً من عناصر السلوك الشامل للشخصيات، والكلام الذي يقال على المسرح يقوم أيضاً بوظيفة اللغة التصويرية، ومن ثم عليه أن يكون على علاقة وثيقة بوسائل العرض المسرحي الأخرى أي العناصر المرئية التي يحملها الممثلون^(١). والكلام الذي ينطق به الممثل على خشبة المسرح مجموعة معقدة من الدلالات، فهو يشتمل على كل دلالات لغة الأدب، فضلاً عن أنه جزء من أحداث المسرحية، حتى الكلام في الحياة اليومية هو مجموعة من الدلالات المتعددة المتباينة، فالتكلم يعبر بما يقوله عن حالته الذهنية أو النفسية، ويدل كلامه في الوقت نفسه على مستواه الثقافي والاجتماعي. ولذلك فإن استعمال اللغة العربية الفصحى «المشتركة» هي الأداة الطبيعية في إبداع «الرسالة المسرحية العربية» حتى تتمكن من الرقي بذوق المشاهدين، وحتى تستطيع مخاطبتهم في أنحاء الوطن العربي كله على اختلاف لهجاتهم العامة، وتوخيًا لبلوغ هذه الرسالة المسرحية الأفق القومي الشامل للأمة العربية. ذلك أن استخدام العامية - كما يقول الحكيم - يقوم «عليه اعتراض وجيه هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل زمان ومكان».

و حين كتب الحكيم مسرحية «الصفقة» التي لا تجافي لغتها قواعد الفصحى، كما أنها مما يمكن أن ينطقه الأشخاص بطبيعتهم وفي بيئتهم، أو بحسب النطق العربي الفصيح، كان يستهدف من وراء هذه التجربة السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا، والتقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين أقطار العروبة بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفن.

وفي تقديرنا أن تجربة الحكيم ينبغي أن تدرس من جديد في ضوء التفسير الإعلامي للنص الدرامي، ذلك أن هذه التجربة تطرح سؤالاً مسرحياً هاماً حول العلاقة بين المتكلم

(١) د. سامية أحمد أسعد: المرجع السابق ص ٧٠.

والمصدر والصوت! ففي المسرح لا يكون المتكلم مصدر الكلمة دائماً، وترتب على ذلك نتائج سيميولوجية هامة، ذلك أن الكاتب المسرحي والممثل يستخدمان هذه الدلالات كوسيلة للتعبير عن الإنتماء السياسى والاجتماعى أو القومى للشخصية التى يصورانها، لكن الكاتب المسرحى، والممثل لا يختاران إلا جزءاً صغيراً من مجموع الدلالات التى تحملها اللغة اليومية، ففي هذه اللغة ترتبط الدلالات المميزة لطبقة ما ارتباطاً وثيقاً باللهجة الخاصة بالمنطقة التى تنتمى إليها الشخصية، لكن على المسرح نيس من الضروري فى كثير من الأحيان تعيين المنطقة التى تنتمى إليها الشخصية بدقة، فالرجل الريفى لا يستخدم إلا بعض السمات المميزة لهجة منطقة ما، وأحياناً يجمع فى كلامه السمات المميزة لعدة لهجات فى آن واحد. صحيح أن هذا الجمع بين لهجات يتنافى مع الواقع لكنه يعبر تعبيراً قوياً عن الرجل الريفى الذى يؤدى دوره الممثل. وهذا ما توفره تجربة الحكيم من خلال «النطق» فى إطار اللغة الفصحى. يقول بوجاتيرف Bogatyrev فى هذا الصدد: «أرى أن لهجة مصطنعة من هذا النوع لها كل الحق فى التواجد على خشبة المسرح»، ويضيف قائلاً: «ونجد حالات مماثلة فى مجال الزى المسرحى والدبكور»^(١).

ولعل فى ذلك ما يقند دعوى الداعين إلى العمومية فى المسرح مضاهاة للواقع وموضعاً، ذلك أن الفن ليس تسجيلاً فوتوغرافياً للواقع، ولأن واقعية اللغة بالذات ليست كما يريدونها أصحاب المذهب الواقعى إنطاق كل شخصية بلهجتها الخاصة، وإنما هى الملاءمة بين اللغة وبين الشخصية من الناحية العقلية والعاطفية، فلا يتحدث أحد مثلاً بأفكار الفلاسفة. والعربية الفصحى تستطيع أن تستوعب الألوان المحلية، فهى كما يقول - على أحمد باكثير - «مثل الماء الصافى الذى يمكن تلوينه بأى لون تريد، فيظهر هذا اللون على حقيقته، أما المسرحية فمثلها كمثل الماء الملون لا يظهر أى لون جديد على حقيقته»^(٢).

(١) المرجع نفسه. ص ١٠.

Bogatyrev (P.): Les Signes du Theatre. in poitique No. 8. 1971. p552

(٢) على أحمد باكثير فى المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ص ٧٥ فى: نفوسة زكريا الفصحى واللهجات العمومية - مؤتمر الوحدة والتنوع القاهرة ٦٥ - ١١ - ٥ - ١٩٧٢.

ولقد كتب على أحمد باكثير - إيماناً منه بقدرة الفصحى على معالجة المسرحية المحلية دون أن تفقدها واقعيتها - مسرحيته «مسمار جحا» و«الدنيا فوضى» بلغة عربية ميسرة حاول فيها أن يقتبس من أساليب العامية ومنطقها وسائر خصائصها، كما استخدم ألفاظها العربية الصحيحة، دون أن يخرج على أصول الفصحى أو يعيث بقانون من قوانينها النحوية أو الصرفية. ولقد لقيت هذه المحاولة التي قصد بها باكثير ترويض ذوق المتلقى على استساغة الحوار القصير، قبولاً من الجماهير تجلّى في النجاح الذي أحرزته مسرحيته «مسمار جحا» عندما مثلتها فرقة المسرح المصرى الحديث سنة ١٩٥١ (١).

اللغة ووسائل

الاتصال الدرامى:

نختم هذا الفصل بعلاقة اللغة بعنصر «الوسيلة» فى التفسير الإعلامى للمسرح العربى، ذلك أن الإبداع الفنى منذ نشأته مرتبط بوسائل الاتصال بالجماهير من حيث هى أدوات تكنولوجية، الأمر الذى يجعل الناس يتأثرون لا شعورياً «بوسائل» الاتصال، فقد كان الناس - كما يذهب إلى ذلك ماكلوهان - يعيشون خبرتهم الكلية الشاملة قبل ظهور اللغة الحديثة بحروفها الصوتية، وبعد ظهورها تفجرت الانطباعات الكلية والمدركات الشاملة إلى أجزاء مجردة لاصلة لها بالواقع الموضوعى. ثم ما لبثت الطباعة أن اخترعت لتضيف إلى اللغة المكتوبة - خاصة فى الإبداع الأدبى - بعداً آخر يؤكد النظرة الجزئية، والإدراك المتجزئ للإشياء. وفى إطار هذه البنية الجديدة كان الإبداع الأدبى يتخذ شكل التسلسل أو التابع، متمشياً مع وسيلة الطباعة بحروفها المرصوفة جنباً إلى جنب فى شكل أسطر محتوية على كلمات متتالية.

وهكذا انتقلت الحضارات من: الحضارة السمعية إلى الحضارة الكتابية، إلى الحضارة الطباعية، ثم حضارات: التلفزيون، والتليفون، والسينما، والإذاعة، والتليفزيون، حتى حضارة الآلية الذاتية التى نعيشها اليوم، مع ملاحظة ان كان حضارة لاحقة تحتوى الحضارة السابقة لها. فالكتابة تحتوى الكلام، والطباعة تحتوى الكتابة،

(١) نفوسه زكريا المرجع نفسه. ص ١١٤.

والتلفراف يحتوى الطباعة، والتليفزيون يحتوى الإذاعة والسينما، وهكذا.. وفى كل شكل اتصالي جديد تنشأ حضارة تؤثر فى الابداع الأدبى والفنى ثقافياً وحضارياً، كما تتأثر - هى - بالوسيلة التكنولوجية المستخدمة.

وبطلوع فجر القرن العشرين، وظهور اختراعات أديسون وماركونى بدأ عصر الإلكترونات، وبدأ المسرح فترة جديدة من التحول تبعاً لذلك، ولم يعد الكاتب المسرحى يملك هذا الوسيط الواحد فحسب، وسيط المنصة المسرحية يقص من فوقها قصصه.. بل أصبح يملك ثلاثة أوساط أخرى جديدة هى: السينما، وميكروفون الراديو أو بوق الإذاعة، ثم قناة التليفزيون المصورة آخر الأمر.

وكانت السينما أول هذه الأوساط الثلاثة، وبظهورها تحطم ذلك الحاجز الفراغى الذى كان يتكون من لبنات مدى ألفين من السنين، وكان فى وسع العدسة المتفحصة المستقصية أن تتلمس أدق العواطف وأشدّها إرهاباً وتكبرها فوق شاشة واسعة: كما بلغ فن الممثل، فى تعبيره بقسمات وجهه واستعماله وقفة التردد، مستوى جيداً رفيعاً. أما جمهور النظارة فظل كما هو.. محتشداً إلى بعضه البعض، ويستجيب لما يرى استجابة الجماعة الواحدة. بيد أن الاستجابة الدورية بين الممثلين الأحياء وبين جمهور المشاهدين تلاشت واختفت، ومن ثمة كان على الكاتب المسرحى أن يغير فى فنه الكتابى مرة أخرى^(١).

ثم ظهرت وسيلة الراديو - أو الوسيط الإذاعى، ومن هنا نشأ مسرح التخيل الذهبى، وتفتت أخيراً جمهور القرن العشرين إلى أفراد أصبحت أذهانهم هى المنصة التى يكتب لها المؤلف الدرامى، كما أصبحت أصوات الآلات، وأصوات الممثلين والموسيقيين حافزها المستثير، واكتشف الكاتب المسرحى فناً كتابياً جديداً للربط بين الفعل والشخصيات فى تمثيلياته وبين الأذن الإنسانية المدركة.

ولكن العلم لم يقطع مدده بالنسبة للمؤلف المسرحى الذى أتاح له القرن العشرون - تحقيق التزاوج بين العناصر البصرية لشاشة الصور المتحركة وبين قدرات الالكترونات واجتياز المسافات فامتلكت الدراما وسيطاً جديداً أيضاً هو التليفزيون.

(١) روجرم بنفيلد (الابن) المرجع السابق. ص ٤٧

وقد ظهرت فى الوجود مصطلحات من قبل: سيناريسـت، أو كاتب السيناريو، والكتابة للصور المتحركة، أو التأليف السينمائى، وكاتب المسرحية المعدة للإخراج. وعلى كل نسخة منها على حدة بيانات كل دور، وبيانات المخرج حسب لغة المسرح، ثم الكتابة للراديو، أو التأليف الإذاعى. والمؤلف المسرحى التليفزيونى والكتابة المسرحية التليفزيونية.. وذلك لتمييز عمل الكاتب وتحديد الميدان أو الوسيلة التى يكتب لها.

لقد عاشت اللغة العربية - ككل لغة إنسانية - مراحل التطور البشرى، وحين نذهب مع هـ.ج. - ويلز إلى أن اللغة هى المحور الرئيسى لحركة التطور الإنسانى بأسره: فإننا سنجد ذلك أكثر وضوحاً فى تطور «وسائل» المسرح: ولقد رأينا كيف انقسم التاريخ أقساماً رئيسية: الأول عصر الكلام، والثانى: عصر الكتابة، والثالث عصر الطباعة، والرابع: عصر الإذاعة. وتأسبياً على هذا الفهم، يظهرنا التفسير الاعلامى للأدب الدرامى على جوانب التشابه والاختلاف بين الدراما التليفزيونية؛ والإذاعية، والمسرحية والسينمائية:

أولاً: بين التليفزيون والراديو:

(١) يشابه كل من جمهور التليفزيون والراديو من حيث مكان استقبال الرسالة، فهذا الجمهور لايجتمع فى مكان واحد كجمهور الدراما المسرحية، بل هو موزع فى أماكن متفرقة، وهو جمهور مختلف من حيث العدد وعدم التجانس^(١).

(٢) التمثيلية التليفزيونية كالتمثيلية الإذاعية من حيث تحديد الوقت الذى تستغرقه ومدى قابليتها للإخراج فى نطاق ميزانية محددة كما أن طبيعتها العامة لا بد أن تكون معروفة مقدماً، ويتم هذا غالباً قبل أن يخط فيها سطرًا واحدًا.

(٣) يختلف كل من جمهور الراديو والتليفزيون من حيث درجة التركيز، فمستمع الراديو لا يعطيه كل الاهتمام، أما مشاهد التليفزيون فهو أكثر تركيزًا.

(١) آرثر سوينسن: التأليف للتليفزيون - مرجع سابق ص ٣٥

وفى تركيز المشاهد عند رؤية التلفزيون ميزة للمؤلف التلفزيوني، حيث يستطيع أن يستغل ذلك فى خدمة أهدافه.

ويقول «سوينسن» إن التلفزيون يشبه الاذاعة فى أنه وسيلة يومية تصل إلى الناس يوميا.. ويختلفان فى أن المشاهد يفكر أولاً فى الصورة والشكل الذى ستكون عليه بجانب الصوت فهو أسير الصورة ومتطلباتها^(١) إذ التلفزيون يتوافر فيه الصوت والصورة والحركة والانفعال، مما يساعد على جذب المشاهد وإثارة انتباهه ويجعله يعيش القضية أو الموضوع الذى يعالجه، فى حين أن مستمع الراديو أسير للصوت فحسب.

(٤) التلفزيون يمكن أن يعتمد على التصوير الداخلى أو الخارجى أو على كليهما، أما الراديو فهو أسير الاستوديو. والتمثيلية الاذاعية تتيح للكاتب أن يطلق العنان لمخيلته أو لقصته لتجول حيث يشاء، وأن يعدد المناظر التى يستطيع خلقها. أما فى التلفزيون فيجب على المؤلف أن يكون واثقا من المكان الذى تمضى به قصته إليه، مراعىا فى ذلك إمكانية التصوير والميزانية المحددة للإنتاج.

ثانيا: بين التلفزيون والسينما:

(١) هناك اختلاف كبير بين كاميرا السينما وكاميرا التلفزيون، وأسلوب التصوير التلفزيونى صوت وصورة معا، اما السينما فهى صورة يركب عليها شريط الصوت.

(٢) لا يحتاج المؤلف التلفزيونى إلى تفصيل كل لقطة عند كتابة النص، فإن هذا من عمل المخرج، ولكن عليه أن يقدم للمخرج دليلا على كيفية رؤيته لمعالجة المشهد.

(٣) الشاشة فى التلفزيون تجعل التمثيلية التلفزيونية تستعير الكثير من قواعد الفيلم، وان كانت أصغر بكثير من شاشة السينما المتعددة المقاسات. وهذا هو أحد العوامل التى تجعل التلفزيون وسيلة قريبة الصلة بالمشاهد، كما أنه يعنى أيضا أن التلفزيون لا يستطيع معالجة المناظر العامة «Panorama Shots» التى تعالجها السينما

(١) نفس المرجع السابق ص ٣٥.

بنجاح. ولكن قوة التليفزيون كوسيلة درامية ستبقى لتصور الأفكار والأحاسيس
والمواقف الخاصة بالناس سواء أكانوا أفراداً أم مجموعات صغيرة^(١).

(٤) يتمتع التليفزيون بخاصة المباشرة والفورية التي لا تتمتع بها السينما
نتيجة لما يستلزمه الانتاج السينمائي من مراحل فنية متعددة ومعقدة. فبينما تمر فترة في
السينما بين تصوير الفيلم وعرضه، لا يحتاج التليفزيون إلى ذلك، فليست هناك مثلاً
عمليات التحميص والطبع التي يحتاجها الفيلم^(٢).

(٥) الحركة في التليفزيون نسبية إذا قيست بحركة السينما، كما لا يستطيع
استخدام المناظر الفسيحة أو مئات الأشخاص بهدف إثارة العين كما يحدث في السينما.

(٦) نظراً لأن التليفزيون «وسيلة عائلية» فإنه يركّز على الموضوعات التي تتناسب
مع المناخ الأسري، بينما السينما تلجأ إلى الموضوعات الجريئة التي لا يستطيع التليفزيون
تناولها^(٣).

(٧) تشبه التمثيلية التليفزيونية الدراما السينمائية من حيث استخدام عنصر
الصوت، فهما يشتركان في الحوار وفي المؤثرات الصوتية، وكذلك في عملية المونتاج.

(٨) التليفزيون أساساً وسيلة حية بينما السينما مسجلة. وفي الفيلم حرية كبيرة في
الحركة، وتعويضاً عن ذلك يعتمد التليفزيون على المزيد من الحوار، وهو في هذا الجانب
يقف بين السينما والمسرح^(٤).

ثالثاً: بين التليفزيون والمسرح:

(١) تنتشر التمثيلية التليفزيونية جماهيرياً، خاصة في الدول النامية، إذ أن عدد
مشاهدي التليفزيون بصفة عامة يفوق بكثير المترددين على المسرح.

(١) نفس المرجع السابق ص ٤٦.

(٢) منى الخديدي: دراسة تحليلية لصورة المرأة في الفيلم المصري والاثار الاعلامية
والاجتماعية المترتبة على ذلك، غير منشورة (رسالة دكتوراه كلية الاعلام جامعة القاهرة ١٩٧٧)
ص ٦٠.

(٣) روبرت لافون جرامون: السينما المعاصرة ترجمة موسى بدوي، سلسلة قضايا الساعة (العدد السادس،
شركة تراوكيم السويسرية ١٩٧٧) ص ٣٠.

(٤) ارثر سوينسن: التأليف للتليفزيون - مرجع سابق ص ٥٠.

(٢) المؤلف المسرحى لا يشغل نفسه بعنصر الزمن طالما كان فى الحدود المعقولة، وتستطيع مسرحيته أن تطول حسبما تقضى به الحكمة والبناء الدرامى. أما بالنسبة للتلفزيون فهو محدد بزمن معين^(١).

(٣) يستخدم التلفزيون بصفة عامة حركة أكبر من الحركة التى يستخدمها المسرح المحكوم بديكورات معينة. كما أن الأول يستخدم حوارا أقل من حوار المسرحية. فالتلفزيون يستخدم اللقطات الكبيرة لتوضيح أى انفعال، بينما المسرح يعتمد أساسا على الحوار ودرجات الصوت فى التعبير عن الانفعال. ومن هنا فالحوار التلفزيونى ينبغى أن يكون أكثر بساطة وواقعية^(٢).

ومع وجود التلفزيون، أزيل الكثير من القيود - كالتحدث بصوت مرتفع - وأصبح بوسعنا الآن أن نحقق الواقعية بدرجة أبعد بكثير مما كان معروفا. فقد غدا بإمكاننا التغلغل إلى أعماق الشخصية بشكل أدق. كما أصبح باستطاعتنا أن نحقق المزيد من التعاطف معه، وأن تروى القصة كما ينبغى أن تروى، وأصبح التلفزيون أعظم وسيلة لتقديم الدراما الاجتماعية التى تهتم جمهور المشاهدين^(٣).

وقد اعتبرت صناعة السينما الأفلام المعدة للتلفزيون (ابنا متبنى للفيلم) وفى عام (١٩٧١ - ١٩٧٢) تم إنتاج أكثر من مائة فيلم من تلك المعدة خصيصا للتلفزيون، وبدأت هذه الأفلام تفرض نفسها وتكسب احترام الجمهور لها، وأخذ مستواها فى التحسن باستمرار^(٤).

ولم تكن نادرة المخرج المتخصص هى العقبة الوحيدة، بل إن هناك مشكلة مازالت نعترض طريق التمثيل وهى قلة المؤلفين والمعدّين، ذلك أن النص التمثيلى فى هذا المجال يحتاج إلى مهارة تجنب الكاتب من أن يزل قلمه فيتجه إلى الأسلوب المسرحى أو طريقة السيناريو السينمائى أو إلى المعالجة الإذاعية.

وهو لا بد أن يتفهم متطلبات الشاشة الصغيرة، وحيز الكاميرا المحدود الذى ينأى عن التجمعات الكبيرة للممثلين، ويميل إلى البساطة فى المناظر وإلى اظهار انفعالات وجه

(١) نفس المرجع ص ٣٥.

(٢) أحمد زكى: محاضرات عن المسرح الحديث. (معهد التلفزيون العربى، القاهرة ١٩٧٦) ص ٧.

(٣) Ashley Dukes: **Drama**. (London, thornthorn Buterworth, 1936) P.150.

(٤) جيهان رشتى: **النظم الإذاعية فى المجتمعات الغربية**. دراسة فى الاعلام الدولى (دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٨) ص ٩٤.

الممثل، كما أنه لا بد ان يكون على التقيض من الكاتب الذى يكتب للإذاعة الصوتية، والذى يجعل هدفه تكرار المعلومة الحوارية لابقاء المستمع على صلة بالموضوع^(١).

وهو الأمر الذى يختلف بالنسبة للتلفزيون كوسيلة متميزة عن الإذاعة المسموعة، ولعل فى ذلك ما يفسر أسباب ندرة المؤلفين واضطرار القنوات التلفزيونية إلى إعادة عرض الأعمال الدرامية لمواجهة هذه الندرة.

والتلفزيون يطالب المؤلفين أن لا تزيد الشخصيات الرئيسية عن ثلاث. وقد قال «ارفينج» - أحد مخرجى التلفزيون بشركة كولومبيا للإذاعة C.B.S. : «التلفزيون ميكروسكوب لا تلسكوب»^(٢).

والممثل فى التلفزيون يحتاج إلى مواصفات خاصة تختلف عن ممثلى الإذاعة المسموعة والمسرح والسينما. ففي التلفزيون يهتم بتعبيرات الوجه. والكاميرا لا تلتقط الا الحركات التى تدور فى محور التقاطها. ولما كان الميكروفون حساسا، فإن الممثل لا يحتاج إلى جهازة فى الصوت كى يصل إلى ما يقوله للمشاهد، كما أنه مقيد بمناطق معينة فى الاستوديو يتحرك إليها ومنها.

ويعتمد كل من ممثل التلفزيون والسينما والمسرح على ذاكرته بدلا من القراءة من النص كما هو الحال فى الراديو. يقول «بان باصل» (على الممثل أن يدرّب نفسه جسمانيا بجانب التدريب ذهنى، فعليه أن يتعلم ضبط عضلات وجهه، وان يتحكم فى تعبيراته أكثر من الشخص العادى. ويجب أن يتعلم السير بطرق مختلفة، وأن يغير من تعبيراته وحركاته حسب مقتضيات الدور الذى يؤديه. كما أن مخارج الإلفاظ يجب أن تكون واضحة مفهومة، وأن يدرّب حباله الصوتية على التغيير فى النبرات. وإذا تمكن الممثل من التدريب على هذا كله. أصبح من السهل عليه أن يتبع الأسلوب الفنى الذى تمليه مقتضيات التمثيلية، ويسمح لذهنه أن يتفرغ لعلاج المشكلات الفنية الأخرى التى تواجهه)^(٣).

(١) محمد امين توفيق: التمثيلية التلفزيونية (مجلة الفن الاذاعى، العدد (٥١) ١٩٧٠) ص ٨٥

(٢) Erik Barnow: Mass Communication (New York, Rinehart and Company, 1966) P.210.

(٣) بان باصل: فن التلفزيون ترجمة نماضر توفيق (الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥) ص ٤٧