

عناصر العمل الدرامي

مقدمة:

كلمة الدراما فى أصلها اليونانى القديم تعنى العمل أو: يفعل، وقد نشأت الدراما عند الاغريق مرتبطة بالاحتفالات والمناسبات الدينية.

والآن تعرف الدراما بأنها: نشاط معرفى واع، حركى جماعى تمثيلى يطرح صراعاً يتجه فى مساره إلى التصاعد والأزمة ثم الانفراج.

ومن خلال هذا الفصل نتعرض لمصطلح الدراما.

وتعرف على ألوان الدراما وهما نوعان رئيسيان: التراجيديا والكوميديا، ويتفرع من التراجيديا نوع آخر هو الميلودراما، ويتفرع من الكوميديا نوع آخر هو الفارس.

وإذا كان لكل عمل درامى بناء أساسى يبنى عليه المؤلف أفكاره ويحدد به الاطار الذى يشكل العمل ويعطيه معناه. فإننا من خلال هذا الفصل نتعرض لعناصر العمل الدرامى وهى: الفكرة، الحبكة، الحوار، الشخصية.

وفيما يلى نستعرض النقاط السابقة:

تعريف الدراما:

لكي نتعرف على العمل الدرامي وعناصره لابد لنا أن نتعرف بداية على مصطلح الدراما.

هذا المصطلح الذى كان أرسطو أول من تناوله فى كتابه فن الشعر، وأوضح أنه عبارة عن محاكاة لفعل بشرى.

هذه المحاكاة باعتبارها غريزة فى الإنسان منذ طفولته هى من الأشياء التى تميزه عن الحيوان ويتلقى بها المعارف الأولى^(١).

ولقد افترض أرسطو الفيلسوف اليونانى الذى عاش فى القرن الرابع قبل الميلاد وجود أربع مسببات أو علل تتضافر فى تكوين التاج الدرامى:

١- علة مادية Material cause

٢- علة شكلية Formal cause

٣- علة فاعلة Efficient cause

٤- علة غائية Final cause

العلة المادية هى الكلمات، والعلة الشكلية هى ترتيب الأجزاء والتنسيق بينها فى بناء الاثر الفنى طبقاً لمواصفات معينة، وتتضح أيضاً فى تنظيم أحداث وأقوال الشخصيات.

والعلة الفاعلة هى كيفية خلق الكاتب للنص الدرامى بحيث يعطى الدلالة المطلوبة.

أما العلة الغائية فهى خلق كيان يثير فى المتلقى احساساً جميلاً^(٢).

وكلمة دراما فى أصلها اليونانى القديم تعنى العمل أو «يفعل» وينصب الفعل نفسه على أى عمل أو حدث سواء فى الحياة أو على خشبة المسرح، ومن ثم نشأت

(١) محمود فهمى، الفن الإذاعى والتلفزيونى، القاهرة: الانجلو، ١٩٨٢، ص ٣٨.

(٢) إبراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل، سلسلة اقرأ، العدد ٤٣٥، القاهرة: دار المعارف، مايو ١٩٧٨، ص ١٣.

الدراما عند الأغريق مرتبطة بلاحتفالات والمناسبات الدينية حيث كانت المسرحيات تعرض ضمن الطقوس الدينية التي تجرى في الأعياد^(١).

وعندما انتقلت كلمة دراما إلى اللغة العربية انتقلت كلفظ لا كمعنى فبعض الناس يطلق تعبير دراما على أى حدث مؤثر ينطوى على مأساة حيث يقال مثلاً: إن هذه القصة درامية أى محزنة، وأحياناً تستخدم دراما بمعنى مسرحية.

و عرف قاموس أو كسفورد للمسرح^(٢) الدراما فأعطاها تعريفين:

الأول: اصطلاح يطلق على كل ما يكتب للمسرح.

الثاني: يطلق على أى موقف ينطوى على صراع ويتضمن حلاً لهذا الصراع.

و عرفها قاموس المصطلحات الأدبية^(٣) بأنها تعنى معنيين:

الأول: المسرحية وهى الجنس الأدبى الذى يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائى مثلاً بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح، وهى أيضاً مؤلف من الشعر أو الشريصف الحياة أو الشخصيات أو يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح.

الثاني: الدراما هى مسرحية جادة لا يمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة وفيها معالجة مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية.

وقدم لنا The theatre hand book عدة تعريفات للدراما^(٤)

الأول: يقصد به محتوى الاتصال أو محتوى الموقف الذى يقوم على تصاعد الاهتمام والاثارة والشفقة فى المستمع أو المتلقى حيث أن صراع الإرادة الإنسانية هو جوهر الدراما.

(١) كرم شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، الطبعة الأولى، جدة: دار الشرق، ١٩٨٧، ص ٢٤٣.

(2) Phyllis Hartnoll, the Oxford companion to the theatre, Oxford, Oxford University Press, 1991, p.227.

(3) Magde Whaba, A dirctionary of Literary terms. Beirut. Librairie du Liban, 1989. p. 121.

(4) Bernard Sobel, the theatre Hand book and digest of plays. New York: Crown Publishers. 1990. p. 226.

الثانى: يقصد به مسرحية جادة حيث يتم معالجة مشكلة بشكل لا تتصاعد فيه الانفعالات كالتراجيديا، وإنما يأتي الحل متناغماً مع المناخ العام للحبكة.

الثالث: عدة أشكال فنية هي التراجيديا، الكوميديا، الميلودراما، الاوبرا، الأوبريت، الفارس، البانتوميم، المونولوج، وفن العرائيس.

وفى قاموس المصطلحات الإعلامية يرى محمد فريد عزت^(١). أن الدراما تعنى ثلاثة أشياء:

الأول: مسرحية أو قصة أو رواية تمثيلية.

الثانى: الدراما هي الفن المسرحى.

الثالث: هي سلسلة أحداث تنطوى على تضارب بين قوى مختلفة.

ويرى حسين رامز أن الدراما شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط فى أحداث هذه القصة تحكى نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات^(٢).

ومن التعريفات السابقة يتضح لنا ارتباط مصطلح الدراما بالمسرح حيث نشأت الأعمال الدرامية على خشبة المسرح فلم تكن الفنون الأخرى قد عرفت وانتشرت.

كما أن كثيراً من الباحثين يرى أن الفنون نبعت من المسرح لذلك يسمى بأبى الفنون حيث ينطوى فى جوهره على عنصر الصراع سواء على مستوى الملهة أو المأساة أو المستوى المركب بينهما^(٣).

ويتحدد لنا مفهوم الدراما فى العناصر التالية التى أوضحها د. نهاد صليحة:

١- موضوعه: هو صراع يكون فيه الإنسان طرفاً.

٢- هدفه: هو استكشاف وتوضيح معنى التجربة وحسم الصراع.

(١) محمد فريد عزت، قاموس المصطلحات الإعلامية، جدة: دار الشروق، ١٩٨٤، ص ١١٨.

(٢) حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢، ص ٢٨.

(٣) جلال العشرى، المسرح: أبو الفنون: فى النقد التطبيقي، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧١، ص ٢٨.

٣- التمثيل: أو الحركة المصطنعة فى جمع هى وسيلته.

٤- أن المبدأ أو المنطق الذى يحكم تطوره ومسيرته هو الجدل، الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آتية.

وعلى هذا فالدراما هى: نشاط معرفى واع، حركى، جماعى، تمثيلى بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضراً واعياً مصطنعاً أو قد يجسد رؤية افتراضية فى شكل محسوس.

وهو نشاط يطرح صراعاً يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة ويتبع مسار الصراع فى مراحل احتداه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع^(١).

ألوان الدراما:

تنقسم الأعمال الدرامية بصورة عامة من حيث المضمون إلى نوعين رئيسيين:

- المأساة أو التراجيديا.

- الملهاة أو الكوميديا.

وعادة ما يتفرع عن التراجيديا نوع آخر هو الميلودراما.

ويتفرع عن الكوميديا: المهزلة أو الفارس.

أولاً: التراجيديا Tragedy:

التراجيديا نوع من الدراما يتناول خبرات أشخاص تثير فى المتلقى الشفقة والخوف.

وهذه الخبرات يجرى تصويرها من ناحية علاقات الأشخاص بأشخاص آخرين فى ظروف خارجة عن إرادة الإنسان حيث يواجه البطل الكوارث والقوى الخارجية التى تلاحقه رغم سعيه لتحقيق الهدف^(٢).

(١) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٩.

(2) Oscar G. Brockett, the Essential theatre, 4th ed., New York. Hall Rinehard and Winston Inc., 1988, p.50.

وتركز نظرية أرسطو في كتابة فن الشعر على تعريفه الشهير للتراجيديا بأنها محاكاة لفعل جاد، مكتمل، وله طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل أنواع التجميل الفنى.

كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية. وذلك من خلال أحداث تثير الشفقة والخوف لإثارة التطهر الملائم من هذه المشاعر^(١).

والمحاكاة هى غريزة إنسانية أساسية فى الأداء الإنسانى حيث تعتبر مشاهدة الآخرين وهم يتصرفون من المصادر الإدراكية لحب الاستطلاع والتسلية، وأحد أسباب ملاحظتنا للآخرين هو أن نتمكن من ادماج بعض الجوانب المحددة من سلوكهم فى المخزون السلوكى الخاص بنا^(٢).

والمحاكاة بثلاث طرق:

١- أن تمثل الأشياء كما هى: أى بعرض نماذج من الواقع للكشف عما نريد من وراء تصوير هذا الواقع.

٢- أن نصور الأشخاص كما يراهم الناس أو كما يبدو عليه.

٣- أن نصور الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه، أى نرتفع ونسمو بالواقع^(٣).

والمحاكاة فى نظر أرسطو لفعل جاد Serious أى أن المأساة تتناول موضوعات جادة وتعالج مشكلة السلوك الإنسانى بين الفرد والجماعة فى صراعه مع من حوله من كائنات ويتسم الصراع فيها بين القوتين بالقوة والشراسة.

فالتراجيديا تناقش قدر الإنسان خيريه وشره، علاقته بالقوى من حوله، نتائج سلوكه سلباً وإيجاباً.

(١) مارفن كارلسون، نظريات المسرح: عرض نقدى وتاريخى من الاغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة: وجدى زيد، ج١، القاهرة: الأنجلو، ١٩٩٧، ص١٣.

(٢) جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكى عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يوليو ٢٠٠٠، ص٥١.

(٣) شكرى عبد الوهاب، النص المسرحى، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، الإسكندرية: المكتب العربى الحديث، ١٩٩٧، ص١٠.

وتؤدى التراجيديا فى النهاية إلى التطهر بمعنى أن هؤلاء الذين يشعرون بالشفقة أو الخوف أو غيرها من المشاعر لابد وأنهم قد تأثروا بنفس الطريقة حتى أنهم يصلون إلى شعور مفرح بالتطهر.

فالمتفرجون يشعرون بالتعاطف مع الشخصيات. ويحققون تنفيثاً عن توترهم العاطفى بالنجيب بدلاً منهم^(١).

ثانياً: الكوميديا:

الكوميديا هى النظرية المعاكسة للتراجيديا، فالإنسان قد ينظر إلى الحياة وهو فى حاجة شديدة إلى الفهم: هذه هى النظرية التراجيدية وقد يتخذ من الحياة موقفاً عقلياً يضحك منه على حماقات البشر وتلك هى النظرة الكوميديّة^(٢).

فالكوميديا مثل أى فن درامى لابد أن تنبع من موقف، ومعنى الموقف وجود قوى متصارعة تخلق ما نسميه بالتعقيد، ولكن الكوميديا تختلف عن التراجيديا فى أنها تعتمد على إمكانية حل هذا التعقيد باحلال نوع من التوافق بين هذه القوى يعلن انتصار الحياة بانتصار الإنسان على نوازع الصراع.

فالكوميديا هى احتفال بالحياة، احتفال بقدرة الإنسان على الاستمرار وعلى تخطى الصراعات وذلك من شأنه أن يحدث التوفيق فى النهاية التى توصف عادة بأنها نهاية سعيدة^(٣).

والمسرحيات الكوميديّة المعاصرة تكتب بأسلوب خفيف مرح تتضمن أحداثاً وشخصيات مضحكة وهى تختلف فى هذا عن الكوميديا اليونانية التى كانت تتضمن غناءً وارتداءً للأقنعة.

(١) ج. مايكل والتون. المفهوم الاغريقي للمسرح. ترجمة: محسن مصيلحى. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. ١٩٩٨. ص ٣٥.

(٢) سامية أحمد على. عبد العزيز شرف. الدراما فى الإذاعة والتلفزيون، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع. ١٩٩٧. ص ١٦٣.

(٣) محمد عنانى. فن الكوميديا. سلسلة الأعمال الفكرية، مكتبة الأسرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨. ص ١٢.

وإذا كان البطل فى التراچيديا ينتقل من حال السعادة إلى البؤس والشقاء، فإن البطل الكوميدي ينتقل من حال الارتباك والأزمة إلى الحل المريح للنفس^(١).

وقد دأبت الكوميديا على السخرية من المظاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترب بانارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة سواء فى السلوك أو الطباع أو العلاقات التى تحكم بناء المجتمع.

ويرى زيف Ziv الكوميديا والفكاهة لهما أربع وظائف رئيسية^(٢):

١.النسق الاجتماعى Social criticism:

حيث يتم السخرية من بعض المؤسسات الاجتماعية والسياسية ومن الأفراد المشاهير المرتبطين بهذه المؤسسات كوسيلة لتخفيف التوتر أو التنفيس عنه.

٢.تثبيت عضوية الجماعة Consolidation fo group membership:

من خلال الشعور بأن الآخرين يفكرون بالطريقة التى نفكر بها ويشاركوننا مشاكلنا وتوقعاتنا.

فعندما يضحك الجمهور على عمل كوميدي فإنهم يؤكدون وجود قيم مشتركة ووجود اتجاهات تجمع بينهم.

٣.التخفيف من وطأة المحرمات الاجتماعية Aring Social taboos:

حيث تقدم الكوميديا لنا صمام أمان للتعبير أو التنفيس المنضبط بالنسبة لاندفاعاتنا والأفكار الغير مقبولة اجتماعياً.

٤.الدفاع ضد الخوف والقلق Defence against fear and anxiety:

فمن خلال الضحك على الأشياء التى تخيفنا نخضع هذه الأشياء لسيطرتنا ونجعلها أقل تهديداً.

ثالثاً: الميلودراما:

الميلودراما هى اللون الذى يمزج بين عنصرى التراچيديا والكوميديا وهى اللون

(١) رشاد رشدى، نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن، القاهرة: الانجلو، ١٩٦٨، ص ٤٠.

(2) A, Ziv, Personality and Sense of Humour, New York, Springer, 1984.

المفضل خلال القرن التاسع عشر، ويقدم الآن من خلال الدراما التليفزيونية التي تتعرض للخطر والجريمة^(١).

وتتطور الميلودراما من موقف جاد في البداية يحافظ على انفعال المتلقى بتصعيد الخطط التي تديرها القوى الشريرة ثم الحل السعيد في النهاية بتحطم هذه القوى. الميلودراما تصور العالم وقد اتضحت فيه قوى الخير والشر وبرزت بشكل يثير رغبة المتلقى في مشاهدة الخير ينتصر والشر يهزم.

فالمتلقى يضع نفسه موضع الآخرين املاً في الجائزة، هذه الجائزة هي إعادة المصالحة مع الذات واضفاء النظام على الفوضى من خلال اطلاق سراح التوترات الشائعة في أعماق اللاشعور^(٢).

وتتفق الميلودراما مع التراجيديا في الموقف الجاد ومع الكوميديا في النهاية السعيدة.

رابعاً : الفارس؛

الفارس هو نوع متطرف من الكوميديا. يثار فيه الضحك عن طريق الحركة المبالغ فيها.

وإذا كانت الفكاهة في الكوميديا تنبع من مواجهة الشخصية لموقف ما وتصرفها اذائه، إلا أن الضحك في الفارس ينبع من التأثير على المواقف الفكاهية^(٣).

والفارس، كان موجوداً منذ بداية الدراما الكلاسيكية في اليونان كما عاصر الدراما الحديثة في أوروبا خاصة في فرنسا في القرن السابع عشر^(٤).

وكان للفارس نفوذ كبير على مولير، فقد شاهد العديد من مسرحيات الفارس

(1) Oscar G. Brockett, Op. cit., p.51.

(٢) سمير سيف، أفلام الحركة في السينما المصرية ١٩٥٢ - ١٩٧٥، سلسلة منغات السينما (٤)، القاهرة: وزارة الثقافة، المجلس القومي للسينما ١٩٩٦، ص ٤٠.

(٣) شكرى عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٤) حسين رامز، مرجع سابق، ص ٥٦.

ومثلها أيضاً في الأحياء المجاورة لمدينة ليون ويغلب على مسرحياته المبكرة طابع الفارس.

وإذا كان الفارس أو الهزل يعبر عن تحول المواقف المتناقضة من المستوى النفسى الداخلى إلى المستوى الحركى الخارجى فإنه يمكن للحركة الجسدية أن تتمشى مع الحركة النفسية بمعنى إذا كانت الكوميديا تقدم شخصاً يحلم بأن يصبح راقص باليه فإنه فى الفارس يظهر وهو يرقص البالية بالفعل ومن ثم تتجسد المفارقة أمامنا^(١).

عناصر العمل الدرامى:

لكل عمل درامى بناء أساسى يبنى عليه المؤلف أفكاره ويحدد به الاطار الذى يشكل العمل ويعطيه معناه، يحدد كيفية إدارة الصراعات، خلق الشخصيات التى تدير الصراع ، بداية الحدث ونهايته، المكان الذى تجرى فيه الأحداث وايقاع تدفق الأحداث.

وعناصر العمل الدرامى هى: الفكرة، الحكمة، الحوار والشخصية.

أولاً: الفكرة:

فكرة العمل الدرامى تنطرق إلى معنيين:

أولهما: أنها قد تعنى الموضوع الرئيسى للدراما كأن تقول أن فكرة العمل تدور حول أخطار القوة النووية أو غزو الفضاء الخارجى.

ثانيهما: أنها قد تعنى المغزى أو الهدف من العمل الدرامى كأن نقول أن فكرة ماكبث لشكسبير تدور حول أن: الطموح الزائد مدمر^(٢).

ومصادر الفكرة متعددة فقد يلجأ الكاتب إلى خبراته الشخصية وتجاربه، أو يستوحى فكرته من قراءة التاريخ وسير الشخصيات أو يستوحىها من خبر فى جريدة

(١) محمد عنانى، مرجع سابق، ص ٧٩.

(2) Edgare E. Wills and others, Writing Scripts for Television, Radio and Film, New York: Holt Rinehart and Winston 1981, p. 214.

حيث يرى بعض الكتاب أن المشاهد الآن يقبل على القصص الواقعية التي تدور حول أشخاص عاشوا بيننا^(١).

والفكرة تعكس القضية الرئيسية أو المشكلة التي تقدم في اطار العمل الدرامي من خلال كلمة أو عبارة.

والفكرة ليست شعارات صاخبة يفرضها الكاتب على النص وإنما هي جزء مرتبط بالنسيج الدرامي حيث تتبلور من خلال الشخصيات والمواقف.

وينصح الكثير من النقاد والمؤرخين بأن تنسم الأفكار بالسلامة والصحة وألا تكون مزيفة وغير صحيحة حتى وأن رأى البعض نظرياً أنه من الممكن أن يقوم بعمل فنى على فكرة غير صحيحة وغير صادقة مثل الأفلام التي انتجت كدعاية للنازية، فذلك يتقص من قيمة العمل^(٢).

وحتى نستطيع أن نحكم على مدى صلاحية الفكرة يجب أن تتوافر فيها العناصر الأربعة التالية:

١. **الجددة**: بالرغم وأنه قد لا توجد أفكار تعتبر جديدة كل الجدة إلا أن الجدة والحدائثة تأتي من الزاوية التي يتناول بها الكاتب موضوعه، ومن خلال تبنيه لوجهة نظر يعرضها من خلال العمل الدرامي.

٢. **المطابقة**: فالعمل يحكى أحداثاً لكنه لا يصل إلى تأثيره لمجرد رواية الأحداث وإنما عن طريق اثاره المتفرج عاطفياً أو وجدانياً بحيث يجعل الفكرة تنبض بالمشاعر التي يشعر بها المتفرج.

وكما ذكر ارثر ميللر أن الكاتب فى عملية تقمص وجداني مستمر لشخصياته. فالكاتب الناجح هو الذى يستطيع أن يقوم بما قام به شكسبير من مشاركته

(1) Alan Wutzel, John Rosenbaum, Television Poduction 4 th ed., New york: Mc Grow hill Inc., 1995, p54.

(٢) على أبو شادى. لغة السينما. سلسلة مهرجان القراءة للجميع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦. ص ٢٧.

للحياة الداخلية لعدد متنوع من الشخصيات بحيث تلاشى هو نفسه داخل شخصياته^(١).

٣. **التقيد الدرامي**: بحيث تعطى الفكرة الفرصة للصراع ولتطور الحدث.

٤. **التطبيق العملي**: يجب أن تكون فكرة العمل الدرامي قابلة للتنفيذ، وفيها يجب أن نراعى التكلفة الإنتاجية والصعوبات التقنية التي قد تحول دون التنفيذ^(٢).

ثانياً الحبكة:

ناقش نقاد الدراما منذ أجيال أهمية الحبكة حيث ذكر أرسطو أنها أول وأهم عناصر الدراما وهي روح التراجيديا.

أما جورج بيكر أحد أهم الكتاب الأمريكيين فذكر في كتابه تكنيك الدراما: أن الشخصية لها الأهمية الأولى في العمل الدرامي واختلف معه الناقد الفرنسي فرديناند برينتيور في كتابه قانون الدراما حيث رأى أن الدراما تبنى على أساس الصراع بين الشخصيات.

وعبر لاجوس إيجري عن رأى يجمع بين الرأيين السابقين في كتابه: فن كتابة الدراما حيث ذكر أن الشخصيات لها الأهمية الأولى مع الأخذ فى الاعتبار عنصر الصراع وتصعيده.

ومما سبق يتضح لنا أن الحبكة مهمة لتطور العمل الدرامي خاصة فى العمل التليفزيونى الذى يعتمد على الصورة المرئية والاحتفاظ بالمشاهد لأطول فترة ممكنة^(٣).

والحبكة تعنى: الطريقة التى يسرد بها الكاتب قصته، وكيف يؤثر حدث فى الآخر وكيف تتفاعل الشخصيات ولماذا؟

(1)R. I, Evans, psychology and Arthur Miller, New York. Praeger. 1981. p. 18.

(٢) أحمد مدحت بكير. الأسس الدرامية لكتابة سيناريو الأشرطة الروائية: فى الحلقة الدراسية فى مجال كتابة السيناريو. طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٦، ص١٤٨.

(3)Richard A. Blum, Television Writing from Concept to Contract, 3rd ed, New York: Holt Rinehart and Winston Inc, 1985, p. 56.

وهنا يصعب الفصل بين عملية رسم الشخصية وبناء العقدة حيث تنكشف الأحداث من خلال الشخصيات وبواسطتها.

وأول مرحلة فى بناء الحبكة هى البحث عن مقدمة منطقية تتضمن الشخصية الرئيسية والهدف الرئيسى أو الدافع حيث يبدأ الصراع بين البطل والقوى المضادة له. وقد يختار البعض لحظة تعتبر من لحظات الحيوية تعتمد على حدث أو شخصية ويتوسع فيها، فمثلاً هيتشكوك بدأ فيلمه الطيور بحادثة غزو الطيور للمدينة فى شمال كاليفورنيا، وبعد هذه المقدمة بنيت الدراما من خلال صراع ساكنى المدينة لهذه الطيور^(١).

وهناك فرق بين المقدمة المنطقية والحبكة:

فالأولى تروى ماذا يحدث؟ أما الثانية فنذكر لماذا يحدث؟

فالحبكة تشكل البناء المعمارى الذى تبنى عليه القصة وهى خطة البطل عبر المواقف المختلفة للوصول إلى الهدف حيث تواجه الشخصية الرئيسية بمشكلة تتطور إلى صراع مع قوى أخرى مضادة، هذه القوى تعقد الموقف وتوجه الصراع نحو الأزمة التى تحل عن طريق البطل فى النهاية.

إذن هناك صدام فى الإرادات وصراع بين خصوم، هؤلاء الخصوم قد يكونوا حقيقيين أو وهميين، أو قد يكونوا من الخارج أو فى أعماق البطل^(٢).

فبناء الحبكة يعتمد على وجود البطل والهدف ووجود عقبات تعترض سبيل هذا البطل ليجتازها حتى يصل إلى أهدافه.

كيفية بناء الحبكة:

تبنى الحبكة على أربعة أجزاء مترابطة:

(1) P. E. Mayeux, Writing for the Broadcast Media. Boston All Ymadn Bacon Inc, 1985, p. 289.

(٢) شكرى عبد الوهاب. مرجع سابق. ص ٣٦.

أولاً: البنية التأسيسية establishment وهو تأسيس للبيئة وللإطار الجماعي الذي ستدور فيه الأحداث حيث يتم تقديم الشخصية الرئيسية التي تواجه موقفاً أو مشكلة تتطور إلى صراع مع قوى أخرى.

ثانياً: تعميق الصراع من خلال أفعال ومواقف الشخصيات التي تجمعها الأحداث وهنا تتم المواجهة بين ما تريده الشخصية الرئيسية وبين ما يواجهها من عقبات ومعوقات أمام الوصول إلى غايتها^(١).

ثالثاً: تكثيف الصراع intensification من خلال مواجهات درامية تتصاعد حتى يصل الصراع إلى ذروة أزمته Climax.

رابعاً: الحل resolution حيث تصل إلى نهاية العمل الدرامي ونهاية صراع البطل مع القوى الموجهة له^(٢).

وعند بناء الحبكة فإننا نراعى أنواع الصراع وهي أربعة:

١. الصراع الساكن: وهو الذي يشعر بالجمود وعدم التقدم.

٢. الصراع الواثب: وهو ذلك الصراع الذي يحدث في قفزات.

٣. الصراع الصاعد: الذي يتحرك وينمو من أول العمل إلى آخره.

٤. الصراع المرهص: الذي يوحى إليك بما ينتظر حدوثه دون أن يكشف عنه^(٣) وإذا

تألف الصراع في العمل الدرامي من النوعين الأخيرين لأصبح صراعاً بديعاً يعمل على التطور المستمر للحدث.

ولتصعيد الحبكة في العمل الدرامي يلجأ المؤلف إلى وسائل التأثير الدرامية وهي: التشويق، المفارقة، المفاجأة.

(١) سيد فيلد، لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، ترجمة: أحمد الجمل، سلسلة الفن السابع، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩١، ص ١٤.

(2) Ben Brady Lance Lee, The understructure of writing for Film and Television, Austin: University of Texas Press, 1991, p. 133.

(٣) كرم شلبي، مرجع سابق، ص ٢٥٥.

(أ) التشويق Suspense

التشويق هو اثارة توقع الجمهور لنتيجة ما، وهو عنصر أساسى لأى تكوين درامى يهدف إلى التأثير فى المتلقى.

والتشويق يتم بأن يعرف المتفرج كل المعلومات عن حركة الشخصيات وخطتها ضد بعضها البعض ويظل مترقباً متشوقاً تحت سؤال هل تنجح هذه الشخصية أم تلك فى تنفيذ خطتها، وهل تنجح تلك الشخصية فى كشف أبعاد الخطة المحاكاة ضدها أم لا^(١).

ونحن يمكن لنا أن نستجيب للتشويق إذا ما اندمجنا عاطفياً مع أبطال العمل الدرامى.

وقد كان ألفريد هيتشكوك من أكثر المخرجين الذين استطاعوا تحقيق الاندماج العاطفى فى أعمالهم فقد استطاع أن يتجاوز حدود التسلية والترفيه المتوقعين منه إلى آفاق مناقشة أفكار ذات أهمية أخلاقية.

فالمواجهة بين شخصيات أفضل أفلام هيتشكوك تؤكد لنا أن أبطاله ليسوا بالنقاء الذين يظنون أنفسهم به، والأشرار فى أفلامه ليسوا بالسوء الذى يكونون عليه^(٢).

(ب) المفارقة The Dramatic Irony:

هى من أهم العناصر التى يتولد منها الصراع وهى أن يعلم كل من الشخصيات المشاركة فى العمل الدرامى بعض المعلومات عن زميله بينما لا يعلم جزء آخر، أما المتلقى فهو يعلم الكل. فالمفارقة كقاعدة هى: ضع جمهورك فى الموضع الأفضل^(٣).

(ج) المفاجأة Surprise:

إذا كان التشويق يقوم على اثارة حاسة التوقع لدى المتلقى، فإن المفاجأة تعمل على صدمته، ويتم ذلك بحجب بعض المعلومات عنه ثم مفاجأته بها.

(١) أحمد مدحت بكير، مرجع سابق، ص ١٥٩.

(2) Ian Cameron, Hitchcock and the mechanics of Suspense: in Passport to Hollywood by Don whitemore and Philipalan Cecchetti. new York, Macgrew Hill, 1976, p. 338.

(٣) أحمد مدحت بكير، مرجع سابق، ص ١٦٠.

فالمفاجأة ترتبط بإثارة شعور الدهشة والتعجب أو الفرع أحياناً عند المتلقى .
فمثلاً فى فيلم الفك المفترس jaws يبرز القرش فى لقطة مقربة دون توقع من
جانب القارب الذى يضم أبطال الفيلم وهى لحظة يراها النقاد من أعظم المفاجآت
الدرامية فى الأعمال المعاصرة^(١).

ثالثاً: الحوار:

اللغة وسيلة حيوية أساسية من وسائل التعبير الإنسانى إلى جانب الأصوات
المطلقة والإيماءات والحركات وتعبيرات الوجه والعينين واليدين والرجلين، فهى
وسيلة للتعبير عما يجيش بداخل الإنسان من أفكار وعواطف^(٢).

لهذا يعد الحوار عنصر هام من عناصر العمل الدرامى خاصة عندما يتناسق مع
المواقف المرئية وتصرفات الأشخاص.

ويؤدى الحوار العديد من الوظائف فى العمل الدرامى:

- يقدم المشكلة أو الموضوع.

- يطور الحبكة.

- يكشف عن الأحداث^(٣): خاصة أن فى بعض الأعمال يستحيل تصوير
الأحداث أما لصعوبتها أو مراعاة الذوق والآداب العامة وتقاليد المجتمع وهى
فى نفس الوقت ضرورية وأساسية فى بناء العقدة، فيقوم الحوار بتوضيح هذه
الأحداث والتعريف بها والرمز إليها على لسان بعض الشخصيات حتى
يفهمها الجمهور^(٤).

- الكشف عن أبعاد الشخصية: فالحوار الجيد يساعد على تعميق النظر إلى طبيعة

(1) Wells Root, Writing the Script. New York. Holl rinhart and Winston. 1979 p. 54.

(٢) محمد ماهر فهميم. الشخصيات والحوار. فى الحلقة الدراسية فى مجال كتابة السيناريو طرابلس:
المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٦، ص ٢٠٢.

(3) Constance Nash and Virginia oakey, the television Writer's hand book, New
York, Branes & Noble Book, 1978. p. 11.

(4) William J. Van Nostran, The Scriptwriter's Handbook, Boston, Focal Press,
1996, p. 234.

الشخصية يعكس دوافعها، نواياها، أهدافها، أولوياتها، مشاعرها. يعكس أيضاً حالتها الاجتماعية ومستواها الثقافى وما حصلتته من تعليم، ويفرق بين شخصية وأخرى ويوضح العلاقات^(١) القائمة بينهم.

- خلق المزاج النفسى والجو العام للعرض، فالحوار الجيد هو الذى يثير الاهتمام ويستفز المشاعر^(٢).

- تذييل بعض الصعوبات الفنية: ففى التليفزيون مثلاً يمكن استخدام الحوار لاتاحة الوقت للممثل لكى ينتقل من منظر إلى آخر أو اتاحة فترة من الوقت لتغيير الملابس إذا اقتضى الفعل الدرامى ذلك^(٣).

وهناك عدة شروط أساسية يجب توافرها للحوار الجيد فى العمل الدرامى:

١. **ملاءمة الحوار للشخصية**: فلا يجب أن يسمح الكاتب للشخصية بأن تقول شيئاً لا يتناسب مع طبيعتها كما صورها للجماهير، فالشخصية السوية نستطيع أن ندرك معالمها النفسية من خلال لغتها وأسلوبها، والشخصية المريضة نفسياً تنعكس تصرفاتها وسلوكها فى أقوالها وأفعالها. ومن خلال جملة أو فقرة أو كلمة خاطفة قد تكشف الشخصية عن فكرها وانتمائها^(٤).

٢. **تناغم الايقاع**: نحن فى حياتنا الواقعية الحقيقية لا نتكلم بوتيرة واحدة بل يختلف كلامنا بظاً وتوسطاً وسرعة، انخفاضاً وعلواً تبعاً للمواقف والعوامل النفسية التى تمر بها فى حياتنا اليومية. كل منا له ايقاعه البطيء والمتوسط والسريع الذى نحسه بأذناننا.

فالكاتب بناء على تصوره للمواقف والشخصيات يستطيع أن يدرك بحسه الفنى متى يزيد فى سرعة الكلام ومتى يخفض منها أو يبطن^(٥).

(1) Malcon Hulk, Writing for television, 3rd. ed., London H & C Publishers Ltd, 1980, p. 51.

(٢) شكرى عبد الوهاب، النص المسرحى، مرجع سابق، ص ٧٠.

(٣) كرم شلبي، مرجع سابق، ص ٢٥٨.

(٤) محمد ماهر فهم، مرجع سابق، ص ٢٠٥.

(٥) روجر م سنفيلد، فن الكاتب المسرحى: للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ترجمة درينى خشبة، القاهرة: دار نهضة مصر للنضج والنشر، ١٩٧٨، ص ٢٢٥.

٣. يجب أن يكون الحوار مباشراً دون تنميق أو زخارف؛ فالحوار الواضح يزيد من فهم المشاهد للموضوع ويغريه بتبعه، لذا يجب استخدام الكلمات السهلة الفهم السريعة الوصول إلى المشاهد.

رابعاً؛ الشخصية الدرامية؛

تعد الشخصية طبقاً لنظرية الدراما الحديثة المحرك الأول للفعل، ومن خلالها يتحدد الحوار، ومن مواقفها وأفعالها تتطور الدراما^(١).

والحياة هي التي تقدم للكاتب شخصياته فكما يقول بلزاك: من الحياة: من ذلك الخزان الكبير: يأخذ الكاتب شخصياته.

وإذا كانت الشخصية تبدو واقعية إلا أنها ليست صورة مطابقة لأشخاص موجودين في الواقع وإنما يطور الكاتب شخصياته بحيث تبدو قابلة للتصوير في إطار قواعد العمل الدرامي^(٢).

ومن المفاهيم المتعلقة بالشخصية مفهوم التفرقة بين الشخصية الدرامية والشخصية اللادرامية أى بين الأفراد الذين نراهم في الأعمال الدرامية، والأفراد الذين نلقاهم في الحياة اليومية، فماذا تتطلب من الشخصية حتى تكون درامية؟

إن أية شخصية إنسانية يمكن أن تكون مثيرة ومؤثرة إذا ما قدمت في الموقف المناسب وفي اللحظة الملائمة.

فالشخصية الدرامية بوجه عام هي شخصية فيها مزيد من التوتر فقد تكون أكثر حساسية أو أكثر جاذبية، أو أكثر لفتاً للانتباه^(٣).

والكاتب الدرامي الذي يرسم الشخصية باتقان يؤسس بنيانها النفسى والاجتماعى، وينشئ الروابط مع الشخصيات الأخرى فى إطار هذا البنيان وبما يتوافق مع مسار الحدث الذى يريده وبما يخدم الايقاع العام للنص.

(1) Robert L. Hilliard, Writing for Television and Radio. 4th ed., California, Wads Worth Publishing Company, 1984, p.305.

(2) Alan Wutzel, Op. cit., p. 54.

(٣) سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص ١٥٦.

فالشخصية الدرامية تنسج شبكة من العلاقات تقوى الحبكة، تصنع ايقاع العمل الدرامي وتتوافق مع أحداثه، ومن هذه العلاقات :-

- علاقة الشخصية مع نفسها.

- علاقة الشخصية مع الشخصيات الأخرى.

- علاقة الشخصية مع المكان.

- علاقة الشخصية مع الزمان.

- علاقة الشخصية مع الحدث.

وهذه العلاقة بالتحديد هي أساس النسيج الخاص بالعمل الدرامي لأنه ما من حدث يقع بالطريقة التي وقع بها إلا وكان نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين^(١).

والخطوة الأولى في بناء الشخصية الدرامية هي :

تحديد ماهية الشخصية بحيث يرسم الكاتب لها صورة في ذهنه تشمل سماتها وقيمها التي تؤثر على أفعالها، ردود أفعالها خلال المواقف والأحداث، العادات الشخصية المتحكمة فيها.

فقد ذكر بوجين أونيل أنه يحدد الشخصيات قبل أن يسطر سطراً واحداً في الحوار.

أما ابنس فقد علق على شخصية «نورا» في مسرحيته الشهيرة بيت الدمية قائلاً:
«إن الأشياء التي أعرفها عن شخصية هذه المرأة تجعلني لا أندهرش لما يحدث منها في المسرحية».

مما يعنى أنه قد درس الشخصية وحدد سماتها تحديداً دقيقاً، وبعد تحديد الشخصية يضع الكاتب الحقائق التي يجب أن يؤكد لها عن هذه الشخصية في

(١) عماد نداف، محمد نداف، الدراما التلفزيونية: التجربة السورية نموذجاً، دمشق: دار الطليعة الجديدة، ١٩٩٤، ص ٣٧.

الدراما، فمع وجود العناصر الواضحة الصريحة التي تميز الشخصية إلا أنه قد توجد بعض العناصر الفنية المتعلقة بكوامن الشخصية والتي يمكن الكشف عنها من خلال السياق الدرامي^(١).

فبناء الشخصية يستلزم تحديد قالب للشخصية Context يضم المحتوى .Content

وبعد تحديد الشخصية يتم تحديد مكوناتها: الداخلية والخارجية فالحياة الداخلية للشخصية تبدأ منذ الميلاد وحتى لحظة البدء في العمل الدرامي، وهي العملية التي تكون الشخصية أما الحياة الخارجية للشخصية فتبدأ من لحظة بدء العرض حتى الوصول إلى نهاية العمل وهي العملية التي تكشف عن الشخصية.

وجوهر الشخصية هو الحدث الدرامي، ما يفعله الشخص ينم عنه، وإذا قام الكاتب بترسيخ سلوك الشخصية في اطار موقف درامى فإنه يقدم للمتلقى بصيرة ثاقبة يدخل من خلالها إلى أعمال الحياة الخاصة لتلك الشخصية^(٢).

أبعاد الشخصية:

يهتم معظم كتاب الدراما بإبراز ثلاثة أبعاد للشخصية الدرامية:

١- البعد المادى أو الكيان الجسمى Physical.

٢- البعد الاجتماعى Social.

٣- البعد النفسى Psychological.

أولاً البعد المادى:

هو الكيان الخاص بكيفية تركيب جسم الشخصية، فهو يقوم على الجنس الذى تنتمى إليه الشخصية: ذكر أم انثى، طويل أم قصير، بدين أم نحيف، أنيق أم مهمل فى مظهره.

(1) Edgare e. Wills, Op. cit., p. 204.

(٢) سيد فيلد، مرجع سابق، ص ٣٩.

هل هناك تشوهات خلقية أو اصابات ظاهرة نتيجة حوادث عارضة، هل هو مصاب بأمراض وراثية.

وكل ما يتصل بحالة الإنسان العضوية وهيئته العامة^(١).

وتبدو أهمية هذا البعد فى أنه كثيراً ما يسهم المظهر الخارجى للشخصية وأبعادها الجسمانية فى الإيحاء بكيفية تصرفها فى مواقف معينة^(٢).

ثانياً: البعد الاجتماعى:

وهو الذى يحدد أوصاف الشخصية ووضعها فى المجتمع، فالبيئة التى يحيى فيها الإنسان لها أثرها الواضح على مجرى حياته بل كثيراً ما تشكل نظرتة إلى العالم المحيط به فيما بعد. فالبيئة التى تؤمن بالخرافات، تجعل أهلها يتمسكون بالخرافات مهما ابتعدوا عنها أو وصلوا إلى أرفع المراحل التعليمية أو الاجتماعية، ومع هذا لا يجب أن نغفل الفروق الدقيقة بين من يعيشون فى هذه البيئة^(٣).

ويتضمن هذا البعد العمل: نوعه، ظروفه، الدخل المادى وساعات العمل، التعليم ومقداره ونوعه، الكفاءات والاستعدادات، الحياة العائلية، سلوك الوالدين ومعيشتهم: هل هما معاً أم منفصلين.

ويتضمن هذا البعد أيضاً أنواع الهوايات وقراءات الشخصية وثقافتها، المكانة فى المجتمع والمشاركة السياسية^(٤).

ثالثاً: البعد النفسى:

وهو الذى يحدد فيه الكاتب الجوانب النفسية للشخصية، وهو ثمرة للبعدين السابقين فى الاستعداد والسلوك والرغبات والفكر^(٥).

(١) مساعد بن عبد الله المحيا، القيم فى المسلسلات التلفازية. دراسة تحليلية وصفية مقارنة لمدينة من المسلسلات التلفازية العربية. الرياض: دار العاصمة للنشر والتوزيع، ١٩٩٤. ص ١٢٠.

(2) Ronald D. Days. Screen Writing for Television and Film, California, Brown Benchmark publishers, 1993, p. 102.

(٣) شكرى عبد الوهاب. مرجع سابق. ص ٥٥.

(٤) عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون. القاهرة: دار الفكر العربى، ١٩٨٨، ص ٨٦.

(٥) سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، مرجع سابق. ص ١٥٨.

من خلاله نتعرف على الدوافع وما ينشأ عنها من انفعال أو هدوء، انطواء أو انبساط، حب أو نفور وما يتصل بذلك كله من عقد نفسية محتملة الحدوث^(١).

والأبعاد الثلاثة السابق ليست منفصلة عن بعضها ولا يجوز تحديد كل منها بمعزل عن الآخر لأنها متداخلة ومن انصهارها معاً تتضح معالم الشخصية، وبقدر نجاح المؤلف في صهر هذه الأبعاد بقدر ما تكون الشخصية ناجحة متماسكة.

وقد اختار حسين حلمى المهندس أن يوضح الأبعاد السابقة ويفصلها في سمات أساسية^(٢).

١. **السمة البيولوجية**؛ وتعنى اختيار جنس الشخص رجلاً أو امرأة، إنساناً أو حيواناً أو نباتاً أو جماداً طبقاً لما تقوم به الشخصية من فعل ما أو تعبير عن فكرة ما فى إطار العمل الدرامى.

٢. **السمة المادية**؛ وهى الملامح الشكلية العامة للشخصية.

٣. **سمة الطبع العام**؛ وهى السمة السائدة أو المتميزة للشخصية من الوهلة الأولى حيث تساعد على فهم الشخصية وتيسير التوقع لاستجاباتها للمنبهات المختلفة.

٤. **سمة الدوافع المحركة للشخصية**؛ ويعنى بها القوة الدافعة فى داخل الإنسان ك رغبات أو أخبار أو حالة عضوية أو انفعالية تحثه وتحرضه على أن يفعل شيئاً ما.

٥- **سمة التدبير أو التروى**؛ حيث تمر الشخصية بعدد من الأزمات حتى تصل إلى مرحلة الذروة فى العمل الدرامى لهذا كان للتدبير أو التروى دوره فى أثناء الصراع.

٦- **سمة اتخاذ القرار وتنفيذه**؛ وذلك حيث تصاعد العمل الدرامى ويصل إلى قمته.

متطلبات رسم الشخصية الدرامية :

تتمثل متطلبات رسم الشخصية الدرامية فيما يلى :

(١) محمد ماهر فهم، مرجع سابق، ص ١٩٩.

(٢) حسين حلمى المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٢٣.

- ١- القابلية للتصديق.
- ٢- التميز.
- ٣- جذب الانتباه.
- ٤- الترابط.
- ٥- التوافق.

أولاً، القابلية للتصديق؛

التحديد الدقيق للشخصية في العمل الدرامي يجعلها قابلة للتصديق من جانب المشاهد.

وليس معنى القابلية للتصديق أن تكون الشخصية صورة ماثلة لما يحدث في الواقع وإنما المقصود أن تكون هناك مصداقية في العمل الدرامي لا مصداقية الحياة^(١).

فيجب أن تكون جميع الأحداث والأفعال التي تفرضها العقدة والموقف على الشخصية مطابقة لها ومتماشية معها وفق تصور وتخيل الكاتب لها، فإذا أراد للشخصية التي تصورها وتخيلها أن تقوم بعمل من أعمال العنف مثلاً، فإن هذا يتطلب منه أن يكشف لنا أولاً عن قدرة وامكانية هذه الشخصية على ارتكاب أعمال العنف حتى يقنع الملقى بأن ما تقوم به الشخصية ينسجم ويتلائم مع طبيعتها^(٢).

فالمشاهد يتقبل شيئاً فشيئاً ومنذ اللحظة الأولى إلى عالم الرواية إلى مسرح أحداثها وشخصياتها، وإلى منطقة الخاص الذي يتضح أمامه حتى أنه بعد ذلك لا يقبل منطقاً سواه ويرفض أى استجابة لا تكون متسقة مع منطق هذا العالم الخاص^(٣).

فالجمهور في الدراما يعتمد على عملية سيكولوجية مهمة هي التوحد Identification وهي القدرة الخاصة لدى الأفراد التي تجعلهم يضعون أنفسهم داخل الحالة الخاصة بالشخصية في العمل الدرامي.

والتوحد هو أحد أنماط التخيل الإنساني وهو مكون جوهري في التذوق الفعال

(١) حسين حلمي المهندس. مرجع سابق. ص ١٣٧.

(٢) روجر م. سيفيلد مرجع سابق. ص ٢١٥.

(٣) سمير سيف. مرجع سابق. ص ٤٩.

ويعتمد على القدرة على التعاطف مع الشخصية، ولا يمكن أن يحدث هذا التوحد إذا لم تكن الشخصية قابلة للتصديق^(١).

ثانياً: التمييز؛

رغم أن الشخصية في العمل الدرامي يجب أن يألفها المشاهد إلا أنه أيضاً يجب أن يشعر بتفرداها وتميزها عن غيرها^(٢).

وقد يساعد على هذا التمييز أن يكون للشخصية بعض العادات المتميزة في التحدث والسلوك، وارتداء الملابس وقد اتضحت هذه العادات المميزة في أفلام رعاة البقر وقد تكون العادات مظهراً سطحياً تخفى به الشخصية جوهرها الحقيقي، فعلى سبيل المثال:

الطبيعة القاسية للشخصية الرئيسية في فيلم الاب الروحي The God Father تخفت تحت ستار من الاحترام أعطى للشخصية نوعاً من التناقض ساعد على تفرداها وتميزها^(٣).

ثالثاً: جذب الانتباه؛

ويتحقق جذب الانتباه بخلق هدف ورغبة تسعى الشخصية إلى تحقيقها حيث يسأل المشاهد نفسه: هل ستنجح الشخصية فيما تسعى إليه أم ستفشل.

وبهذا يرتبط المشاهد بالشخصية ويتعاش معها^(٤).

ويستمر جذب الانتباه، والاستحواذ على المشاهد خلال عملية نمو وتطور الشخصية وطوال تطور القصة.

ويساعد على جذب الانتباه أن تكون الشخصيات التي رسمها الكاتب يندر تكرارها، يندر أن يقابلها المشاهد في حياته، فينجذب إليها ويتعاطف معها ولكنها في

(١) جين ويلسون، مرجع سابق، ص ١٠١.

(2) Peter E. Mayeux, Op. cit., p. 225.

(3) Edgare E. Wills, Op. cit., p. 204.

(٤) محمد فلاح القضاة، أ.ب التليفزيون والفيلم، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٤، ص ١٧٩.

نفس الوقت ليست بعيدة عن واقع تكوين الشخصية بحيث تبدو لا معقولة، فحتى المذاهب الحديثة مثل اللامعقول لها قواعدها وأصولها^(١).

رابعاً: الترابط:

تشابك العلاقات وتنطور مع تطور الحدث لهذا يجب أن تتضح علاقات الشخصية مع غيرها.

فالعلاقات مع الآخر توضح سمات الشخصية وكيف تعبر عن احتياجاتها ورغباتها وتوضح هدفها بما يخدم العمل الدرامي.

خامساً: التوافق:

حيث تتوافق تصرفات وانفعالات الشخصية فى اتجاه معين بتطور العمل الدرامي، وهذا لا يعنى بالضرورة أن تتوافق مع غيرها فى الشخصيات وإنما أن تكون الشخصية فى نسق متوافق فى تفكيرها وانفعالاتها وسلوكها، وتعكس تصرفاتها وأقوالها تطابقاً مع سماتها الجسمية والنفسية والبيئية^(٢).

أنواع الشخصية الدرامية:

عادة ما تقسم الشخصيات فى العمل الدرامي إلى :-

- شخصية رئيسية.

- شخصية ثانوية.

والشخصية الرئيسية:

هى الشخصية الأساسية التى تخدم أهدافها العمل الدرامي هى العنصر المحرك الرئيسى للأحداث وعادة ما يطلق عليها الشخصية المحورية فهى تدفع بالعمل الدرامي إلى الأمام وتؤثر فى كل ما حولها من شخصيات^(٣).

(١) عادل النادى، مدخل إلى فن كتابة الدراما، تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ١٩٨٧، ص ٥٢.

(٢) حسن عماد، إنتاج البرامج للراديو، النظرية والتطبيق، القاهرة: الانجلو، ١٩٨٩، ص ٤٢٧.

(٣) لاجوس ايجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة: درينى خنبة، القاهرة: الانجلو، د.ت، ص ٢١١.

أما الشخصية الثانوية:

فهى تساعد على إظهار شخصية البطل وتساعد الجمهور على معرفة الكثير من تفاصيل الصراع.

دور الشخصية الرئيسية:

الشخصية الرئيسية هى خالقة الصراع فهى التى تدفعها رغبته نحو الوصول إلى الهدف لا مجرد التمنى دون سعى يحقق هذه الأمنى والرغبات.

والشخصية المحورية ليست هى كل العمل بل هناك مقابل لها: شخصيات رئيسية تتواجد بالضرورة لتدخل فى صراع متكافئ وقوى معها، إنها شخصيات يمكن أن نسميها خصوم الشخصية المحورية فهى الشخصية التى تقاوم رغبات الشخصية المحورية وتتلقى ضرباتها لذا يجب أن تتمتع بنوع من الندية^(١).

هذا وقد يتجه الكاتب إلى توزيع الشخصية المحورية على عدة شخصيات رئيسية كما فعل أروين شو فى مسرحية «ثورة الموتى» فأبطالها ستة جنود يرفضون أن يدفنوا لا من أجل أنفسهم وإنما من أجل التعبير عن الظلم الذى يعيش فيه الغالبية العظمى من الطبقة الكادحة.

إن هؤلاء الجنود الستة كل منهم شخصية أساسية تعمل على دفع الأحداث بنفس القدرة الذى تدفعه كل شخصية من الشخصيات الأخرى^(٢).

ويرى ماك اونيل أن الشخصية المحورية تعمل على ارساء أسطورة البطولة من خلال الدمج بين تخيلات الذكور الخاصة بالطموح والانجاز واحتياج المجتمع للأفذاذ ومع ذلك الحلم الانتوى بالبطل الفارس المنتظر.

فالأبطال فى نظره هم نسخ من حياتنا الخاصة خلال حالة الانشاء أو التكوين: وتساعدنا هذه النسخ فى ابتكار نسخ أفضل خاصة بنا.

(١) شكرى عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ٦٣.

(٢) عادل النادى، مرجع سابق، ص ٥٤.

فالأبطال لهم وظيفة الهامية بالاضافة إلى كونهم يخفزون من وطأة مخاوفنا ويجعلوننا نستغرق في تخيلاتنا الخاصة^(١).

والبطل ليس إلا نمطاً من أنماط الشخصية المتكررة داخل الكتابة الدرامية، وقد قام ستيفنز بتجميع نتائج علماء النفس الذين حاولوا تحليل الأساطير والأدب الخاص بثقافات متنوعة وحدد عدة أنماط للذكور، والاناث فقد حدد أربعة أنماط أساسية للذكور وهي:

١- الأب **The Father**؛ وهو القائد والحامي المشغول بالحفاظ على القانون والنظام والوضع الراهن.

٢- الابن **The Son**؛ وهو المشغول باهتماماته الشخصية والمهتم قليلاً بالمسئوليات الاجتماعية.

٣- البطل **The Hero**؛ وهو الشخص النشط والطموح والمكافح من أجل المكانة المتميزة في السياق الاجتماعي.

٤- الرجل الحكيم **The Wiseman** هو الفيلسوف والمعلم المهتم بالأفكار أكثر من الاهتمام بأفعال وشخصيات الأفراد.

أما الأنماط الأولية الأربعة للأناث فهي:

١- الأم **The Mother**؛ وهي مضحية ذاتها، مهتمة بتكوين المنزل وتربية الأطفال.

٢- المحظية **Hetaira**؛ وهي نقيضة الأم، مهتمة بالاستحواذ على الرجل والارتباط بشكل واضح بدلاً من القيام بالدور المفترض المتعلق بالمسئوليات الاجتماعية.

٣- الامازونية **Amazon**؛ وهي امرأة مستقلة متمسكة بالنشاط تتحرك باعتبارها زميلة أو منافسة للرجل.

٤- الوسيطة **Medium**؛ وهي امرأة خارقة للطبيعة لديها قدرة على الاستبصار^(٢).

(1) F. Mac Onnell. Story telling and Mythmaking: Images from Film and Literature, New York: Oxford University Press. p. 169.

(٢) جلين ويلسون، مرجع سابق، ص ٧٩.

وإذا كنا نقسم الشخصيات إلى رئيسية و ثانوية، فإنه من ناحية التعقيد أو التركيب يمكن تقسيم الشخصيات الدرامية إلى

- شخصية بسيطة.

- شخصية مركبة.

- شخصية مريضة.

فالشخصية البسيطة: تمتلك سمة واحدة أو صفة واحدة في العمل الدرامي تحرك اتجاهاتها.

وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويراً ولكنه أضعف فناً لأن تفاعله مع الأحداث قائم على أساس بسيط لا تكشف به كثيراً عن الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية^(١).

أما الشخصية المركبة: فهي الشخصية التي تمتلك سمتين أو أكثر، تمتلك قوتين متعارضتين ومتصارعتين في داخلها مثل الطموح مع التردد، الرغبة في التحرر مع التقيد بقيود الأسرة.

وغالباً ما تكون السماتان المتعارضتان متقاربتين في القوة دون أن تكونا متعادلتين تماماً.

أما الشخصية المريضة: فهي شخصية مصابة بأمراض نفسية أو اضطرابات عقلية، لذا من الضروري دراسة هذا النوع من الشخصيات دراسة علمية والاستعانة بأحد المتخصصين لاستشارته^(٢).

ومن أنواع الشخصيات المساعدة على تطور العمل الدرامي:

- الشخصية المعاونة.

- الشخصية الغائبة.

- الشخصية حاملة الأفكار.

- الشخصية العارضة.

(١) محمد ماهر فيهم، مرجع سابق، ص ١٩٨.

(٢) حسين حلمي، مرجع سابق، ص ١٤٨.

الشخصية المعاونة أو المظهرة:

غالباً ما تتواجد كثيراً مع الشخصية الرئيسية وتكون من أقرانها. وغالباً ما تكون من الشخصيات البسيطة وقلما تكون من الشخصيات المركبة.

وتستخدم هذه الشخصية لتأكيد مكانة الشخصية الرئيسية وإبراز قدرتها، وقد تزيد من الاثارة بما تقوم به من أعمال وغالباً ما يتعاطف المشاهد مع هذه الشخصية التي اتفق الكثيرون على تسميتها بصديق البطل^(١).

الشخصية الغائبة:

يمكن أن تكون هذه الشخصية وهمية أو حقيقية كأن تكون لرجل توفى وتظل صورته مسيطرة على المكان أو على إحدى الشخصيات وعلى أحداث العمل الدرامي وقد تسمع صوته أو تظهر صورته بين الحين والآخر.

والفرض من هذه الشخصية التأكيد على حقيقة أن هناك أناساً يكون لهم من التأثير الذي لا يتلاشى بالموت أو الغياب^(٢).

الشخصية حاملة الأفكار:

وهذه الشخصية لا تدخل في صلب الأحداث وإنما تظهر بين الحين والحين كي تؤدي مهمتها حيث أنها أقرب ما تكون إلى المتحدث الرسمي باسم المؤلف يلجأ إليها للتعبير عن أفكاره أو تفسير غموضه، والتعليق على الأحداث، أو تعميق معنى^(٣).

الشخصية العارضة:

وهي الشخصيات التي تظهر في العمل الدرامي لملاً الفراغ أو لأداء وظيفة وغالباً لا يتم تحديدها بأسماء معينة مثل سائق التاكسي، طبيب، محامى، موظفى المطار. وهي شخصية لا تلفت الأنظار إلى شئ خاص إلا إذا كان العمل الدرامي يحتاج ذلك^(٤).

(1) Ronald D. Dyas. Op. cit., p.112.

(٢) عماد ندف، محمد ندف، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٣) حسين حلمي، مرجع سابق، ص ١٤٩.

(4) Edgare E. Wills. Op. cit., p207.