# الفصل الثالث

# الدراما فى الاذاعة المسموعة (الراديو)

مع بداية ارسال الاذاعة المصرية فى ٣١ مايو عام ١٩٣٤ لم يكن فن التمثيلية الاذاعية معروفا فى ذلك الوقت، ولم تظهر التمثيلية الاذاعية كشكل اذاعى متميز الا بعد ان مرت بعدة مراحل هى:

(١) كانت أولى المحاولات الاذاعية لنقل الاعمال الدرامية عندما بدأت الاذاعة فى نقل المسرحيات من خلال الميكروفون إلى المستمعين فى منازلهم، أى انها كانت تنقل اصوات الممثلين فقط دون ان يعلم المستمع ما يفعل هؤلاء الممثلين على خشبة المسرح، أو ما يدور حولهم من مناظر، وحاولوا ان يعوضوا المستمع عما يفقده من عناصر الرؤية بجعل المذيع يصف للمستمع المنظر الذى تدور فيه الاحداث، والزمان الذى تقع فيه وحركات الممثلين وتعبيراتهم وملابسهم. والمؤثرات المسرحية المنظورة الاخرى كالاضاءة والمكياج. ولكن كل هذا لم يحقق الظاهرة الاذاعية التى تمليها طبيعة الراديو. وقد بدأت الاذاعة فى تقديم المسرحيات عام ١٩٣٦. ومن المسرحيات التى قدمتها فى تلك السنة مسرحيات «بيومى افندى» و«كرسى الاعتراف»، «رجل الساعة»، (بنات الريف)، و«الجحيم والفاجعة والاستعباد».

وقد قدمت هذه المسرحيات من خلال الراديو بصورتها التى تعرض بها على المسرح دون إعداد يتفق وطبيعة الراديو. وبالتالى لم تصل المسرحية بصورة تتلاءم وطبيعة الراديو من ناحية، وطبيعة المستمع الفردى من ناحية أخرى، ومن هنا بدأ الاذاعيون يتنبهون إلى أن طبيعة الراديو تختلف عن طبيعة المسرح.

(٢) عندما تنبه الإذاعيون إلى أن طبيعة الراديو تختلف عن طبيعة المسرح، فقد أخذ الكتاب يبحثون عن سبيل آخر لعمل تمثيليات تناسب طبيعة الراديو، فلجأوا إلى الترجمة والاقتباس من الآداب الاجنبية، واتجه نفر من الكتاب نحو التأليف، فعكفوا على دراسة التاريخ الإسلامى وألّفوا تمثيلياتهم عن سير رجاله، فكتب محمد سعيد لطفى تمثيليات: الحجاج بن يوسف الثقفى وهارون الرشيد وأبومسلم الخرسانى.

(٣) اتجه بعض الكتاب إلى كتابة تمثيليات تصوّر تجربة عاصروها وصاغوها بأقلامهم، وكانت هذه بداية كتابة التمثيلية الاذاعية التى تستمد مادتها من واقع ظروف المجتمع. فكتب عبدالوارث عسر تمثيلية «بيت العيلة» عند بداية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩، يوضح فيها ما يحدث بين الأزواج من مشاكل عائلية حين يهاجرون من المدن إلى الريف هربا من الغارات. كما ظهر كتاب آخرون. وعلى هذا المنوال بدأ الكتاب يكتبون لهذه الوسيلة الجديدة على غرار ما ترجموا واقتبسوا من الآداب العربية وغير العربية، وبدأوا يكتبون تمثيليات اجتماعية. واستمروا فى ذلك حتى برزت ـ بجانب التمثليات المترجمة والمقتبسة ـ موضوعات اجتماعية مؤلفة تغذى التمثيلية الاذاعية إلى ان أصبحت تحتل المكانة الأولى. وأصبحت المترجمات والمقتبسات أقل مما كانت عليه قبل ذلك.

(٤) **مرحلة تميز التمثيلية كشكل فنى**: بعد ان تحولت التمثيلية الاذاعية عن الترجمة والاقتباس، بدأت تشق طريقها نحو التأليف من واقع البيئةالاجتماعية، وبدأ المؤلفون فى دراسة البناء الفنى للتمثيلية الاذاعية، ودراسة الحرفية التى تستلزمها. وذلك من خلال الاطلاع على الكتب الاجنبية التى تناولت هذا الشكل الجديد. ومن هنا بدأت التمثيلية الاذاعية تتخذ أسلوبا خاصا بها يميزها عن غيرها من الأشكال وبخاصة المسرحية والقصة. وفى عام ١٩٤٥ قدم السيد بدير تمثيلية اجتماعية يدور موضوعها حول تجربة عاصرها عند سفره إلى القرية وجرت حوادثها بين سمعه وبصره. ومن هنا ظهرت التمثيلية الاذاعية التى تعالج دنيا الناس، واتخذت لنفسها خطا يميزها ويناسب طبيعة الراديو، وان ظلت محتفظة ببعض الخصائص المسرحية وخاصة فى المقدمة التى لم تكن تتمشى مع طبيعة المقدمة الاذاعية. إلا أن التمثيلية الاذاعية استطاعت أن تكشف عن الشخصيات وتوضح معالمها عن طريق الحوار. هذا فضلا عن مكان وزمان التمثيلية،

وجاء الحوار ملائما لفن الدراما الإذاعية ذا جمل قصيرة.. وبعد إن كانت أغلب التمثيليات لا تعرف إلا مكانا واحدا وزمانا واحدا للأحداث، فقد انتقل المؤلف بالمستمع من القاهرة إلى اماكن أخرى فى الريف والمدن. ومن هنا عرفت التمثيلية الاذاعية المؤثرات الصوتية التى أحالت النص إلى مسامع، مما ساعد على خدمة النص الدرامى عبر الزمان والمكان دون خوف أو حذر. ومن هنا اتسع مجال الموضوعات التى تتناولها التمثيلية الاذاعية وأصبحت تساير طبيعة الجمهور والبيئة والعصر، وظهرت الموضوعات التى تتناول القضايا الاجتماعية والمشاكل القومية والسياسية.

أما عن التمثيل فى تلك المرحلة فلم يكن يتسم بالأداء الفنى للنص، إذ كان أقرب إلى الأداء المسرحى، ويرجع ذلك إلى تأثر التمثيلية الاذاعية بالمسرح. وكان يقوم بالتمثيل موظفو الاذاعة، والمذيعون. وقد كونوا لإنفسهم جمعية أسموها «جمعية هواة التمثيل بالإذاعة». وجدير بالذكر أن الإذاعة فى تلك الفترة لم تكن تعرف فن التسجيل الصوتى أو المونتاج، وبالتالى كانت التمثيلية تذاع على الهواء مباشرة من داخل الاستديو.

**(٥)** تطورت التمثيلية الاذاعية وأخذت تعتمد على الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية. وفى الفترة ما بين ١٩٤٠ ـ ١٩٥٠ استطاعت التمثيلية الإذاعية أن تتطور وتتخذ لنفسها خطا فنيا يتلاءم وطبيعة الراديو، وأمكن للتمثيلية أن تعالج الكثير من القضايا سواء الاجتماعية أو السياسية.. ومع هذا التطور الذى حققته التمثيلية الاذاعية، بدأت تقدم فى أشكال اخرى جديدة، فظهرت التمثيلية الغنائية التى تجمع بين الغناء والشعر والمؤثرات الصوتية فى أسلوب درامى، وكان ذلك عام ١٩٥٠، وبرز فى ذلك بيرم التونسى حين حاول أن يقدم أزجاله فى صورة درامية مثل أوبرا «عزيزه ويونس»، وبرز فى هذا المجال أيضا مرسى جميل عزيز فقدم أوبرا «عواد»، كما قدمت الإذاعة «عذراء البيع» لعبدالفتاح مصطفى.

**(٦)** ظهور المسلسل الاذاعى فى الراديو: يعتبر المرحوم كامل يوسف المخرج الإذاعى القديم، هو أول من ادخل فكرة المسلسل الاذاعى فى مصر، فبعد أن كانت التمثيلية الإذاعية تقدم فى حلقة واحدة، بدأ كامل يوسف فى تقديم المسلسل الدرامى فى ثلاثين حلقة على مدار شهر كامل ليربط المستمع بالراديو متابعاً تطورات أحداث المسلسل. وقد

نقل هذا الشكل عن هيئة الإذاعة البريطانية، حيث أرسل كامل يوسف إلى انجلترا فى بعثة لدراسة الدراما الإذاعية، وقام بعد عودته من انجلترا بإخراج أول مسلسل درامى حيث قدم فى إذاعة الاسكندرية المحلية، فلاقى هذا المسلسل نجاحا كبيرا. وبعد ذلك قدمت إذاعة البرنامج العام أول مسلسل درامى بعنوان «حب وإعدام» فى أغسطس عام ١٩٥٤ من تأليف محمد كامل حسن المحامى ومن إخراج كامل يوسف، وفى شهر سبتمبر من نفس العام قدمت إذاعة البرنامج العام مسلسلها الثانى بعنوان «العقد اللولى» من تأليف زكريا الحجاوى وإخراج كامل يوسف، وفى أكتوبر ١٩٥٤ قدمت مسلسل «تاربايت» من تأليف إبراهيم حسين العقاد وإخراج السيد بدير. واستمرت إذاعة البرنامج العام تقدم مسلسلاً شهرياً من ذلك التاريخ وحتى اليوم.

وقد ظهرت السينما فى أواخر القرن التاسع عشر، عندما اخترع لويس لومبير آلة السينما توغراف فى ٢٨/ ١/ ١٨٩٥، وكانت أولى لوحاته المصورة باسم «الخروج من المعامل». كما صور لوحات أخرى مثل: الخطاب، الحداد، وهدم جدار. وكانت السينما منذ نشأتها دولية إلى درجة أنه بعد سنة واحدة من ميلادها كانت الأفلام تعرض فى نيويورك ولندن وبرلين وبروكسل وباريس.

وظهور فيلم «سرقة القطار الكبرى» كان بداية دراما السينما، إذ حطم نهائيا الأشكال المسرحية والتكنيك المسرحى وفتح الطريق أمام اسلوب سينمائى حقيقى، وقد أخرج هذا الفيلم واحد من رواد السينما فى العالم هو «ادوين. بورنو» وكان مخرجا ومصورا، وقد كشف هذا الفيلم لأول مرة وظيفة المونتاج وقوة تأثيره فى عرض الدراما على الشاشة. وكانت مدة الفيلم ثمانى دقائق، وبدأ فى تقليده معظم مخرجى العالم، وانتشرت دور العرض وغدت السينما «مسرح الرجل الفقير».

وفى نهاية العقد الأول من القرن العشرين، كانت تجارة السينما قد وطدت مركزها رغم الاعتماد على التصوير الصامت، واشتهرت انجلترا بالافلام التى تعتمد على التصوير، وجاءت شهرت فرنسا فى افلام القصص المسرحية وأفلام الخداع والحيل.

وفى عام ١٩١٠ بدأت ايطاليا تنتج افلاما تعتمد على المناظر الضخمة والمجاميع الكبيرة واستمدت قصصها من كتب التاريخ والكتاب المقدس.

وفى عام ١٩١٥ عرض د. و. جريفت أطول فيلم من ذلك الوقت وهو «مولد أمة» مكونا من اثنى عشر فصلا أى حوالى ثلاث ساعات، عن الحرب الأهلية فى أمريكا.

وقد ظهر أول فيلم ناطق سنة ١٩٢٩ باسم «أضواء مدينة نيويورك».. وبظهور السينما الناطقة أصبح التصوير معقّدا للغاية، فكان لابد أن يقوم على أساس نص سينمائى معد بدقة، وتقطيع تقنى ووجود مساعد فنى للمخرج، يقوم بتحضير كل عملية من عمليات التصوير.

أما بالنسبة لمصر فقد ظلت السينما قاصرة على توزيع الأفلام الأجنبية وعرضها حتى الحرب العالمية الأولى يرجع ذلك إلى الاستعمار الأوروبى الذى أراد ان يجعل من الدول العربية أسواقا استهلاكية.

وبسبب الاستعمار أيضا ظلت دور العرض قاصرة على المدن الكبرى. ولاتزال بعض أسواق السينما العربية حتى الآن أسواقا استهلاكية فقط، كما لاتزال دور العرض مركزة فى المدن الكبرى فقط.

ونتيجة لتوقف استيراد الأفلام أثناء الحرب العالمية الأولى، تم فى القاهرة والاسكندرية عام ١٩١٧ إنتاج ستة أفلام قصيرة موّلها بنك إيطاليا وأخرجها ايطاليون. وبعد ثورة ١٩١٩ فى مصر وعلى يد احد أبطالها المغمورين وهو «محمد بيومى»، تم صنع أول فيلم مصرى وهو فيلم «الباشكاتب» عام ١٩٢١.

استندت الاذاعة فى البداية ـ كما تقدم ـ على المسرحيات وكانت تبثها من خلال الميكرفون ثم اكتشفت أن التمثيلية الاذاعية فن مستقل له حياته الخاصة ـ على حد تعبير الكاتب الامريكى البرت كرو[1] ـ الذى يقول إن الكاتب المسرحى لايستطيع أن يصبح كاتبا اذاعيا بمجرد استبدال المؤثرات الصوتية بالارشادات المسرحية.

وتتميز الإذاعة ـ من بين وسائل العرض الفنية ـ بخصائص تجعل منها وسيلة فنية فريدة. فبينما يخاطب المسرح والسينما السمع والبصر جميعا ـ تخاطب هى حاسة السمع وحدها. كما أن نفسية جمهورها ـ أثناء التلقى ـ تكون مختلفة تمام الاختلاف عن نفسية

(١) Albert. R. Crew Professional Radio Writing

جمهور الوسيلتين الفنيتين الأخريين، ففى كل من السينما والمسرح يغادر الجمهور مساكنهم وينتقلون إلى مقارّهما. اما الاذاعة فتكفى الجمهور هذا العناء ـ وتسعى إلى مستمعيها فى عقر ديارهم، ومن ثم يصبح لهم الخيار فى الاستماع أو عدم الاستماع. وجمهور المسرح أو السينما يتكلف مالاً لكى يحظى بالعرض المسرحى أو السينمائى، وهذا المال المبذول يولّد فى نفوسهم الرغبة فى متابعة العرض إلى نهايته ـ حتى لو لم ينل إعجابهم. أما جمهور الاذاعة فلم يتكلف فى سبيل برامجها إلا القليل من المال والجهد. لذا لايستشعر مايحثّه على المضى فى الاستماع إلى التمثيلية الإذاعية حتى آخرها. كما أن هذا الجمهور يتعرض أثناء الاستماع للكثير من المشاغل التى تشتت ذهنه وتصرفه عن الاستماع ضد إرادته.

وهناك خصيصة هامة ـ أخرى ـ تميز الاذاعة عن غيرها ـ هى **انقسام جمهورها إلى وحدات قليلة العدد**. فجمهور كل جهاز راديو يتألف ـ فى غالب الأحايين ـ من فرد واحد أو أثنين. ومن هنا وجب أن يراعى الكاتب الإذاعى نفسية هذين الشخصين أو هذا الشخص الفرد، عندما يكتب التمثيلية.

وفى الاذاعة يقوم اتصال شخصى مباشر بين المستمعين والتمثيلية ـ مما لايمكن توافره فى أية وسيلة فنية أخرى. فهنا يندمج الجمهور والتمثيلية فى وحدة واحدة.

والمتفرج على عرض مسرحى أو سينمائى يكون واحداً من عدد كبير من المتفرجين، لذلك يصبح جزءا من الحشد الكبير. ويتفاعل نفسيا ـ بالاشتراك مع هذا الجمهور ـ مع مايحدث على منصة المسرح أو ماتعكسه الشاشة. أما فى الاذاعة فالأمر فردى لدرجة كبيرة ـ ومن ثم تتوثق عرى عاطفة حميمة مباشرة بين التمثيلية المنبثقة من مكبر الصوت، وبين المستمع القابع فى حجرته الخاصة.

إن كلاً من المسرح، والسينما، والإذاعة ـ كوسائل لعرض التمثيليات ـ يمتلك ميزات لايملكها الآخر. فلا السينما والإذاعة يمكن لهما أن يقدما للجمهور ممثلا من لحم ودم. ولا الاذاعة ولا المسرح يستطيعان أن يقدما مشاهد تثير المتفرج كما تفعل السينما. فالمخرج السينمائى يستطيع أن يطلع جمهوره على منظر ما، من خمس زوايا مختلفة، فى ثوان

قليلة. كما يستطيع ـ وفق مشيئته ـ أن يعرض على جمهوره الجوانب المعنوية والنفسية لموقف ما. ،وهو حر تماما فى اختيار الزمان والمكان والأوضاع.

كما ان المسرح والسينما يعجزان عن مجاراة الاذاعة فى ميدان التمثيلية التأثيرية والتمثيلية غير الواقعية.

إذن، لكل وسيلة فنية مزاياها، وعيوبها الوراثية الخاصة. والاذاعة وسيلة فنية متميزة: لها إمكانياتها الخاصة، وحدودها الخاصة، ومستلزماتها الصارمة الدقيقة التى يجب على الكاتب الإذاعى معرفتها والخضوع لها والعمل بموجبها، كى ينتج أعمالا إذاعية ذات قيمة.

وكثيرا مايحجم الكتاب المشهورون ـ فى ميادين الكتابة المختلفة ـ عن تأليف التمثيلية الاذاعية، لان الاذاعة لاتطيق أن تدفع لهم الاجور التى يدفعها المسرح والسينما مثلا. ولأن الكتابة للاذاعة تفرض على الكاتب تعلُّم مجموعة جديدة من القواعد والتعليمات الفنية الخاصة بها. ولكن الاذاعة تعوضه عن ذلك كله بضخامة الجمهور الذى يتلقى عمله. فالتمثيلية الاذاعية تهيئ لمؤلفها ـ حتى لو أذيعت مرة واحدة ـ الوصول إلى عدد هائل من الناس لايصل إليه فى المسرح أو السينما إلا بعد موسم طويل.

وفى الاذاعة: مهما بلغ من براعة الممثلين وتفنن الممثلين ـ فإنهم لا يستطيعون تقديم عمل ذى قيمة إلا إذا قُيض لهم نص درامى جيّد. فالكاتب الإذاعى هو الدعامة الرئيسية للتمثيلية الاذاعية، وكل شىء آخر فيها مبنى على عمله.

## عناصر التمثيلية الاذاعية:

عندما تخطر لكاتب مبتدىء فكرة تمثيلية ما، يريد كتابتها فى الشكل الإذاعى، فإنه سيتساءل ـ مضطرا ـ عن العناصر الفنية التى يستخدمها، وعن كيفية هذا الاستخدام. وقد يقول لنفسه: إن الطريقة التى يقال بها الشىء، ليست على درجة الأهمية التى يجب أن يكون عليها مغزى هذا الشىء. وهذا حق. ولكن ليعلم الكاتب أنه لا قيمة لرسالته التى يريد تبليغها للناس، أو لمدى تحمسه لفكرة تمثيليته، إن لم يكن عارفا بعناصر كتابة التمثيلية وطرق استعمال هذه العناصر. فهذه المعرفة هى التى تتيح له توصيل الفكرة إلى أكبر عدد من الجمهور.

**وعناصر التمثيلية الاذاعية سبعة، هى:**

١ ـ الموضوع

٢ ـ الحبكة

٣ ـ الشخصيات

٤ ـ الأماكن

٥ ـ الحوار

٦ ـ المؤثرات الصوتية.

٧ ـ الموسيقى.

هذه هى العناصر التى يتعامل معها كاتب التمثيلية الإذاعية ـ وهى التى يشكل بها فكرته حتى تصبح تمثيلية جيدة يسيغها الجمهور. وسنفصّل القول فيما يلى عن هذه العناصر:

## أولا: الموضوع:

موضوع التمثيلية، هو النقطة التى كتبت حولها هذه التمثيلية. هو تقرير فكرة التمثيلية. ولا يصح أن تكتب تمثيلية على الورق، أو أن تمثل، إلا إذا كانت ذات موضوع محدد. فالموضوع ـ إذن ـ هو الفكرة المجملة لما تحاول أن تقوله. وقد يمكن ان تقول فى جملة واحدة ما يستغرق ثلاثين دقيقة من التمثيل.

ولا يشترط أن يكون الموضوع هاما، أو أن يكون مقالة فلسفية عميقة ـ فلطالما ألفت تمثيليات ناجحة من أبسط الموضوعات. وقد يكون الموضوع من البساطة بحيث لايتجاوز ملاحظة عابرة لإحدى نقائص البشر، مثل:

«لايعف الناس عن أى عمل ينقذهم من المواقف الحرجة». أو مثل:

«الجمال فى الروح لا فى الجسم».

إذن، ليس بذى بال أن تكون الفكرة الرئيسية هامة أو غير هامة. ولكن الذى لابد منه هو أن تكون هذه الفكرة واضحة تمام الوضوح فى ذهن الكاتب، قبل أن يخط سطرا

واحداً من الحوار أو يكتب مسمعا واحدا. إن كل شيء فى التمثيلية سيتأثر بما يريد الكاتب أن يقوله للناس، فإذا لم يكن يعرف ـ حق المعرفة ـ كنه هذا الشيء الذى يريد قوله، فلن يستطيع توصيله إلى جمهوره.

والاهتداء إلى موضوع للتمثيلية أمر يشق على غالبية الكتاب المبتدئين. بل قد يشق عليهم مجرد تقريره بوضوح فى أذهانهم بعد الاهتداء إليه. وربما كان السبب فى ذلك أنهم يوجهون جلّ اهتمامهم إلى كيفية قول الشيء، وأقله إلى ماهية هذا الشيء، ومن ثم لايرون الفكرة الرئيسية إلا باهتة غارقة فى الضباب.

والكاتب الإذاعى لا يبدأ الكتابة إلاّ بعد أن يكون قد وقع على فكرة، ولا يشترط فى التمثيلية الإذاعية أن تكون الفكرة هامة، فكم من تمثيليات نجحت نجاحاً منقطع النظير لا لشيء إلا لبساطة فكرتها.

«فلا يشترط فى التمثيلة الإذاعية أن تعالج فكرة فلسفية عميقة بل هى تعالج سائر الموضوعات البعيدة عن التعقيد، التى تتسم بالبساطة والوضوح، مثلا: تكون الفكرة: «قد يفعل الإنسان أى شيء للخروج من مأزق. أو «الجمال جمال الروح لا الجسد»كما تقدم. وكائنة ما كانت الفكرة، ينبغى أن تنطبع فى ذهن الكاتب تماماً قبل أن يبدأ فى كتابة الحوار أو إعداد المناظر، ذلك لأن أى شيء فى التمثيلية سيتأثر بما يحاول الكاتب قوله، وإذا لم يعرف جيداً ماهو قائله على وجه التحديد، فلن يتيسر له أن يعطى الجمهور أفكاراً واضحة سهلة التصور.» (١)

ويذهب الأستاذ فوزى شاهين إلى أن تحليل بعض المسرحيات المعروفة يظهرنا على أن فكرة «مكبث» هى أنه يحدث عندما تقود المطامع إنسانا ليرتكب جريمة قتل، فالنتيجة تكون مأساة وموتاً، وفى تاجر البندقية، «الرحمة فوق العدل».

وينبغى ألا تخلط بين الفكرة والقصة نفسها. فالفكرة ليست القصة، إذ القصة فى التمثيلية بمثابة المركبة التى تحمل الفكرة. والفكرة تأتى من مصادر مختلفة، قد يرى الكاتب فردا لاتربطه به أدنى معرفة فى السيارة العامة أو فى الطريق، وإذا به يعثر على

---

(١) فوزى شاهين: التمثيلية الاذاعية ص٦٨

الخيط الأول فى القصة، وقد تكون الصورة التى تقع عليها عين الكاتب من نافذة القطار فى ثوان معدودات، نقطة البداية لمأساة تهز القلوب، ففكرة التمثيلية الإذاعية تبدأ فى أى مكان، قد تبدأ بصورة لشخصية، أو قد تبدأ بسطر واحد من الحوار، وبغض النظر عن مصدر الإلهام للتمثيلية ونقطة البدء فيها.. على الكاتب أن يستمر فى بناء هيكل القصة بعد عثوره على الفكرة، والعمل على معالجة الموضوع الذى يختاره ككل، حتى يصل إلى الدرجة التى تسمح له بالكتابة وهو آمن من الزلل[1].

وهناك بعض أفكار لايستطيع الكاتب الإذاعى أن يستخدمها: كالأفكار التى تحتاج إلى نقاش طويل. ذلك لأن المستمع للتمثيلية الإذاعية يميل إلى الأفكار البسيطة الواضحة. كما أن هناك بعض الأفكار غير المستحبة إلى الراديو. ويرجع ذلك لتفاوت السّن بين المستمعين، ففى المسرح أو السينما يمكن أن نحول بين الأحداث وحضور بعض المسرحيات أو الأفلام التى لا تلائم حداثة سنهم، ولكن الراديو لايستطيع منع الأحداث من الاستماع إلى مالايستحب استماعهم إليه، ولذا كان من اللائق أن تستبعد مثل هذه الموضوعات استبعاداً تاماً.

وفيما عدا هذه القيود القليلة يجد الكاتب الإذاعى الحرية التامة فى معالجة كافة ما يداعب خياله من أفكار.

### ثانيا الحبكة:

وهى كما يقول (ألبرت كرو) تعنى كيفية عرض صراع التمثيلية بأمثل الطرق وأشدها تأثيرا. ولا يمكن ان نقول عن تمثيلية ما إنها تحوى حبكة أو خطة، الا إذا تبينا فيها صراعا، واضحاً بين قوتين أو أكثر.

ومشكلة التخطيط للتمثيلية من أهم المشكلات التى تواجه الكاتب، فالخطة هى العنصر الآلى الوحيد فى هذا الفن. ولذلك فهذا العنصر الوحيد أيضا هو الذى يمكن ان توضع له قاعدة ثابتة.

وأكبر مايستوجب العناية فى وضع الحبكة هو قوة تماسكها. وليس هذا بالأمر العسير، فالخطط يمكن أن ترسم بنفس الطريقة التى يتبعها المهندسون المعماريون فى عمل

(١) فوزى شاهين. السابق ص٦٩.

تصميماتهم. وكل مايتطلبه التخطيط الجيد هو وضع التصميم بمهارة، وتنظيم المواد المستعملة.

ولايصطدم المؤلفون بالصعوبات، إلا عندما يحاولون وضع خطط معقدة شاذة. أما الخطط البسيطة السهلة المستقيمة فلا تسبب إرهاقا لأحد.

ويمكن تقسيم الحبكة إلى عدة عناصر. وفيما يلى عرض وتحليل لهذه العناصر ومايقوم بينها من علاقات:

# عناصر الحبكة

## ١ ـ البطل:

لابد أن تحتوى كل خطة على بطل،والبطل هو الشخصية التى يميل اليها الجمهور.

والمؤلفون المبتدئون يضيقون ـ فى أغلب الأحايين ـ بهذه الخطط السهلة الواضحة. أما المحنكون فيقبلون عليها، لعلمهم أن أحسن الخطط وأقواها تأثيراً فى نفوس الجماهير هى أبسط الخطط.

ولايمكن أن يصبح الصراع مشوقا ومثيرا لانتباه الجماهير، إلا إذا حملهم على الانحياز إلى أحد اطرافه. ولنضرب لذلك مثل الذى يشاهد مباراة فى كرة القدم بين فريقين لايعرف عنهما شيئا ولا يعنيه من يكون الفائز منهما ـ أمثل هذا يمكن أن يتابع المباراة باهتمام أو شغف؟؟.

ولما كنا نريد أن يهتم الجمهور بالتمثيلية ويتابعها، فلابد لنا من حملة على الاهتمام بمن يكون الفائز المنتصر فى الصراع الذى تحويه الخطة. وبالتالى يجب أن تقدم له شخصا يميل اليه ويتمنى له الفوز.

وهذا هو الغرض الاساسى من خلق شخصية البطل فى خطة التمثيلية.

## ٢ ـ الخصم:

وما دمنا سنصوّر شخصية البطل، وما دمنا سنضطر إلى ادخالها فى صراع، فعلينا ـ إذن ـ أن نصوّر شخصية أخرى معادية. شخصية تصارع البطل، شخصية شريرة. وهذا العنصر الضرورى لخطتنا هو الخصم.

وكما ينفر المؤلفون المبتدئون من تصوير الأبطال، وينفرون أيضا من تصوير الشخصيات الشريرة. فهم يودون أن تكون شخصياتهم محبوبة. ولكن الخطة إذا خلت من الشخصية المكروهة فلن تتهيأ فرصة كافية لحدوث صراع.

وقد دلت التجارب على أن نجاح الخطط يتناسب تناسبًا طرديا مع عدد الناس الذين يحبون البطل ويكرهون الشخصية الشريرة. ويجب أن يكون الفصل بين الخير والشر واضحا، بحيث يجد الجمهور شخصا يحبه ويهتف له من أعماقه، وشخصا يحتقره ويزدرى سلوكه من أعماقه أيضا.

وإذا نجحنا فى تصوير هاتين الشخصيتين اتسعت لنا فرصة إثارة اهتمام الجمهور والمحافظة على هذا الاهتمام.

## ٣ ـ الصراع:

من الواضح ـ بعد ماذكرنا ـ أن كل خطة يجب أن تحتوى على صراع. ولا فائدة من براعة تصوير الشخصيات فى التمثيلية الإذاعية إلا إذا أدخلت فى صراع منذ بداية الخطة، بل يجب أن يكون هذا الصراع قائما ـ فعلا ـ قبل ابتداء أحداث التمثيلية. وذلك بسبب صرامة الحدود الزمنية التى تفرضها الإذاعة ولايمكن للتمثيلية أن تتحداها بحال. فالمؤلف الاذاعى ملزم بأن تستغرق تمثيليته عددا محددا من الدقائق لاتزيد. ولهذا قلما يتوافر له وقت كاف يظهر فيه الصراع ويطوّره منذ الاحتكاك الأول حتى يصل به إلى قمته ثم إلى حلّه بعد ذلك. أضف إلى هذا أن عرض الصراع منذ بدايته قد يضجر الجمهور.

ولنرجع ـ زيادة فى الايضاح ـ إلى مثل مباراة كرة القدم.

إذا لم نكن نملك الوقت الكافى لجعل الجمهور يشاهد المباراة كلها، كان علينا أن نريهم أشد أجزائها إثارة. ويقع هذا الجزء ـ غالبا ـ فى عشر الدقائق الأخيرة منها، وهى الدقائق التى تتوقف عليها نتيجة المباراة [١].

---

(١) نفس المرجع ص٧٢

وقد يستغرق الصراع فى تمثيلية ما مدة عشرين عاما. وبطبيعة الحال، يستحيل على المؤلف أن يغطى بتمثيليته فترة بهذا الطول فى برنامج ذى ثلاثين دقيقة. فعليه إذن أن يطلع جمهوره على الجزء الأخير من الصراع، وعلى نتيجته النهائية، وعلى حلّه.

ولذلك لاينبغى للمؤلف أن يكترث بطول المدة التى يستغرقها الصراع، مادام سيظهر أعلى نقطة فيه.

والصراع فى التمثيليات متعدد الأنواع. فمثلا يمكن أن ينشب صراع بين:

(أ) شخص وآخر.

(٢) الأفكار والفلسفات المتعارضة.

(حـ) الإنسان والطبيعة.

(د) الإنسان ونفسه.

ولكن يجب أن يكون الصراع ـ بغض النظر عن نوعه ـ مثيرا مشوقا. وتستمد الإثارة والتشويق من الشك الذى يخامر الجمهور فى النتيجة النهائية لهذا الصراع. وهذه أضمن الوسائل للمحافظة على انتباه الجمهور.

تلك هى العناصر الأساسية التى تقوم عليها خطة التمثيلية. وما على المؤلف ـ بعد ذلك ـ إلا أن يعالجها بحيث تثير تيارا صاعدا من الاهتمام والمتعة.

**ثالثا: الشخصيات:**

يستطيع الكاتب الصادق الذى وهبه الله المقدرة على التعبير، ووفقه إلى الدراسة الفنية التى تؤهله للكتابه أن ينشىء شخصيات درامية يلتقط نماذجها من الحياة أو يستوعبها من التاريخ، وأن يوظف هذه الشخصيات لخدمة العمل الدرامى. والعنصر الأخير فى العقدة هو ما يسمى «بالشخصيات المساعدة. فهناك شخصيات لايكون لها دخل مباشر فى الصراع نفسه، ولكنها ضرورية لخلق المناظر وتحديد المكان الذى يدور فيه الصراع، ومن بين هذه الشخصيات الشرطى وبائع الصحف والخدم والأطباء والمحامون وسائقو السيارات وغيرها من الشخصيات التى توجد حيث يجرى الصراع، وقد تكون لهذه

الشخصيات صلة مباشرة بالصراع أو لا تكون لها به صلة قط، ولكن وجودها ضرورى لتلقى الضوء على مكان الصراع ولكى تفسر بعض الأحداث التى تصادف الشخصيات الرئيسية»(١).

وتعرف الشخصيات فى بناء الصراع بأن لها أبعادا ثلاثة هى(٢):

## أ ـ البعد الجسمى:

١ ـ الجنس: ذكر أو انثى.

٢ ـ صفات الجسم المختلفة من طول وقصر وبدانة ونحافة وعيوب قد ترجع إلى وراثة، إلى أداء أحداث.

## ب ـ البعد الاجتماعى:

من حيث انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية ومن حيث العمل ونوعه، ولياقة هذه الشخصية بطبقتها فى الأصل، وكذلك فى التعليم وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية، ثم حياة الاسرة فى داخلها، الحياة الزوجية والمالية والفكرية فى صلتها بالشخصية، ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السائدة والهوايات السائدة فى إمكان تأثيرها فى تكوين الشخصية.

## حـ ـ البعد النفسى:

وهو ثمرة للبعدين السابقين فى الاستعداد والسلوك والرغبات والآمال والعزيمة والفكر وكفاءة الشخصية بالنسبة لهدفها. ويتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء أو انبساط وماوراءهما من عقد نفسية محتملة.

وهذه الأبعاد لاقيمة لها إلا فى إطار القدرة الفنية التى تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية، لتحقق وحدة التمثيلية الاذاعية أو وحدة الموقف، فى توتره وغزارة معناه.

---

(١) نفس المرجع ص٧٣.

(٢) د. غنيمى هلال: المدخل إلى النقد الادبى الحديث، القاهرة مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨، ٦٩٨.

فقد تكون سمة من السمات الجسمية ذات أثر بالغ فى تكوين أبرز سمات البعدين الآخرين، وفى إنهاء الحدث. فمعلوم أن جمال كليوباترا عامل جوهرى فى توجيه الحب والأحداث فى مسرحيات كليوباترا. ونذكر بهذه المناسبة كلمة باسكال: «لو كان أنف كليوباترا أقصر قليلا لتغير وجه الأرض»(١).

**والأساس الأول لجودة الشخصية فى الدراما بعامة وفى التمثيلية الإذاعية بخاصة ألا تفقد هذه الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقى.** فنحن نألف شخصية هاملت أو ايفليا، لما لهما من صلات كثيرة بالحقائق الانسانية المعقدة، وكذلك النماذج الأدبية فى مسرحيات موليير، مثل البخيل: أرباجون، فى مسرحية البخيل، وعدو المجتمع: ألسست، فى مسرحية عدو المجتمع.. على ألا يفرض المؤلف نفسه على شخصياته. وقد يضع المؤلف آراءه أو بعضها على لسان شخصياته. ولا شك أن موليير قد وضع فى شخصية: ألسست كل ماكان يضيق به من النفاق والملق الاجتماعى بين الخاصة وفى حاشية الملك لعصره، ولكنه لم يفرض هذه الآراء على شخصية ألسست، فلم يقطع صلته بعالم الحقيقة. وهذا هو سر اعجابنا بتلك الشخصية، وهو سر حياتها الأدبية كذلك. لأن ذاتية المؤلف هنا موضوعية فى التبرير والاحتمال(٢).

## والأساس الثانى: وحدة الشخصية فى عمقها..

وهذا هو التعبير الحديث عما سماه أرسطو من قبل: **التكافؤ المنطقى**. وليس معنى الوحدة هنا سطحية الشخصية لتمثل فكرة تجريدية،ولكنها الوحدة التى تسمح بأنواع من الاختلاف تتسق مع طبيعة الشخصية فى مجرى الحديث. والمسرحية هى العمل الأدبى الوحيد الذى يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات، ولكل منها وجوده المستقل، ومبررات الوجود الماثل الحى،ولكن هذا الوجود لن يتحقق بعزل كل شخصية عن الأخرى. فلولا وجود بولونيوس وايفيليا وكلود يوس وجيرترود ـ ضرورة ـ حول هاملت؛ لما تيسر له أن يعيش مأساته الفنية فى مسرحية شكسبير، فمواجهة قضية بنقيضها فى مجرى الحدث

---

(١) Pascal: Pensées. ed. annatee par E. a arvet, Paris 1925. P. 84.

(٢) د. محمد غنيمى هلال: المرجع السابق، ص١٦٩٤

المسرحى خير تجسيم لفكرة هيجل، وللنزعة الديالكتيكية بعامة، لتوليد قضية جديدة تترامى من وراء تصارع هذه القوى.

**والأساس الثالث: هو الذى يسمى «المعنى العالمى» للدراما:** فكل شخصية من شخصياتها فى عالمها الصغير ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعى ونزعة إنسانية.

والشخصيات تدل على المعنى العالمى بمنطق حياتها لابالنص والشرح. وفى هذا تبدو أصالة التمثيلية . وحتى لو أرادت تصوير شخصيات تافهة مغمورة الوعى، لتكشف عن مآس اجتماعية فلا يعنى ذلك تفاهة التصوير، بل إن هذا النوع من الشخصيات أشق فى الإبداع الأدبى من الشخصيات العادية.

على أن أهم أسس تصوير الشخصيات ألا تهمل قرائن الواقع بغية وصف نماذج خالدة لإبداع المعنى العالمى الذى ذكرنا، فلا قيمة لهذا المعنى، ولا حياة له وللمسرحية، مالم يحل الكاتب شخصياته وحوادثه تاريخيا فى مكانهما وزمانهما حتى يكتسبا كل مالها من قوة فنية. فليست الشخصيات ـ فى أى مسرحيتين متشابهتين فى الحدث والهدف ـ متطابقتين بحال من الأحوال. ولابد أن تكون الشخصيات من صميم الواقع ومن ملابساته التى يعيشها الكاتب مهما تأثر بالكتاب فى الآداب الأخرى. بل إن تأثيره ينمى أصالته فى هذه الناحية، ومن ثم لايمكن أن يكون الصراع الدرامى داخليا فحسب، ولا خارجيا تجديديا، بل لامناص من أن يكون حيًا بواقع الملابسات والحدث[1].

والذى يفرق بين الحدث المسرحى والحادثة العادية أن الحدث يتحقق دائما فى صورة مغامرة جماعية ناتجة عن تفاعل داخلى فى داخل العالم الصغير الذى يتألف من شخصيات التمثيلية. وفى الحادثة المألوفة يبقى كل شخص معزولا فى طبقته أو مهنته التى ينتمى إليها، على حين ليس من حدث معزول فردى فى المسرحية، بل إنه يمارس تأثيرات مباشرة فى مختلف الشخصيات وفى بنْية عالمها الذى تعيش فيه، حتى لتقارن هذه التأثيرات بالحركات التى تتولد عن الموجة، نتيجة اتجاهات مختلفة، ولكنها متشابكة موّحدة فى انطلاقاتها. فعالم الدراما صورة للعالم الكبير، لا عزلة فيه. ولا حياة فنية

---

(١) المرجع نفسه، ص٦٩٤.

للدراما مالم تتفاعل هذه الشخصيات. ومن هذا التفاعل فى شتى صوره تتولد بنية التمثيلية الإذاعية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث، فى حساب فنى محكم يبدو من دقة إحكامه أنه تلقائى طبيعى.. وقد لحظ أرسطو أن قيمة المأساة فى أن تحتفظ بتأثيرها المستقل حتى لو لم تمثل. وخاصة عبقرية الكاتب الدرامى أن يهب شخصياته الدرامية وجودا حقيقيا مستقلا عن الممثلين لأدوار تلك الشخصيات، بحيث يبرّر وجودها تبريرا موضوعيا. حتى للذين درسوا الاجتماع وعلم النفس فى هذا الشخصيات الأدبية نماذج «أغزر حيوية وأصدق من الشخصيات البشرية. وهاهوذا «هاملت» ليس مجرد أمير فى الدانمرك، ولكنه إنسان مقنع فى قوته وضعفه، ونوازعه النفسية، وقد كان مجالا لمختلف الدارسين، حتى الفرويديين أنفسهم فى العصر الحديث[1].

وعندما يفرغ الكاتب من ابتداع الشخصيات، تغدو مهمته بعد ذلك محصورة فى أن يجعل الشخصية تبدو واضحة للجمهور، وهو يستطيع أن يفعل ذلك بعدة طرق منها[2]:

١ ـ أن يكتب مذكرات أو توجيهات تصاحب التمثيلية، يوضح فيها المعالم الرئيسية للشخصية مع توصياته من حيث الطراز الصالح من الممثلين لأدائها.

٢ ـ أن يجعل شخصيات التمثيلية يتحدث بعضها عن البعض فى الحوار بما يوضحها.

٣ ـ أن تتحدث الشخصية عن نفسها.

٤ ـ عن طريق الأفعال التى تصدر عن الشخصية واستجابتها للأحداث.

٥ ـ الكيفية التى تتحدث بها الشخصية وهى تتضمن:

(أ) نبرات الصوت

(ب) سرعة الإلقاء

---

(١) المرجع نفسه: ص٦٧٩ ـ ٦٨٠، وكذا د. مندور: نماذج بشرية دار المعرفة ـ القاهرة ١٩٦١ ص١٠٣ ـ ١١٥.

(٢) فوزى شاهين: المرجع السابق ص ص٨٨ ـ ٩٠

(جـ) عباراتها المميزة التى تنفرد بها.

(د) التعبيرات الخاصة التى تعطى لها.

وفى المثل التالى: يستطيع المستمع أن يستدل على طبيعة الشخص الذى ورد ذكره فى الحوار(١).

**محمد:** إننى لا أستطيع أن أنكر فضل ذلك الرجل.

**سامى:** (مقاطعا) صالح! من ذا الذى ينكر فضله؟

**محمد:** عندما تخلى عنى الأقربون وجدته إلى جوارى يشد أزرى ويقدم لى العون.

سامى: لقد عرفته لأنه كان إلى جوارك، أما أنا فقد قدم لى العون من حيث لا أدرى ولم يكشف حقيقة الأمر إلا...

من هذه السطور القليلة يستطيع المستمع أن يعرف الشىء الكثير عن «صالح» قبل أن تظهر شخصيته، ذلك لأن الشخصيات الأخرى فى التمثيلية تحدثت عن صفاته وعرفت المستمع بطباعه.

وكذلك يستطيع الكاتب أن يعطى المستمع للتمثيلية الإذاعية فكرة واضحة عن الشخصية عن طريق الكلمات التى تصدر عنها، والأفكار التى تعبر عنها.

وفى مسرحية هملت لشكسبير أمثلة كثيرة حيث يورد شكسبير على لسان هملت كثيراً من الأحاديث التى تكشف عن شخصيته وتحكى عنه للجمهور الشىء الكثير.

ومن الوسائل التى يلجأ إليها الكاتب الإذاعى للكشف عن الشخصيات وإيضاحها، جعل المستمع يتابع هذه الشخصيات فى تصرفاتها، فالحركة تتحدث أكثر من الكلمات، وهى التى تعطى المستمع الانطباع الأخير عن الشخصية.

## رابعا: الحوار:

والحوار فى التمثيلية الاذاعية هو الأداة الرئيسية التى تحقق الاتصال الاذاعى بين أذن المستمع وموضوع التمثيلية من جهة كما أنه يكشف عن الشخصيات وأبعادها التى تحدثنا

---

(١) فوزى شاهين: المرجع السابق، ص٨٨.

عنها ونعنى المادية والجسمانية والاجتماعية والنفسية، ولابد أن يكون حوارا واقعيا يكشف عن فكرة التمثيلية وما تهدف اليه وان يكون شديد التركيز بعيدا عن الثرثرة وزخرف الكلام.

تقول كروتروس «ان الحوار العظيم يلقى الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة».

وعلى هذا فإن الحوار الاذاعى الجيد هو الذى يجمل المعانى الكثيرة فى كلمات قليلة ويساعد المستمعين على أن يعرفوا عن طريقها ماذا تريد ان تقول التمثيلية.

ومن المؤسف حقا ان بعض الاذاعات تبثُّ تمثيليات يخرج ممثلوها على الآداب والعرف بكلمات نابية تنطلق من الميكروفون كالقذائف فتجرح الآذان وتؤذى النفوس وتسىء إلى الناشئين إذ يحفظها البعض منهم ويرددها، ولاتلبث ان تصبح من حصيلته اللغوية ـ وهذه ليست بالمشكلة الهينة. إنها تمثل خطرا على القيم الانسانية وأحيانا على القيم الدينية والخلقية. وفى ذلك يقول روجر م. بسفيلد ـ أستاذ الدراما الامريكى:

«من المشكلات المحيرة فى التأليف الدرامى الحديث مشكلة استعمال كلمات التجديف والكفر الدنسة والكلمات المحرمة بحكم الدين والعرف والتقاليد. ولم يستطع الكتاب إلا حديثا أن يستخدموا فيما يكتبونه للأوساط الدرامية تلك «اللغة التى كان من الممكن أن تكون موضعا للاعتراض من الناحية الاجتماعية» وكان استعمالها طفيفا وفى حدود ضيقة فقط. والكلمات التى يستطيع الفرد استعمالها فى أحاديثه الخاصة والتى يمكنه أن يقرأها فى الروايات والقصص بمعزل عن الناس وهو جالس فى مكتبه، هى فى كثير من الأحيان أول الكلمات التى يستنكرها هو نفسه حينما يسمعها تقال من فوق خشبة المسرح، أو حينما تلقى من فوق شاشة السينما أو التليفزيون أو الاذاعة.

إن «وعيا ذاتيا اجتماعيا» يبدو أنه يسيطر على الناس عندما يرون أو يسمعون الأشياء بوصفهم أفرادا فى مجموعة، وثمة نوع من الضيق والسخط يمنع بعضهم من قبول ماقد يتقبلونه عادة وهم فى عزلة عن غيرهم.

والأدوات التى يستعين بها الكاتب ليظهر شخصية الفرد عن طريق الحوار المسند إليه تتمثل فى[1]:

١ ـ طريقة الشخصية فى اختيار الألفاظ.

٢ ـ طول الكلمات أو قصرها من حيث البناء والتركيب.

٣ ـ السرعة فى الإلقاء أو البطء مما يعبر عن الحالة النفسية التى تكون عليها الشخصية من حيث الحدود أو الانفعال.

والحوار فى التمثيلية الإذاعية ينبغى أن يكون قصيراً، كما تقدم؛ فنحن نلاحظ أن الأحاديث فى الحياة الواقعية لا تطول بحيث ينطق الشخص الواحد بضعة جمل متتالية، ليرد عليه الآخر ببضعة جمل تتناسب مع طول الأولى، والذى يحدث هو أن العبارات تكون مختصرة والإجابات عليها تكون قصيرة، وكثيراً ما يحدث فى الواقع أن يبدأ الإنسان حديثًا ثم يتعداه إلى غيره دون أن يدرى:

(١) لذا كان على الكاتب الإذاعى أن يكسب حواره مسحة من الواقع، فيجعل الحوار جملا قصيرة، والموضوعات منوعة بحيث لايستغرق الممثل أكثر من بضعة ثوان فى الإلقاء. وينبغى أن يبدأ الحوار كالكلام العادى المنطوق، وهذا يتأتى عن طريق قراءة الكاتب لما يكتبه بصوت مسموع، وستهديه أذنه إلى اختيار الكلمات المناسبة، لانه سيكون بمثابة المستمع الأول للتمثيلية، وعليه أن يراعى أن تكون الجملة قصيرة ليس فيها من الألفاظ مايتعثر اللسان فى نطقه، كما يراعى اختيار العبارات المفهومة ذات الدلالة الواضحة، لأن الناس فى واقع حياتهم لايتكلمون بالعبارات المعقدة الغامضة، وهم لايستخدمون المنطق فيقدمون للموضوعات التى يتحدثون عنها ليخلصوا إلى نتائج مقنعة، بل الذى يحدث أنهم يتحدثون فى موضوع ثم يتركونه إلى آخر أو يقاطعهم البعض فيكفون عن الحديث لينتقلوا إلى آخر سواه. وكل هذه الظروف التى تحدث فى الحياة العادية ينبغى أن يراعيها الكاتب عند كتابة الحوار حتى يجتذب انتباه المستمع ويشعره أنه يستمع إلى شىء ليس فيه مجافاة للواقع والحقيقة.

---

(١) نفس المرجع ص٩٠.

كما أن من الوسائل التى يتبعها الكاتب فى إعداد الحوار: الضغط على المقاطع الهامة، زيادة فى تنبيه المستمع إليه. والكاتب الإذاعى يستخدم نفس الوسائل التى يتبعها محلل الشخصيات، فالشخصية البسيطة يكون الحوار الصادر عنها بسيطاً ساذجًا، أما الشخصيات المعقدة فهى تحتاج إلى ما يناسبها من الحوار، فإذا أراد الكاتب أن يصور شخصية رجل يبدو للناس هادئاً، ينم مظهره الخارجى عما يدور بأغوار نفسه، هذه الشخصية تحتاج إلى عناية أكبر، ومهمة الكاتب فيها مضاعفة، فعلى الكاتب أن يعطى المستمع ـ عن طريق الحوار ـ ما يدله على أن الشخص هادئ. متمالك زمام نفسه، ثم يظهرهم بمهارة على ما يدور بداخله»(١).

## المسامع فى التمثيلية الاذاعية:

نصل بعد هذا إلى: «تقسيم قصة التمثيلية إلى **مسمع، وبيان، ومحذوف**، فمن الصعوبات التى تواجه المؤلف الدرامى: اضطراره إلى ضغط المعلومات الكثيرة التى يتضمنها الصراع فى حيز زمنى صغير.

وتبدو هذه الصعوبة أشد فى ميدان التمثيلية الإذاعية بوجه خاص، بسبب صغر الزمن المتاح لها عادة.

ولكى يوصل المؤلف محتوى تمثيلية كاملا إلى المستمع، مع عدم تجاوز الزمن المحدد لها، يلجأ إلى تقسيم قصتها أقساما متتالية.. ويصوغ بعض هذه الأقسام فى شكل مسامع حية يؤدى أحداثها الممثلون. والبعض الآخر يصوغه فى شكل بيانات وبحذف الأقسام المتبقية.

و«**البيانات**» هى أقسام القصة التى ترد سردا على ألسنة شخصيات التمثيلية. وهذا القالب السردى يستغرق زمنا أقل بكثير مما يستغرقه القالب التمثيلى الذى يشكل المسامع.

ولكن أى الأقسام يضعها المؤلف فى هذا القالب دون ذاك ـ ولماذا؟

الأقسام الأهم والأحفل بمقومات جذب انتباه السامعين ـ وهى تسبق الذروة عادة ـ توضع فى شكل مسامع تمثيلية حية. والأقسام الأقل أهمية والأقل صلاحية للقالب

(١) نفس المرجع ص١٠٤.

التمثيلى الاذاعى ـ وهى الأقسام الأولى عادة ـ تصاغ فى هيئة بيانات. أما الأقسام التى يستطيع المستمع إدراكها بداهة، أو بعمليات استنتاج لاتشق عليه، فإنها تحذف. وذلك توفيرا للوقت من ناحية، وإتاحة لقدر من الإيجابية من قبل المستمع من ناحية أخرى.

وهذه الإيجابية تزيد اهتمام المستمع بما يسمع.

والقاعدة فى تقسيم قصة التمثيلية إلى مسمع وبيان ومحذوف، أن يوازن المؤلف بين:

١ ـ طول الصراع.

٢ ـ طول الزمن المتاح للتمثيلية.

٣ ـ مدى أهمية القسم بالنسبة إلى قصة التمثيلية.

يقول الكاتب الاذاعى الأستاذ فوزى شاهين: «التمثيلية الاذاعية نتيجة تعاون لثلاثة عوامل هى **الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى**، ويذكر الحوار أولا لأنه الأصل فى كل عمل تمثيلى، وهو الأساس الذى يحدد قدر العاملين الآخرين، وليس معنى هذا أن كل تمثيلية إذاعية ينبغى أن تتحد فيها تلك العوامل وتتآلف وكل ما فى الأمر أنها تختلف قدرا بين تمثيلية. وأخرى، بل المقصود أن هذه هى العوامل التى تستخدم عادة فى كل تمثيلية ومع هذا فقد نجحت بعض التمثيليات التى استغنت تماماً عن أحد العاملين المساعدين ـ المؤثرات الصرتية والموسيقى ـ ولقد قدم الكاتب الأمريكى تشار تازويل تمثيلية إذاعية لقيت نجاحاً كبيراً بالرغم من أنها لم تعتمد على المؤثرات الصوتية، واكتفت بالموسيقى إلى جانب الحوار، ومع هذا فلا تظن أن كثيراً من المستمعين إليها فطنوا إلى أن هذه التمثيلية تفقد شيئاً، ولو أنه توفر فيها لبلغت حداً أبعد من النجاح.

وتتكون التمثيلية الإذاعية من مسامع، والمسمع فى التمثيلية الإذاعية يقابل المنظر أو المشهد فى المسرحية، وتتعدد المسامع بتعدد حوادث التمثيلية والرغبة فى نقل مكان الحدث وزمانه.

والشاشة التى تعرض عليها المناظر إنما هى ذهن المستمع. كما أن هذا الجمهور فردى،

بمعنى أن كل مجموعة من المستمعين تجتمع فى مكان واحد تعتبر فردا، وهذه الوحدات المشتتة لا تجمعها عاطفة مشتركة، أو رابطة المكان، كما أنها تتمتع بحرية تامة، وقد كان لهذه العوامل أثرها فى تكييف التمثيلية التى يقدمها الراديو.

المشاهد فى المسرح أو السينما أن جرسًا يدق قبيل بدء العرض التمثيلى، بينما تُطفأ الأنوار وتدوى الموسيقى بنشيد أو تعزف قطعة عذبة، ثم تدق فى المسرح دقات ثلاث زيادة فى التأثير عليه جمهور المشاهدين، وتهيئة لهم على الاستماع، وتسلط الأضواء على المسرح حتى تتركز عليه الأنظار، وبهذا يستعد الجمهور لمشاهدة العرض التمثيلى. فما الذى يحدث لاجتذاب انتباه المستمع للتمثيلية الاذاعية؟

يقدم لنا الأستاذ فوزى شاهين أمثلة لمقدمات التمثيلية الاذاعية منها[1]:

أ ـ موضوع هذه التمثيلية الاذاعية يتلخص فى أن رجلاً ميسر الحال وقع فى أزمة شديدة وأصبح لايستطيع أن يدفع إيجار المسكن، وتبدأ التمثيلية بهذا الحوار:

ـ لن أدفع لك إيجار المسكن هذا الشهر أيضًا.

ـ إذن فأنا مضطر إلى توقيع الحجز على أثاثك.

٢ ـ تسمع رنتا جرس مكتوم.. صوت فتح الباب.. صوت الآلة الكاتبة.

مس بوتس: هل قرعت الجرس يامستر كاى؟

كاى: هذا أنت يامس بوتس، سأملى عليك خطابا.

مس بوتس: نعم يامستر كاى.

(صوت الباب يغلق. لايسمع صوت الآلة الكاتبة)

٣ ـ أما هذه التمثيلية فهى تعالج موضوع الخارجين على القانون، وتبدأ باستماعنا إلى صوت طلقات متتالية ثم صفارات رجال الشرطة ووقع أقدام تجرى هنا وهناك ثم تسمع صوت رجل يقول:

---

(١) فوزى شاهين: التمثيلية الاذاعية، ص٥٥.

ـ إننى أقبض عليك باسم القانون.

ويتلو ذلك قطعة موسيقية تتماوج بين ارتفاع وخفوت.

من هذه الأمثلة يتضح لنا أن الممثل الأول يعرض علينا الكلام (**الحوار**) وهو يؤدى المهمة وحده، وفى الثانى رأينا **المؤثرات الصوتية** تشترك مع الحوار فى **المقدمة**، وفى المثل الثالث تعاونت العوامل **الثلاثة**، أما فى المثل الأخير فقد انفردت المؤثرات الصوتية بعرض المقدمة.

وقد أدى كل نموذج الغرض على أتم وجه وكان فيه مايشوق المستمع للاستزادة، ويشجعه على الاستمرار فى الاستماع.

فى المثل الأول مانكاد نستمع إلى هذين السطرين من الحوار حتى ندرك أن المتحدث الأول لم يدفع الإيجار عن أشهر سابقة. وأنه لن يستطيع دفع الإيجار فى هذا الشهر أيضاً، والرد الذى نسمعه تعليقاً على ذلك يوحى بأن المالك قد ضاق ذرعًا، وأن صبره قد نفد فلن يستطيع انتظارا، ولاشك أن المستمع مشوق إلى معرفة موقف كل من الرجلين.

وفى المثل الثانى استغل الكاتب المؤثرات الصوتية استغلالاً رائعاً، فيسمع أول الأمر رنين جرس مكتوم، ثم يسمع صوت الباب وهو يفتح برفق، وعندما يفتح الباب يسمع صوت آلة كاتبة. وفى قليل من الحوار يرسم الكاتب معالم الشخصيتين ويجعلهما تتحدثان بما يستثير اهتمام المستمع.

ـ هل قرعت الجرس يامستر كاى؟

ـ هذه أنت يامستر بوتس. سأملى عليك خطاباً.

نطق كل من الممثلين باسم الآخر. فأدرك المستمع على الفور أنه فى مكتب رجل أعمال، وأن الرجل يخاطب سكرتيرته، وعرف المستمع بذلك الاسمين والصوتين، فإذا ما عاد أحدهما إلى الحديث، لم يكن الكاتب فى حاجة تكرار الأسماء ما لم تدع الحاجة إلى ذلك. والكاتب يستغل المؤثرات الصوتية للدلالة على دخول الممثلين وخروجهم، دلالة لاتتعب المستمع أو تحيره، فالجرس المكتوم غالبا ما يكون فى مكتب رجال الأعمال حتى لايكون مزعجا، وفتح الباب يمهد للحركة التالية، حيث يعقب ذلك الاستماع إلى

صوت الآلة الكاتبة التى تسمع عندما يكون الباب مفتوحاً، ولا يصل صوتها إلى المستمع عندما يغلق الباب بعد ذلك، باعتبار أن الحديث يدور داخل حجرة المستر كاى، وأن المس بونس هى التى تنتقل إليه[1].

وفى المثل الثالث حيث يجتمع الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى، يدرك المسمع من أصوات الرصاص وصفارات الشرطة أو قول المتحدث: إنى أقبض عليك باسم القانون.. من هذا كله أنه يستمع إلى برنامج خاص بالذين يتحدون القانون، وهو موضوع يجد له جمهوراً من بين المستمعين.

تخلص مما تقدم إلى أن نجاح المقدمة فى جذب انتباه المستمع؛ والاستمرار فى الاستماع؛ يتكامل مع القصة؛ فى وقت إذاعى قصير؛ ولذلك تجئ أحداثها مركزة؛ سريعة، متعاقبة؛ يتم الانتقال فيها مع مسمع إلى مسمع فى أقل وقت؛ بعكس المسرح والسينما. والتمثيلية الإذاعية تستطيع أن تنقل المستمع إلى أماكن متباعدة فى ثوان معدودات؛ أو تجعله يتخيل مشاهد لايستطيع المسرح أو السينما التعرض لها، حيث تتيح للمستمع أن يَتخيّل وأن يشارك مع النص الدرامى الاذاعى فى التصور.

وبعد المقدمة «تعرض التمثيلية فى ثوان أين تدور على وجه التحديد، ومتى حدث ذلك، ومن هم الأشخاص الذين يعاصرون تلك الحوادث، وبذا يكون المستمع قد تعرف على المكان والزمان والأشخاص، وسرعان ما تجيئه العقدة، وهى تظهر أسرع مما تظهر فى السينما والمسرح. ويستمر عرض القصة بعد ذلك فى مناظر متعددة، كلها فى قالب جذاب يشوق المستمع ويجعله فى لهفة متواصلة لمعرفة ما يجدّ بعد ذلك. والعقدة تبلغ ذروتها فى التمثيلية الإذاعية قبل الخاتمة، وفى كثير من الأحيان يكون حل العقدة قبل انتهاء التمثيلية بثوان معدودات[2] إن لم يكن الحل هو خاتمتها».

---

(١) نفس المرجع ص٥٨.

(٢) نفس المرجع ص٥٩.