الحوار فى الإذاعة

إن الإذاعة لا تحمل إلى المستمع إلا الصوت. وبما أن الحوار من الأصوات، فهو عنصر هام من عناصر تكوين الدراما الإذاعية، بل هو جوهر الدراما الإذاعية.

والتمثيلية الإذاعية لا يوجد أمامها سوى الحوار كوسيلة للتعبير عن مضمونها، فالحوار يتكون من كلمات، والكلمات فى التمثيلية الإذاعية تقوم بكل شىء، لأن الإذاعة تفتقر إلى الصورة، فلا يوجد هناك ممثلون يراهم المستمعون وهم يمثلون ويرون حركاتهم وتعبيرات وجوههم وملابسهم وما إلى ذلك، وعلى هذا الأساس فالكلمة المنطوقة وحدها هى التى تثير خيال المستمع وتمده بكل ما يهمه بالنسبة للشخصية، منظرها، ملبسها، حركاتها، انفعالاتها، وما حول الشخصية من مناظر أوديكورات.... إلخ.

ولذلك فإن الحوار فى الإذاعة له قيمة كبرى واضحة لأنه يحمل

مهاماً كثيرة يحملها الحوار فى المسرح أو السينما أو التليفزيون. فالتمثيلية الإذاعية تتكون من: حوار، موسيقى، ومؤثرات صوتية. والموسيقى والمؤثرات الصوتية تعتبر عناصر ثانوية بالنسبة للحوار.

ومن خلال ذلك، نجد الحوار أن يكون مؤكداً للأحداث ومعبراً عن حالة الشخصيات وما يحيطها من ظروف، عاكساً انفعالات الشخصيات، وأمزجتهم، موضحاً حركاتهم، ونوعية ملابسهم إذا كان لذلك ضرورة درامية بالنسبة للمستمع. وكذلك موضحاً المكان الذى تدور فيه الأحداث، وكذلك الزمان. ولكن يجب أن يكون كل ذلك بمقدرة من الكاتب وليس بسذاجة الطفل، أى لا يصح الإفصاح عن كل ما سلف بطريقة مباشرة تجعل المستمع ينفر من السماع.

ويبرز دور الحوار ليؤدى وظائفه، فيعطى المعلومات، ويعمل على أن تتقدم الحوادث حتى الصراع، وتقييم الأحداث، وقصها بصورة حية نابضة للمستمع، ويعبر عما تنطوى عليه الشخصيات من عواطف وأحاسيس تجاه الآخرين وتجاه أنفسهم، والأكثر من ذلك يجب أن يكشف ما يظهر من الشخصيات من أفعال وكذلك ما يخفى.

ويجب أن يكون الحوار الإذاعى ذا جمل قصيرة، خالياً من المناجاة الطويلة، أو الفقرات الخطابية، لأن المستمع لا يستطيع أن ينتظر ليستمع إلى مثل هذه الفقرات الطويلة كما هو الحال فى

المسرح مثلاً. لأن وجود الممثل مجسداً على خشبة المسرح يجعل هناك عملية اتصال مباشر بين المشاهد والممثل. أما فى الإذاعة فلا يوجد اتصال مباشر بين المستمع والممثل، لأنه لا يراه، إنه يسمعه فقط.

وبرغم أن الجملة الحوارية لابد أن تكون قصيرة خالية من المناجاة، فليس معنى هذا أن يكون العمل كله قائماً على الجمل القصيرة، بل يمكن أن ترد خلال العمل جمل طويلة نسبيًا حسب مقتضيات العمل من الناحية الدرامية. ولكن بحيث لا تكون الجمل الطويلة فى شكل منولوج.

هذا وبمناسبة الحديث عن المنولوج بالذات، فطبيعة الإذاعة أدت إلى استخدام أساليب مختلفة فى الكتابة، فهناك أسلوب مستحدث فى استخدام المنولوج فى التمثيلية الإذاعية، بحيث يتم تقطيع المنولوج على شكل حوار بين الشخص ونفسه، أى يكون الحوار على مستويين، مستوى داخلى، وآخر خارجى فالشخصية تتكلم وترد على نفسها، بحيث يشعر المستمع أن الشخص واحد وأن هناك حواراً يدور بين الممثل ونفسه، وليس منولوجاً، لأن المنولوج فى التمثيلية الإذاعية يخشى أن يتحول إلى شكل الحديث الإذاعى، وهو أمر لا يجب توفره فى الدراما الإذاعية.[1].

---

(١) على عيسى (فن كتابة إذاعة) عن محاضرة ألقيت للسنة الرابعة قسم (نقد) بالمعهد العالى لفنون المسرحية بالهرم فى ٢٨/٣/١٩٧٨.

وأهمية الكاتب وبلاغته ومقدرته تبدو أكثر ما تبدو فى قدرته على خلق المنظر والشخصية فى ذهن المستمع من خلال الكلمات المنطوقة التى تؤديها الشخصيات وحدها دون تدخل من المؤلف[1] أى كما ذكرت بطريقة غير مباشرة، ليس الغرض منها التعريف أو الإيضاح لمجرد التعريف والإيضاح فقط، ولكن يجب أن يجىء التعريف من خلال الموقف نفسه، أى تابعاً من الأحداث وليس مقحماً عليها من أجل أن يعرف المستمع شيئاً معيناً.

ويجب أن تكون كلمات الحوار واضحة فى ذهن المؤلف لكى يعبر عن المضمون الذى يريد التعبير عنه باللغة البسيطة الواضحة التى فكر فيها قبل الكتابة، حتى يستطيع المستمع العادى أن يفهم الحوار فى الوقت المتاح لإلقاء الحوار، من أجل عدم إضاعة أى حدث عليه فى تفسير مدلولات كلمات سمعها ولا يدرك معناها.

والحوار يجب كما قلت أن ينبع من صميم الشخصية ومن أبعادها المرسومة من خلالها، ويعبر عنها تعبيراً جيداً دون مبالغة أو افتعال، فى جمل قصيرة ملونة باللون الذى يناسب كل مستويات المستمعين وطبيعتهم غير المتجانسة، هؤلاء المستمعون لا يرون ما يسمعون.[2]

---

(١) د. طه عبد الفتاح مقلد (التمثيلية الإذاعية فى أدبنا الحديث) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة القاهرة ١٩٧٥م، ص٢١ - ٢٤.

(٢) انظر: د. طه عبد الفتاح مقلد (الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعية والتليفزيون) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة ١٩٧٥، ص ٢٨٥.

ولو افترضنا أن نسبة الحوار فى النص المسرحى أو السينمائى أو التليفزيونى تعادل ٧٥٪ من مجموعه، لكانت نسبة الحوار فى النص الإذاعى تساوى ٩٠٪ أو ما يزيد على ذلك[١].

ووظيفة الحوار فى التمثيلية الإذاعية هى وظيفة الحوار نفسها فى المسرحية، ولكن مع فارق أن التمثيلية المسرحية مرئية، فيجب - كما ذكرت - عمل عملية تعويض لهذا النقص (غير مرئية) بالنسبة لأذن المستمع.

ويمكن لجملة واحدة من الحوار أن تعبر عن شىء واحد، أو تعبر عن مجموعة أشياء، فقد يذكر الكاتب على لسان إحدى الشخصيات جملة محملة بمختلف المهام، فيها إخبار بحادثة معينة، وفيها تكوين لشخصيته، وفيها خلق مزاج نفسى أو خلق الجو العام.

والحوار بمثابة اداة واسطة تحمل التمثيلية إلى آذان المستمعين، ولكن يجب ألا يبالغ المؤلف فى اختيار كلمات حواره، حتى لا يتهم بالفلسفة فى اللغة، لأن المبالغة قد تصرف المستمع عن سماع العمل الذى يقدم.

وقد يتخذ الحوار الإذاعى أشكالاً متباينة، فحيناً يكون حديثاً بين شخصيتين، سواء طال هذا الحديث أم قصر، أو بين ثلاثة أشخاص أو

---

(١) انظر: د. عبد الفتاح مقلد (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة سنة ١٩٧٥، ص ٢٣٣.

أكثر من ذلك، وقد يتحدث شخص ويستمع إليه الباقون، أو يقاطعه أحدهم، أو يتحدث شخص إلى نفسه... إلخ.

وعلى المؤلف الإذاعى أن يدرك أن الحوار الجيد هو ذلك الحوار الذى يتمكن الممثل صاحب الكفاءة المتوسطة أو العادية من أن ينطق به فى سهولة ويسر، دون أن يتوقف فى مواضع معينه، لأن معنى توقفه أنه لم يفهم هذه الجملة التى وقف عندها، وفى هذه الحالة يكون المؤلف قد فشل فى التعبير عن الموقف بالحوار.

وكما هو الحال فى الحوار المسرحى أو السينمائى يجب أن يكون لكل كلمة مع قائلها مقام بالنسبة للتمثيلية الإذاعية، فلا يمكن أن تكون كلمات اللص مثلاً من قاموس كلمات القاضى نفسها، فلكل منهما قاموس كلماته الخاص، وثقافته المعينة، والخلفية والفكر والأبعاد والتقاليد الخاصين به، وهذا يجعل كلاً منهما مختلفاً تماماً عن الآخر. لأن الكاتب هنا يقترب من محلل الشخصيات، فهو يراعى أن الشخصية البسيطة يكون حوارها بسيطاً، به قدر من السذاجة تلائم طبيعة الشخصية نفسها، أما الشخصيات المركبة أو المعقدة، فإنها تحتاج ما يناسبها من حوار لكى يعرف المستمع أبعاد الشخصية نفسها من خلال الحوار.

ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الحوار يمثل فى التمثيلية الإذاعية صلب التعبير الفنى، فمن خلاله يصور المؤلف الإذاعى الشخصية. ويوحى بالمكان، والزمان، ويبين طبيعة الصراع بين الشخصيات أو بين

الأفكار والقيم، وتوضيح الإيماءات، والعلاقة الإيقاعية الموزونة بين سائر مسامع التمثيلية.

«والحوار فى التمثيلية الإذاعية بعيد عن الصنعة والتكلف، لأنه يقوم على سلاسة العبارة ووضوح الألفاظ وخفة النطق وإنسياب الكلمات وتدفقها، فضلاً عن طبيعة الإلقاء وقوة التأثير من خلال ذلك كله. وكم من ألفاظ سببت فى إضعاف شخصية من الشخصيات. وكم من كلمات ثرثارة أفسدت قدرة الكاتب على التأثير».[1] ولابد أن يكون الحوار متماسكاً بالقدر الذى يشد بعضه بعضاً حتى يتمكن المؤلف الإذاعى من الاحتفاظ بالخيط الدرامى الملتحم بنسيج التمثيلية الذى يؤدى إلى الغاية التى يهدف إليها الكاتب.

أما بالنسبة للغة التى يجب أن يكون عليها الحوار الإذاعى، فهذه هى المشكلة، لأن إذاعتنا تتجه إلى نظام اللهجات فى اللغة العامية، والمتابع للخدمات الإذاعية على مختلف الموجات يرى ذلك واضحاً، فمن أجل فهم أوسع، ومستوى ثقافى أرفع، وانتشار لأعمالنا الدرامية أكثر، فإنى أجد أن اللغة العربية الفصحى ولكن البسيطة، هى خير وسيلة لتحقيق ذلك بالنسبة للإذاعة على وجه الخصوص، لأنها صاحبة الإنتشار السريع.

---

(١) د. إبراهيم إمام (فن التمثيليه الإذاعية) مقال بمجلة «الفن الإذاعى» العدد ٧٥ ابريل ١٩٧٧، ص ٣٤.

الحوار فى التليفزيون

الحوار هو الحوار فى وسائل التعبير الأربع، المسرح، السينما، الإذاعة، والتليفزيون. ووظيفة الحوار فى المجالات الأربعة لا تختلف كثيراً، بل تكاد متشابهة، أما نوعية الحوار فهى التى تحددها طبيعة الموضوع نفسه الذى يعالجه المؤلف.

ومن يكتب للتليفزيون لابد أن يدرك أن جمهوره هو من يملك جهاز التليفزيون، سواء أكان مثقفًا أم عاديًا، أو أقل من العادى، وأن التليفزيون يخاطب الأسر فى منازلهم، فيجب أن يتميز حواره بالسلاسة والوضوح فى المعانى، حتى لا يشرد المتفرج فى البحث عن كلمة ما وتضيع منه أحداث العمل الذى يشاهده.

والحوار فى التليفزيون يجب أن يكون موجزًا جدًا، وموجود بصورة أقل مما فى المسرحية مثلا أو التمثيلية الإذاعية، لأن كاميرات التليفزيون والأجهزة المساعدة لها كأجهزة الخدع الإلكترونية مثلاً،

تستطيع أن تقوم بمهام كبيرة بدلاً من الحوار فى أحيان كثيرة، ولذلك يجب أن يدرك المؤلف التليفزيونى أنه يكتب عمله لوسيلة تعتمد أول ما تعتمد على الصورة لكى توضح الموقف، ثم تعتمد على الحوار ثانياً بعد الصورة. ومن الخطأ الجسيم الذى وقع وما زال يقع فيه الكثير من مؤلفى التليفزيون أن يكون اعتمادهم الكلى على الحوار دون مراعاة الصورة، وكأنهم يكتبون للإذاعة وكثيرًا ما يعرض التليفزيون، أعمالاً درامية، يمكن للمشاهد أن يتابعها بأذنه فقط من مكان بعيد عن جهاز التليفزيون وفى الوقت نفسه سيدرك كل شىء، لأن الكاتب لا يهتم بالصورة بقدر ما يهتم بالحوار، ويرجع ذلك إلى عدم تمكن بعض مؤلفى التليفزيون من الإمكانات الخطيرة لهذا الجهاز، وجهلهم بحرفية التكنيك التليفزيونى. وهذا خطأ جسيم، فيجب أن يكون المؤلف التليفزيونى، أو المؤلف الذى يكتب للتليفزيون على وجه الدقة - لأنه لا يوجد حتى الآن مؤلف متخصص فى الكتابة التليفزيونية فقط - يجب أن يكون ملماً ودارساً وواعياً بأصول الكتابة للتليفزيون ومستوعباً لإمكانات التليفزيون البصرية، وبتكنيك التليفزيون فى التنفيذ، وبإمكانات الاستوديوهات والكاميرات التليفزيونية الخفيفة المحمولة على الأكتاف، وذلك حتى يكتب عمله بصورة شبه كاملة.

ولأن التليفزيون وسيلة اتصال مباشر (حى) مع المتفرج. والإحساس بالواقعية القريبة من واقعية الحياة كما تعرفها جماهير

الناس، فلابد للحوار التليفزيونى أن يكون بمثابة وسيلة خاصة وثيقة الصلة بين المتفرج والنص المعروض، ويكون أكثر بساطة وواقعية عن أى وسيلة أخرى كالمسرح والسينما والإذاعة.

وأحسن حوار للتليفزيون هو حوار المدرسة الطبيعية، فهو أكثر صلاحية للدراما التليفزيونية، ولأنه يناسب الإطار التسجيلى للتليفزيون الذى يوحى إلى المتفرج بأن كل ما يراه إنما هو وثيق الصلة بالحياة، وبموضوعات الساعة «وأهم مميزات هذا الحوار هو التشابه الظاهرى بينه وبين الحوار اليومى بما فيه من تفكك وانتقال غير منطقى من موضوع لآخر، وجمل ناقصة، وكلمات حائرة وفترات صمت»[1]، ولكن يجب ألا ينسى المؤلف الذى يتبع هذا المذهب الطبيعى فى معالجة الموضوعات العادية المأخوذة من الحياة، أن الدراما الحقيقية هى تلك التى لها مغزى إنسانى عام، ولابد أن تُحدث هذه الدراما ما يسمى (بالتمثيل الدرامى)، أى أن يرى المتفرج نفسه فى الشخصيات الموجودة فى العمل، وكذلك فى المواقف والأحداث التى تدور أمامه، وهذا لن يتأتى إلا إذا كانت المواقف فى العمل التليفزيونى مستمدة من الواقع الذى يدركه المشاهد وليست بعيدة عنه، وأن تكون الشخصيات شبيهة به، وإلا ظل المتفرج بعيدًا

---

(١) د. شفيق مجلى (خصائص الدراما التليفزيونية) مقال بمجلة المسرح، العدد (١٨) القاهرة يونيو ١٩٦٥، ص ٦٧.

عما يشاهده، يشاهد دون مبالاة ودون أدنى انفعال[1] فتفقد الدراما خصيصة من خصائصها، وهى المشاركة الوجدانية فى الموقف الدرامى.

وإذا نظرنا إلى أغلب الأعمال التى تقدم فى التليفزيون المصرى سنجد أنها كثيراً ما تقدم شخصيات ومواقف بعيدة عنا، لأن المؤلفين - أو على الأدق المعدين - قد لجئوا إلى الأفكار الأجنبية ببيئاتها وظروفها وأفكارها وحضاراتها وعاداتها وتقاليدها المختلفة تمام الاختلاف عن البيئة المصرية، والشخصيات التى تقدم فى كثير من هذه الأعمال يرفض المتفرج المصرى أن يكون مثلها أو يعيش أحداثها.

والمهم أن يدرك المؤلف التليفزيونى أن التليفزيون وسيلة تعبير بالصورة قبل الصوت حتى يشد انتباه المتفرج ولا يترك جهاز التليفزيون ويخرج من المكان الموجود به الجهاز، ويدخل أى مكان آخر ويسمع الحوار من بعيد. إذ عليه أن يجذب المتفرج ويجعله لا يترك التليفزيون قط عن طريق الصورة المناسبة التى تربط المتفرج بالأحداث والحوار. أما التمثيليات التى يمكن أن يسمع المتفرج حوارها فقط ويدرك كل شىء فى التمثيلية، فهى تمثيليات ليست تليفزيونية، لأن المؤلف لم يستغل ميزة الصورة فى التليفزيون،

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص٦٧.

بل جعلها صفة ثانوية وليست أساسية، وللأسف الشديد أغلب المسلسلات التى قدمها التليفزيون فى الفترات السابقة وما زال يقدمها حتى الآن تعتبر مسلسلات إذاعة مصورة، لا تعتمد على ميزة أن التليفزيون صورة قبل الصوت، لأنها تعتمد على الحوار أكثر من اعتمادها على الصورة، بل كثيرًا ما نجد هذا الحوار وكله ثرثرة (رغى) دون داع، وإعادة فى الجمل الحوارية وتكرار ممل جدًا، والمؤلف التليفزيونى هنا يعتمد إما على أن المتفرج غبى، وهذه صفة ليست موجودة فى المتفرج، فلا يصح أن نعامل المتفرج على أساس أنه متفرج غبى، وإنما على أن المتفرج له عقلية يمكن أن تدرك جيدًا ما يقدم إليها. ولكن ليس معنى أن يكون الحوار طبيعيًا أن ينقل نقلاً فوتوغرافيًا ما يدور فى الحياة الواقعية بما فيه من حوار ليس له معنى أو قيمة أو هدف، هنا المؤلف يكاد أن يكون قد فشل فى كتابة حواره، ولكن عليه أن يكتب الحوار الواقعى، كما يجب أن يكون عليه الواقع من الناحية الفنية.

وأرى أن المؤلف الذى يلجأ إلى هذا النوع من الحوار الثرثار الممل المطول المتكرر، إنما يلجأ إليه لأنه غير قادر على كتابة الحوار الجيد المناسب لعمله، لأنه لم يملك بعد إمكانة كتابة الحوار الدرامى. فيتهرب من ذلك ويدعى أنه فعل ذلك من أجل مطابقة الواقع، ومن أجل أن يعى المتفرج ما أمامه من حوار، كل ذلك حجج واهية من الكاتب.

وللأسف أغلب الأعمال التى يقدمها التليفزيون المصرى لأمثال هؤلاء المؤلفين والمعدين ومدّعِى المقدرة على الكتابة الجيدة للتليفزيون.

أما قضية اللغة بين العامية الفصحى، فإن الأعمال الدرامية العادية، أى التى تعالج مشاكل وقضايا اجتماعية، من الأفضل أن تكون بالعامية، بعيداً عن الابتذال والإسفاف فى الألفاظ. أما إذا كانت الأعمال الدرامية دينية أو تاريخية، فلابد أن تكون بالفصحى نظراً لجلال الدين وقداسته، ونظراً لمكانة التاريخ فى وجدان الشعوب. ولكن يجب أن تكون الفصحى بعيدة عن التكلف والتقعر والصور البلاغية المبالغ فيها. أيضاً من أجل أن تكون سريعة الوصول والإدراك بالنسبة للمتفرج.

الشخصيات

١ - فى المسرح

لم يذكر أرسطو فى كتابه (فن الشعر) كلمة الشخصية أو الشخصيات، ولكنه ذكر «الأخلاق» فقال: «فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هى التى تعين صفتها المميزة: وهى القصة، والأخلاق، والعبارة، والفكر، والمنظر والغناء»[١] أى الحدث، الشخصيات، اللغة، الفكر الذى يقدمه العمل، والمحسنات الممتعة من غناء ومناظر أو ديكورات، وهذا شىء لا يظهر بوضوح إلا عندما تعرض المسرحية على خشبة المسرح.

وإذا نظرنا للشخصية نفسها أو بمعنى أدق «الإنسان» فسنجد أن هذا الكائن أو الإنسان تتداخل فيه عدة عناصر وأبعاد معينة، «وأن كل شىء فى الوجود له أبعاد ثلاثة هى: الطول والعرض والارتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هى: كيانها الفسيولوجى

(١) كتاب (فن الشعر) ص ٥٠.

(المادى أو العضوى)، وكيانها السوسيولوجى (الاجتماعى)، وكيانها السيكولوجى (النفسى)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره»[1].

ولكن لا يكفى عند دراسة شخصية ما أن تنظر إليها على أساس أن صاحبها إنسان متدين مثلاً، أو عربيد، أو مهذب، أو مجنون.. إلخ.. ولكن لا بد من أن تدرك الأشياء التى جعلته كذلك.

فإذا حاولنا أن نلقى نظرة على كل بعد من الأبعاد الثلاثة على حدة فسنجد أن البعد الفسيولوجى يتصل بتركيب جسم الشخصية، (ذكرًا أو أنثى)، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين مثلاً، المظهر العام جميل أو قبيح، نحيف أو سمين، لطيف أو جلف، نظيف أو قذر، عوامل الوراثة إن وجدت، العيوب الخلقية والتشوهات إن وجدت، وكذلك الأمراض. وما إلى ذلك من عناصر تُكَوِّن هذا البعد المادى للشخصية.

إن هذا البُعد يعطى لنظرة الشخصية فى الحياة لونًا معينًا عن غيرها من الشخصيات، ويؤثر فيها تأثيرًا مباشرًا بدون أدنى شك. فالإنسان ذو الذراع الواحدة لا بد أن تكون نظرته للحياة مختلفة تمامًا عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر.

---

(١) لاجوس إيجرى (فن كتابة المسرحية) ترجمة: دريني خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (د. ت) ص ١٠١.

وكذلك غيرها فى هذا البُعد، يضع فروقًا بين شخصية وأخرى، ويحدد ملامح شخصية عن أخرى، ويعتبر هذا البُعد المادى أوضح الأبعاد الثلاثة فى الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسى للشخصية.

أما البعد السوسيولوجى أو الاجتماعى فلا بد أن يعتنى به المؤلف جيدًا حتى يضع يده على جزء هام من مكونات الشخصية، فتحديد نوعية التعليم الذى تلقاه الفرد، وديانته، والطبقة التى ينتمى إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة.. إلخ.. ونوعية العمل الذى يقوم به ومكانته فى المجتمع بين الأصدقاء والأهل والجيران والزملاء، وهواياته إن وجدت، وجنسيته، وأين يعيش ومع من، كل ذلك أيضًا فروق جوهرية بين شخص وآخر، فمثلا الإنسان الذى ولد وتربى وعاش فى أحد الأزقة بمنطقة شعبية، هناك اختلاف ما بينه وبين إنسان نشأ وترعرع فى ڤيلا بحى راق، اختلاف فى المعتقدات، الفكر، العادات، التقاليد، والقيم. وكذلك عامل المصنع تختلف نظرته للحياة عن الفلاح مثلاً عن الرجل صاحب الشركة عن الإنسان المثقف. وكذلك تختلف نوعية تفكيرهم واهتماماتهم وأساليب محادثاتهم.

أما ثالث الأبعاد وهو السيكولوجى أو النفسى، فهو ثمرة البعدين الآخرين، وهو الذى يُكَوِّن مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها، ولذلك هو الذى يتمم الكيان الجسمانى والاجتماعى ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية، وأهدافها فى الحياة، وكذلك ما فشلت فيه الشخصية، وقدراتها على

الابتكار أو الخلق أو التجديد، والذوق، وطريقة التفكير، هل هو انطوائى؟ أو اجتماعى؟ أم وسط بين الاثنين؟ هل هو مكافح؟ أو مستسلم؟ أو ماذا؟ هل هناك عقد نفسية معينة تسيطر عليه؟ هل هو سريع الغضب؟ أو حليم؟ هل هو متسرع؟ أو أى شىء آخر؟

وإذا كان ما مضى هو الهيكل العام للشخصية، فلا بد أن تتداخل هذه العناصر أو الأبعاد، لكى ينصهر هذا الهيكل العام بحيث تبدو الشخصية كوحدة واحدة مجسدة فى العمل الدرامى. حيث إن «الأبعاد لا قيمة لها إلا فى إطار القدرة الفنية التى تربطها رباطًا وثيقًا ينمى الحدث والشخصية، لتتحقق وحدة العمل الأدبى أو وحدة الموقف، .. ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين فى المسرحية»[1].

ولأن عملية خلق الشخصية مسألة تعتبر غامضة ولا ضابط لها، ولا مرجع نرجع إليه، لأنها عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى قواعد معينة، ولكن الذى يتم فى العادة هو أن المؤلف بعد أن يختمر الموضوع فى رأسه يبدأ «فيتخيل كلًا من شخصياته تخيلًا كاملًا، وأن يطورها تطويرًا تامًا قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل»[2]، حتى إذا جلس ليبدأ الكتابة لابد أن تكون شخصيات مسرحيته واضحة فى

(١) د. محمد غنيمى هلال (النقد الأدبى الحديث) الناشر: دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣ ص ٦١٦.

(٢) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ١٦٧.

ذهنه، وبعد أن يتخيلها ثم يخلقها فعلاً تصبح شخصيات بالفعل، تفعل ما تشاء ولكن من خلال الأبعاد المرسومة لها، ويجب ألا تتحدث إلا بما يلائم طبيعتها.

ويجب التفرقة بين الشخصية الدرامية والشخصية غير الدرامية، «أى بين الأفراد الذين نراهم فى المسرحيات الرائعة، والأفراد العاديين من أوساط الناس الذين نلقاهم فى الحياة اليومية»[1]. فما هو المطلوب لتكون الشخصية درامية؟

إن أى شخصية إنسانية يمكن أن تكون شخصية درامية مثيرة، بشرط أن تقدم فى اللحظة المناسبة، وفى الوقت المناسب، ومن خلال الفعل المناسب.

والشخصية الدرامية لا بد أن يكون فيها «مزيد من التوتر»[2]. أى أنها لا بد أن تكون أكثر فى شىء ما عن الشخصية العادية فى الحياة. أكثر حساسية، أكثر برودًا، أكثر انفعالاً وغضبًا، أشد لفتًا للنظر وجذبًا للانتباه، أكثر ذكاء، أكثر غباء، أكثر خبثًا، أكثر حبًا، أكثر دموية مثلاً. فكلما ابتعد المؤلف عن الشخصية النموذجية التى نراها فى كل لحظة من لحظات الحياة، وخلق شخصية لا نموذجية،

---

(١) فرانك م. هوايتنج (المدخل إلى الفنون المسرحية) ترجمة: دريني خشبة وآخرون. الناشر: دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٧٩.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٠.

ليس من السهل تكرارها. كلما كانت شخصيته شخصية درامية أكثر إثارة ولفتاً للنظر لأنها شخصية فريدة على نحو ما. حتى الشخصيه الكوميدية كما وصفها «بن جونسون» (Ben Jonson) معاصر شكسبير «فهى شخصية فيها تطرف فى شىء ما»[1]. وهكذا نجد أن الشخصية الدرامية تختلف عن الشخصية فى الحياة العادية، لكون الأخيرة نمط نموذجى، من السهل أو اليسير أن تعثر على مثله فى أى مكان. أما الأولى فهى نمط لا نموذجى، ومن الصعب أن يتكرر، فليس كل إنسان فى الحياة قتل أباه وتزوج أمه، كما فعل أوديب، وليست كل أم قتلت أبناءها كما فعلت ميديا. فهذه شخصيات غير متكررة، أى لا نموذجية. وكذلك شخصيات تتطور دائماً.

ولكن، ما هو تطور الشخصية؟

إن كل شىء فى الدنيا يتغير ويتبدل ويتحول، سواء كان ذلك بالنسبة للكائنات أم أى شىء آخر والدليل الأعظم على تغير الإنسان هو أنه يولد طفلاً، ثم يمر بعدة مراحل كالصبا والشباب، والرجولة، والشيخوخة. إنه الإنسان منذ طفولته حتى شيخوخته، ولكنه فى كل مرحلة يحمل صفات وأبعاداً مختلفة عن المرحلة السابقة واللاحقة لها. وهذا تطور بالتأكيد. أما بالنسبة للشخصية المسرحية، فإذا خلق الكاتب شخصية ما فى بداية مسرحيته، وأنهى المسرحية

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٠.

والشخصية كما هي دون أن ينتابها التغيير، فلا بد أن تكون هذه المسرحية رديئة للغاية، لأن الإنسان نفسه بعد مماته يتغير ويتحول. وفي أثناء حياته عندما تضاف إلى عمره دقيقة بمرور الدقيقة، وساعة بمرور الساعة فهو يكبر بمقدار ما أضيف إلى عمره ، أي أنه أصبح متغيرًا عما قبل.

وبالنسبة للمسرح فالشخصية لا بد أن تتغير باستمرار، لأنه من المحال أن تظل الشخصية كما هي منذ أن يرسمها الكاتب من البداية وإلى أن تنتهي المسرحية. وإذا نظرنا إلى مسرحية «بيت دمية»[1] للكاتب النرويجي هنريك إبسن، سنجد مثلاً شخصية «نورا» تتطور بصورة شديدة جدًّا، فنحن نراها في البداية لعبة لا عقل لها ولا إرادة، لأن العقل والإرادة لزوجها، «هلمر»، ويصفها زوجها في أكثر من مكان بالمسرحية بأنها «العصفور المغرد»، ولكن بعد اكتشافها لحقيقة الموقف تتحول إلى كمال النضوج الفكري، إنها تصاب بالدهشة في البداية، وتصدمها تلك الحقيقة التي عرفتها عن زوجها، وتوشك أن تتخلص من حياتها بالانتحار، ولكنها في نهاية المسرحية تثور على كل شيء بعد أن اكتملت لديها الصورة الحقيقية لزوجها، بعد أن أدركت الحقيقة التي غابت عنها طوال فترة زواجها السابقة، تثور على زوجها، تثور على أولادها، وعلى منزلها بما

(١) هنريك إبسن (مسرحية: بيت دمية) ترجمة: كامل يوسف، الناشر مكتبة مصر القاهرة (د. ت).

يحمله لها من ذكرى، وتخرج مغلقة خلفها باب المنزل. ياله من تطور عظيم هذا الذى يحدث لهذه الشخصية «نورا».

وإذا حاولنا أن نتناول أية مسرحية جيدة سنجد أن شخصياتها تتطور دائمًا تطورًا واضحاً، «فهاملت» شخصية تبدأ بالشك وتنتهى باليقين والقتل.

(وماكبث) «لشكسبير» تبدأ بالطموح والطمع وتنتهى بالقتل (والجلف) «لأنطون تشيكوف» تبدأ بالبغضاء والمشاحنات وتنتهى بالحب.

(وهيدا جابلر) «لهنريك إبسن» تبدأ بالأنانية وتنتهى بالانتحار.

فالشخصيات فى هذه المسرحيات وغيرها تسير من حالة إلى حالة، وهذه الشخصيات تضطر اضطرارًا إلى التحول والتطور، لأن كُتاب هذه المسرحيات لهم مقدماتهم المنطقية أو أفكارهم الأساسية الواضحة والمحددة المعالم، ووظيفتهم طوال المسرحية إقامة الحجة لهذه الأفكار وتأييدها بالأدلة والبراهين والقاطعة لكى تصل الشخصيات إلى التطور الحتمى لها.

وكل شخصية يصورها لنا المؤلف المسرحى لا بد أن تشتمل فى داخلها على بذور تطوراتها المستقبلة، فإذا كانت المسرحية ستنتهى وشخصية ما ستصبح قاتلة متلاً، فيجب أن تكون هناك بذرة للجريمة، أو بذرة احتمال وقوع الجريمة فى تلك الشخصية، وأن تسير الأحداث بمنطقة درامية وبحتمية حتى تصل إلى هذه الجريمة. حتى

لا يكون وقع الجريمة مبالغًا فيه.

والشخصيات فى المسرحية يمكن تقسيمها إلى قسمين «شخصيات أصلية، وشخصيات ثانوية»[1]. أى أن «معظم التمثيليات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن»[2].

فمثلاً فى مسرحية «هاملت»[3] لوليم شكسبير، نجد أن هناك أكثر من عشرين شخصية، فلا يمكن أن تكون كل تلك الشخصيات فى تعقيد شخصية «هاملت» أو الملكة أو الملك، حيث لا يستطيع المشاهد أن يستوعبها جميعًا، بالإضافة إلى أن التعقيدات فى شخصيات كثيرة هكذا من الصعب الكشف عنها فى سطور قليلة خلال مدة المسرحية، بالإضافة إلى ضرورة وجود الشخصية الضحية - إذا جاز التعبير - فمدير الشركة مثلاً لا بد أن يكون له «ساع»، هذا الساعى بمثابة الضحية، لأنه سيجىء شخصية ثانوية، ولكن لا غنى عنه فى المسرحية، إلا إذا كان الهدف من العمل الدرامى التركيز على الساعى، وأنه الشخصية المحورية وكل الشخصيات الأخرى جاءت لتخدم شخصيته ولتبرزها. وفى (هاملت) نجد شخصيات غير هامة كثيرة كالخدم والرُسُل ورجال

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ١٨٢.

(٢) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٦٢.

(٣) وليم شكسبير (مسرحية: هاملت) أكثر من ترجمة.

البلاط، والوصيفات والوصفاء ممن لا غنى عنهم لتمثيل المسرحية كما ينبغى.

حتى فى مسرحية (لا مفر[1]) للكاتب والفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر «نجد أن بها ثلاث شخصيات فقط، لهم جميعًا أهميتهم المتساوية، وتعقيدهم الشديد. ولكننا نجد معهم أيضاً شخصية «الخادم» وهى شخصية قليلة الشأن، أو الشخصية الضحية.

وعندما تكون هناك شخصية ثانوية فى مسرحية ما، كخادم مثلاً، لابد أن يكشف لنا المؤلف عن هذه الشخصية، هل لها شأن بموضوع المسرحية؟ أو أنها شخصية تؤدى واجبها كخادم فقط؟ وذلك حتى يساعد المشاهد على التركيز فى الأحداث. أو أنها شخصية ضعيفة (ضحية) لمجرد التباين مع الشخصية الأساسية؟

أما بالنسبة لتحديد عدد معين من الشخصيات للمسرحية فهذا غير معقول، وغالباً الموضوع نفسه هو الذى يحدد عدد الشخصيات التى تخدمه وتفصح عنه. ولكن لابد أن يدرك المؤلف أنه إذا وجد أن هناك شخصية من الشخصيات التى رسمها فى مسرحيته يمكن الاستغناء عنها، فلابد أن يصرف عنها النظر، ويحذفها ما دامت لا تضر المسرحية إذا حذفت. حيث لابد أن تكون لكل شخصية من شخصيات المسرحية وظيفة معينة تساعد على النهوض بالأحداث

(١) جان بول سارتر (مسرحية: لا مفر) ترجمة: جلال العشرى. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٧٧م.

إلى الأمام مثلاً، وفى بعض الأحيان توضع شخصيات فى المسرحية لكي تؤكد وجود شخصيات أخرى كما ذكرت لمجرد التباين، كوضع مساحة من اللون الأبيض حول الأسود لكي يظهر الأسود بوضوح، والعكس صحيح أيضاً. ولكن فى هذه الحالة أيضاً تعتبر هذه الشخصيات محركة للأحداث، لأنها أزادت الدوافع الخاصة للشخصية الرئيسية، وزادتها تحفزًا للسير بالأحداث إلى الأمام.

وعلى رأس الشخصيات توجد (الشخصية المحورية) أى البطل الأول فى المسرحية، وبدون هذه الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون هناك مسرحية[1] بالنسبة للمسرحيات التى تعتمد على البطل، لأن هذه الشخصية المحورية هى التى تخلق وتدفع بالمسرحية إلى الأمام، وهذه الشخصية المحورية لابد أن تتمتع بقوة إرادة وقوة شخصية، لأنها هى المحرك الرئيسى للأحداث فى المسرحية، والمؤثرة فى كل ما حولها من شخصيات.[2]

ولا يمكن لأى شخصية أن تكون محورية، فالشخصية المحورية يجب أن يحركها شىء جد جيوى معرض للخطر، لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول، بل هى شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان. ولأن الشخصية المحورية المحرك الرئيسى للأحداث، يجب أن يكون تحريكها للأحداث ليس نابعاً من كون صاحبها يريد ذلك، ولكن

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص٢١٢.

(٢) كتاب (المسرحية بين النظرية والتطبيق) ص١٨١.

لأن الحاجة والضرورة تجبره على ذلك.

فأديب فى مسرحية (أوديب ملكا)[1] لليونانى العظيم سوفوكليس، يصر على اكتشاف قتلة الملك لايوس ملك طيبة، وأبوللو هو الذى يحرك فيه الروح العدائية، فينزل الدمار على طيبة بتسليط الطاعون لكى يدفع أوديب بالإسراع لمعرفة قاتل الملك، وهنا يجد أوديب نفسه مرغماً لأن يصبح شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان، ولا تعرف المساومة، لأن مصلحة البلاد وسعادة أهلها تدفعه إلى البحث عن قاتل الملك والقصاص منه لإنقاذ المدينة.

حتى «هاملت» نفسه ظل طوال المسرحية يتقصى أنباء قاتل أبيه ويفكر فيه، لا ليعيد الملك لنفسه، ولكن كان غرضه الأول والأعظم هو القصاص العادل من المجرم القاتل.

هذا ويمكن أن يكتب المؤلف مسرحيته بحيث لا تكون فيها تلك الشخصية المحورية والتى تدور فى فلكها كل الشخصيات والأحداث، فمسرحية (ثورة الموتى)[2] «لأوروين شو» ليس بها شخصية محورية، بل هى تعتمد على عدة شخصيات أساسية تدور فى فلكها باقى الشخصيات والأحداث، فأبطالها ستة جنود يرفضون أن يدفنوا لا من أجل أنفسهم، ولكن من أجل التعبير عن الظلم

(١) سوفوكليس (مسرحية: وديب ملكا) أكثر من ترجمة.

(٢) أوروين شو (مسرحية: ثورة الموتى) ترجمة: فؤاد دوارة، الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة (د.ت).

الفادح الذى يعيش فيه الغالبية العظمى من الطبقة الكادحة، إن هؤلاء الجنود الستة كل منهم شخصية أساسية تعمل على دفع الأحداث بنفس القدر الذى تدفعه كل شخصية من الشخصيات الأخرى، إن كل شخصية ترفض أن تدفن من أجل قضية الإنسانية جمعاء.

وهكذا نجد أن المؤلف قد وزع مهام الشخصية المحورية على ست شخصيات، واعتمد على وجود تلك الشخصيات الست كشخصيات أساسية متساوية فى القوة، ولم يعتمد على الشخصية المحورية الواحدة.

ومن أجل استكمال دائرة الصراع فى المسرحية لابد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية المحورية، أى لابد من وجود نضال آخر ضد نضال البطل الرئيسى، أو كما أسماه «لاجوس إيجرى» فى كتابه (فن كتابة المسرحية)[1] (الخصم)، وهذا الخصم لابد أن يكون شخصاً قوياً فى قوة متساوية أو متشابهة لقوة الشخصية المحورية حتى يكون هناك تكافؤ فى قوتى الصراع، بحيث لا تبدو إحدى هاتين القوتين ضعيفة أمام القوة الأخرى. فمن الطبيعى أن نعرف مقدماً نتيجة شجار شخص ملاكم مثلاً مع إنسان عادى بل وهزيل الجسم، أما إذا وجدنا بطلاً فى المصارعة يصارع بطلاً يماثله فى الوزن والقوة، فهنا لا نستطيع أن نتوقع النتيجة كما ستكون، ولذلك فنحن

---

(١) ص: ٢٢١.

سننتظر حتى ينتهى الصراع وندرك النتيجة. والحكاية نفسها بالنسبة للشخصية المحورية والخصم فى المسرحية، فلابد من تعادل قوتيهما حتى يكون صراعهما متساويًا متكافئًا، لا يدرك نهايته المشاهد إلا عندما تنتهى المسرحية فعلا.

وعلى هذا يجب أن يكون البطل الأول والخصم عدوين لدودين، يقف كل منهما أمام الآخر كحجر عثرة، مثل شخصية «إياجو» فى مأساة (عطيل)[1] لوليم شكسبير، «فعطيل» هو الشخصية المحورية الرئيسية، أما «إياجو» فهو خصمه. «وإياجو» لا يرحم ولا يفتر، وفى الوقت نفسه سلطان «عطيل» وقوته هما من الضخامة بحيث لا يستطيع «إياجو» كشف أوراقه كلها، ومع هذا نجده بمثابة خطر عظيم بالنسبة «لعطيل»، وعلى هذا «فإياجو» جدير بأن يلقب بخصم «عطيل»* والشأن نفسه نجده فى (هاملت والملك كلوديوس).

إذن فلابد من وجود شخصية أخرى تناهض الشخصية الرئيسية فى المسرحية، أو بمعنى آخر لابد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية الرئيسية.

ولا يجب أن ينسى المؤلف أن الشخصيات التى رسمها لمسرحيته

---

(١) وليم شكسبير (مسرحية: عطيل) العدد ١٠٣ من سلسلة من المسرح العالمى بالكويت. ريل ١٩٧٨.

* يعارض لا يوس إيجرى فى كتابه (فن كتابة المسرحية) هذا الرأى حيث يصف إياجو بالشخصية المحورية وأن عطيل خصمه. انظر ص ٢٢١.

لابد أن تكون متناسقة تنسيقاً حسناً، أو بمعنى آخر لا تكون الشخصيات من نمط واحد. فلابد من تباين الشخصيات تماماً كالفرقة الموسيقية كل آلة فيها صوتها غير الأخرى، ولكن صوت الآلات جميعاً ومعاً يعطى نسيجاً موسيقياً متكاملاً. ولذلك يجب أن تكون الشخصيات المسرحية مختلفة ومتباينة. وإذا نظرنا إلى مسرحية (بيت دميه)، سنجد أن هنريك إبسن قد اختار «نورا» و «تورفالد هلمر»، وجعلهما زوجين، لأن أحداث مسرحيته تعالج الحياة الزوجية، وهما يحب كل منهما الآخر، ولكن كل شخصية تختلف فى تكوينها وأبعادها عن الشخصية الأخرى، بل وعن باقى شخصيات المسرحية. فنجد «هلمر» مستبد وطاغية، لا يهمه أى شىء سوى مصلحته الشخصية، أما «نورا» فهى مستسلمة، وتلجأ إلى الغش والتزوير وخداع زوجها، وهى عكسه تماماً، فهو صادق وصريح. أى أن كل شخصية هى ما لا يمكن أن تكونه الشخصية الأخرى، وعلى هذا الأساس فهما شخصيتان متناسقتان متوازنتان متباينتان. أما شخصية «لندا» فهى ناضجة عاقلة مدركة للعالم. وكذلك الدكتور «رانك» فنجده يختلف عن كل ما سبق، وأيضًا شخصية «نيلز كرو جشتاد» نجده يختلف عنهم جميعاً. إذن الشخصيات التى رسمها المؤلف هنا كلها تعمل معاً لتعطى تشكيلة متناسقة بمهارة وإبداع، بحيث نجدها واضحة السمات، متباينة، بارزة المعالم.

وما دمنا بصدد الحديث عن الشخصية يجب أن نتطرق لحديث

أرسطو عنها. فقد حدد أرسطو الشخصيات – أو الأخلاق على حد تعبيره – فى المأساة بأمور أربعة هى:

(أ) «أن تكون حسنة»[1]، وتكون كذلك إذا كانت الأقوال والأفعال التى تُمثل تدل على الإرادة والاختيار، ومن الممكن أن تصدر الأفعال والأقوال الحسنة عن جميع طبقات الناس، فالمرأة يمكن أن تكون شخصية خيرة، بالرغم من أن أرسطو رآها مخلوق أقل درجة من الرجل، كما أن العبد يمكن أن يكون خيراً هو الآخر، وإن كان أرسطو نفسه يراه شخصية وضيعة.

(ب) «أن تكون مناسبة»[2]، أى الملاءمة بين أفعال الشخصيات وصفاتها، فمثلاً المرأة لا يمكن أن نصورها فى خلق الرجال، حيث إن الرجولة فى الرجال ولا يصح أن تتصف بها المرأة.

(جـ) «أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع»[3]، أى أن الشخصيات يكون لها فى الحياة شبيهاً حتى تبدو مقنعة. وهذا ما نطلق عليه الآن بالإيهام بالواقع.

(د) «أن يكون الخلق سوياً»[4]، ويقصد بها «أرسطو» أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة فى أفعالها وتصرفاتها، فالرجل

---

(١)، (٢)، (٣) كتاب: (فن الشعر) ص٨٨.

(٤) كتاب: (فن الشعر) ص٨٨.

الذى لا تناسق بين تصرفاته أصلاً يجب أن يصور هكذا دائمًا، فالأفضل أن يصور الكاتب التصرفات غير المتناسقة بتناسق من أن يصور التصرفات المتناسقة بغير تناسق»[1].

ولذلك يجب أن يراعى المؤلف أن تكون شخصياته التى رسمها لا تتكلم ولا تتصرف إلا من خلال ما يبدو ضروريًا ومحتملاً بالنسبة لتكوينها.

وبما أن التراجيديا هى محاكاة لأناس أفضل ممن نعرف[2] فيجب على الكاتب التراجيدى أن يحذو حذو الرسام الماهر للصورة الشخصية، الذى يحاول جاهدًا أن تكون صورة الشخص الذى يرسمه أفضل من الحقيقة.

أى أن الكاتب المسرحى - كما قلت - لابد أن تكون شخصياته التى رسمها لا نموذجية، أى يندر تكرارها حتى يؤدى ذلك إلى جذب انتباه المشاهد إليها، لأن هذا النموذج اللا نموذجى يندر أن يقابله المشاهد فى حياته. فينجذب إلى الشخصية ويتعاطف معها، ولكن فى الوقت نفسه لا يجب أن تكون هذه الشخصية بعيدة عن واقع تكوين الشخصية البشرية إلى الحد الذى يجعلها شخصية غريبة جدًا أو لا معقولة. إلا إذا كان الكاتب يكتب لمذهب من المذاهب

(١) د. رشاد رشدى (نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة، نوفمبر سنة ١٩٦٨، ص ٤٨.

(٢) كتاب: (فن الشعر) ص ٩٢.

الحديثة، والتى لا يسمح المجال هنا بالخوض فيها كاللا معقول مثلاً، ولكن لابد أن يدرك الكاتب أن كل المذاهب الحديثة هذه وعلى رأسها اللا معقول لها قواعدها وأصولها، وليست جديدة لمجرد الخروج عن القواعد المألوفة كما يظن البعض، بل ويجب على كاتبها أن يكون مدركاً للأصول التقليدية للكتابة، والتى نحن بصدد الحديث عنها، لأن كل جديد دائماً ينبع من جعبة القديم.

٢ - فى السينما والتليفزيون

لقد تكلمت عن الشخصيات ورسمها، ووظيفتها، ولكن الحديث كان شبه قاصرًا على المسرح، وإذا انتقلنا إلى السينما والتليفزيون فسنجد أن الشخصية المسرحية تختلف بعض الشىء عن الشخصية فى السينما والتليفزيون اختلافًا ليس جوهريًا، فالشخصية واحدة فى أى مجال، ورسمها واحد، ولكن استخدامها قد يختلف من وسيلة لأخرى.

فالسينما يمكنها أن تستخدم أعدادًا كبيرة هائلة من الشخصيات فى الفيلم الواحد، عكس المسرح، فلابد أن تكون الشخصيات محدودة إلى حد ما.

وهذا ما نجده فارقًا أساسيًا بين التليفزيون والسينما، فلا يمكن

بسبب صغر حجم الشاشة التليفزيونية استخدام شخصيات كثيرة فى التمثيلية التليفزيونية، ولا أنكر أن المخرجين يستطيعون فعل الأعاجيب، ولكن التليفزيون يجد كثيرًا من المشقة عندما يحاول تصوير عددًا كبيرًا من البشر حتى إذا تمكن وصورهم، لن يستطيع المتفرج التفريق بين الشخصيات، وستبدو الشخصيات فى حجم صغير يصعب عليه إمكانية المتفرج فى متابعة الأحداث وإدراك مصدر الحوار.

وليس هناك عدد ثابت من الشخصيات للتمثيلية التليفزيونية لا يمكن أن تتجاوزه، ولكن المؤلف التليفزيونى الماهر هو الذى يعالج موضوعه، بحيث لا يجتمع على الشاشة فى نفس الوقت أكثر من شخصيتين أو ثلاث أو أربع أو خمس مثلاً فى الكادر الواحد، ويمكن زيادة العدد قليلاً فى الكادر الواحد طبقا للموقف الذى يحتاج لذلك مع عدم التكرار كثيرًا. وإذا ما احتاج الكادر إلى اعداد أكبر من ذلك، فعلى الكاتب أن يقوم بعملية تتابع فى المشاهد، بحيث يظهرهم فى مشاهد مختلفة من أجل إظهارهم جميعا.

أما المشاهد التى تحتاج إلى تصوير أكثر من أربع أو خمس شخصيات فغالبًا ما تكون مشاهد توضيحية، ولابد أن يعلم المؤلف التليفزيونى أن حشد الشخصيات فى كادر تليفزيونى واحد يفقد الصورة أهميتها. وأن أقوى وأفضل المشاهد التليفزيونية هى التى تتم

بين شخصيتين أو ثلاث أو أربع على الأكثر.

ورسم الشخصيات مهمة ليست سهلة، فالدوافع التى خلف السلوك الإنسانى معقدة فى الحقيقة، بحيث تحتاج إلى عالم نفسانى ماهر ليشرحها، فالمؤلف السينمائى أو التليفزيونى يجب أن يدرس الأشخاص فى الحياة جيدًا (طبعا بشكل غير ظاهر)، حتى يستطيع المشاهد التعرف على الشخصيات التى تعرض الأحداث أمامه، فالشرير بصفة عامة لابد أن يكون فى تصرفه شريرًا ، والبطل يجب أن تكون أعماله دائمًا أعمالاً بطولية. هذا طبعًا إذا لم تكن الإنحرافات عن السلوك المعتاد هى الأساس فى العمل الذى يعالجه المؤلف.

ومن الواضح أن مقدرة التليفزيون الكبرى تنحصر فى تصوير شخصية الفرد الواحد، لا شخصية مجموعة من الناس، وذلك لضيق مساحة الشاشة كما ذكرت.

ومن أهم الفروق بين الشخصية فى المسرح والشخصية فى السينما والتليفزيون، أن الشخصية المسرحية كثيرًا ما تبالغ فى أداءها وانفعالاتها من أجل أن يشعر المشاهد بهذا الانفعال. أما السينما والتليفزيون فأجهزة الصوت تسمح للشخصية بأن تهمس بما تريد، حيث سيسمع المشاهد هذا الهمس جيدًا، وتستطيع الكاميرا سواء السينمائية أو التليفزيونية أن تقوم بدور رائع حين تركز على شخصية

واحدة لإظهار كل لفتة أو حركة، وكل خلجة من خلجات الوجه، ورعشة اليد، ورمشة العين، أى الكشف بدقة عن كل انفعالات الشخصية. ومن هنا يجب أن يدرك المؤلف ذلك جيدا.

أما ابتكار الشخصيات، وأبعادها الثلاثة، ورسم هذه الشخصيات ونموها نموا يتفق مع حتمية البناء الدرامى، لا يختلف من وسيلة تعبير إلى أخرى، أى لا يختلف من المسرح إلى السينما أو التليفزيون أو الإذاعة.

٣ - فى التمثيلية الإذاعية

تعتبر الشخصية فى التمثيلية الإذاعية مادة أساسية، ورسمها من أهم أعمال المؤلف الإذاعى، وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية ثلاثة «الحوار، الموسيقى، والمؤثرات الصوتية» فإننى أعتبر الشخصية عنصرًا مؤكدًا للحوار، لأن الشخصية هى وسيلة نقل الحوار إلى المستمع، ولذلك فضلت مناقشتها فى هذا الباب عن غيره.

والشخصية فى الوسائل البصرية كالسينما والمسرح والتليفزيون شخصية مجسمة، تعبر عن نفسها بالحوار والحركة والإيماءة، وما إلى ذلك بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والضوئية، كل ذلك يلقى الضوء لمعرفة الشخصية وتفسير سلوكها وحالتها الاجتماعية والنفسية.

أما الشخصية فى التمثيلية الإذاعية فلا يوجد سبيل للتعبير عنها سوى الصوت فحسب، سواء كان الصوت حوارًا أو مؤثرات صوتية أو موسيقى. فالصوت هو الذى يجب أن يكشف للمستمع عن كافة أبعاد الشخصية من أول لحظة، لأن المستمع محتاج إلى أن يعرف من هى الشخصية التى تتحدث؟ وإلى من تتحدث؟ وأين المكان الذى تتحدث فيه؟ وماذا تفعل؟ وما هو الزمان الذى يدور فيه الفعل؟

ورسم تلك الشخصية يحتاج إلى قوة الخيال والتصور من المؤلف، والحرية التامة فى الانطلاق بطريقة تسمح له بالخلق والإبداع، ولكل مؤلف طريقته الخاصة فى رسم الشخصيات، فلا يوجد كاتبان يتوليان رسم شخصية واحدة وتكون النتيجة متماثلة، أى تكون الشخصية التى ابتكرها ورسمها الثانى صورة طبق الأصل من الشخصية التى ابتكرها ورسمها الأول.

ورسم الشخصيات فى التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن رسمها فى المسرح أو السينما أو التليفزيون، ولكن الاختلاف فى إمكان التعبير عن الشخصية من خلال الوسيلة، حيث إن كل وسيلة من وسائل التعبير الدرامى لها إمكاناتها التى قد تتفق أو تختلف مع إمكانات وسيلة أخرى. والذى يحدد ذلك هو طبيعة الوسيلة نفسها.

ولأن الشخصية فى التمثيلية الإذاعية لا تظهر إلا من خلال الأثير، لذلك يجب أن يراعى المؤلف إمكانات الوسيلة التى يكتب

لها، فعليه هنا أن يستخدم الأصوات للتعبير عن كافة معالم الشخصية، والكشف عن سلوكها، وطبائعها، وعاداتها، ودوافعها الذاتية. فالمؤلف حين يختار الصوت الملائم للشخصية يكون قد وفق فى رسم معالمها، وهذا لن يتأتى له إلا إذا وضحت فى ذهنه معالم الشخصية وأبعادها، وان يختار أنسب الكلمات لكل شخصية للتعبير عنها، وكذلك أنسب الأنغام، فيدل ذلك على طريقة التفكير، ووجهة النظر، وطريقة الإلقاء، والإنسجام والتآلف بين الاثنين يجعل الصوت حاملاً الدلالات التى تكشف عن الشخصية والتى توضح معالمها لدى المستمعين[1].

ولذلك على المؤلف الإذاعى ألا يغفل وصف حالة الشخصية فى أثناء كلامها. ووصف حركتها وطريقة تعبيرها، ونبرتها الصوتية، وما إلى ذلك من إشارات ملائمة لطبيعة الشخصية تساعد الممثل على حسن الأداء، وتعمل على سرعة اقتناع المستمع بالشخصية.

والمؤلف الإذاعى عليه أن يتعرف جيدًا على شخصياته بعد أن يرسمها جيدًا، وأن يكون مدركًا تمام الإدراك لأبعاد كل شخصية على حدة، ثم تكون المهمة التالية للمؤلف هى كيف ستتحدث هذه الشخصيات؟ لأن الشخصيات لن يفهمها المستمع ولن يفهم أبعادها

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢٢٠.

كذلك إلا من خلال الحوار الذى تلقيه، فيجب أن يكون المؤلف واعيًا لذلك من أجل أن تكون شخصياته ناضجة، وحواره مؤكدًا لأبعادها، وحتى لا يتضح للمستمع أنها شخصيات مسطحة، غير معبرة، لايوجد لها أى بُعد إنسانى. ولذا وجب على المؤلف العناية بشخصياته عناية مركزة، وأن يجعلها واضحة للمستمعين وقد يلجأ الكاتب الإذاعى إلى أن يكتب وصف حال الشخصية وتوضيح معالمها الرئيسية بأن يجعل الشخصية تتحدث بنفسها عن نفسها، أو أن يجعل شخصيات التمثيلية تتحدث إلى بعضها، ومن خلال هذا الحديث يتم الكشف عن شخصيات جديدة بصفاتها وأبعادها، كما أن كيفية تحدث الشخصية هام جدًا فى الكشف عنها فطريقة الإلقاء سريعة أم متوسطة أم بطيئة، تعبر عن الحالة النفسية التى تكون عليها الشخصية من حيث الهدوء أو الانفعال، وكذلك نبرة الصوت. أما اختيار الألفاظ المناسبة للشخصية فيعبر عن مستوى ثقافتها وحالتها الاجتماعية التى تعيش فيها، وكذلك مهنتها، لأن المحصول اللغوى للكلمات والألفاظ والعبارات، أو القاموس اللغوى، يتفاوت بين شخص وآخر، تبعًا لمستوى ثقافته وبيئته وطبيعة عمله. كل ذلك يساعد المستمع على أن يتعرف على الشخصية التى يستمع إليها فى التمثيلية الإذاعية، «وكذلك طول الكلمات أوقصرها من حيث البناء والتركيب»[1]. لأنه من الطبيعى أن الناس لا تستعمل جملاً متحدة

(١) فوزى شاهين (التمثيلية الإذاعية)، الناشر: عالم الكتب، القاهرة (د.ت.) ص ٩٢.

من حيث التركيب والبناء، ويرجع ذلك إلى أن كل فرد من الأفراد يميل بطبعه إلى استعمال نوعية معينة من الكلمات، وبركبها فى جمل طويلة أو متوسطة أو قصيرة، مرتبة ترتيبًا منطقيًا أو عشوائيًا أو غير مرتبة نهائيًا. فالشخص العصبى مثلا كلامه دائما فى جمل قصيرة، وقد يترك الموضوع الذى يتحدث فيه ليدخل فى موضوع آخر، لأن طبيعة تكوينه النفسى تساعده على ذلك، والإنسان المثقف ثقافة عالية، جمله طويلة نسبيًا، وكلماتها منمقة ومختارة بعناية ومرتبة ترتيبًا منطقيًا . أما الإنسان الذى ليس على قدر معقول من الثقافة فهو يخشى الخوض فى الأحاديث الطويلة، ودائمًا تتصف عباراته بالقصر والسرعة، إلا إذا كان المؤلف سيختار هذا العيب ليقيم عليه البناء.

والمؤلف الإذاعى لابد أن يكون على قدر كبير من المعرفة بطبيعة الأصوات الإنسانية وطرق أدائها، وأن يكون ذا دراية بالنفس البشرية وطبيعتها، بالإضافة إلى معرفته الجيدة لنوعية المستمعين الذين يكتب لهم، وطبيعة الإذاعة كوسيلة.

والمؤلف الإذاعى مكتوف الأيدى عن المؤلف السينمائى أو التيفزيونى أو المسرحى بالنسبة لعدد الشخصيات فى تمثيليته، فالمجالات الأخرى - غير الإذاعة - المؤلف فيها يستطيع أن يعالج موضوعه من خلال عدد كبير من الشخصيات الأساسية وغير الأساسية، وكذلك فى الرواية أيضًا. أما التمثيلية الإذاعية فمؤلفها

لا يستطيع أن يتناول أعدادا كبيرة من الشخصيات، لأن طبيعة الوسيلة غير مرئية، فمن الصعب على المستمع أن يظل متعرفًا على الشخصيات الكثيرة من صوتها فقط دون أن يربط الصوت بالصورة كما هو الحال فى المسرح والسينما والتليفزيون. ولذلك وجب على المؤلف الإذاعى أن يراعى ذلك، ولا يزيد من عدد الشخصيات فى تمثيليته حتى لا يشتت ذهن المستمع ، وليتمكن المستمع من التعرف على الشخصيات كلها، وهذه ميزة ينفرد بها المؤلف الإذاعى عن غيره من المؤلفين، حيث إن أمامه فرصة أكبر للإجادة فى رسم الشخصيات لأن عددها قليل نسبيًّا ، عكس مؤلفى المسرح والسينما والتليفزيون فى حالة كثرة شخصياتهم، فالمؤلف الإذاعى لابد أن يحذف كل الشخصيات التى يمكن حذفها دون أن يتأثر البناء العام للتمثيلية، ويراعى وضع كل شخصية فى موضعها اللائق بها، وأن يجعل من شخصياته فى التمثيلية شخصيات متباينة الصفات ، مختلفة الأبعاد، بها قدر من التضاد، وهذا يتطلب منه مهارة حتى يتمكن من إعطاء المستمع ألوانًا مختلفة من البشر لكل منهم سلوكه الخاص فى الحياة، ثم بعد ذلك عليه أن يقنع المستمع بأن كل شخصية من الشخصيات قد وضحت معالمها بالقدر الذى تحتاجه التمثيلية.

وعلى المؤلف أن يختار الشخصية التى سيبدأ بها التمثيلية دون الشخصيات الأخرى، لأنه لا يستطيع أن يعطى للمستمع كل الشخصيات منذ البداية، وأن يُعَرفهم جميعاً للمستمع، ولكن عليه أن

يبدأ بالشخصيات التى يرى أنها أحق من غيرها فى بداية الأحداث، ثم بعد ذلك يسير فى بناء الشخصيات الأخرى[1].

ويجب أن يدرك المؤلف أن الشخصية التى لا تتكلم ليس لها وجود عند المستمع، فهو لا يراها مثلاً فى مشهد صامت دون حوار أو وصف فى حين أن الحدث مستمر، فهذا موجود فى الوسائل الدرامية البصرية، أما فى الإذاعة فكيف يفهمه المستمع فمثلاً لو دخلت شخصية جديدة بعد أن سمع المستمع صوت فتح باب مثلاً، أو صوت أقدام تقترب، فكيف سيعرف المستمع صاحب هذه الشخصية، أو صاحب مصدر هذا الصوت، إلا إذا تكلم وأفصح عن نفسه، أو أفصح عنه باقى الشخصيات.

ويجب أيضاً على المؤلف الإذاعى ألا يجعل المستمع ينسى شخصياته، فعليه أن يذكره بها أولاً بأول، من أول التمثيلية حتى نهايتها، لكى يكون المستمع مدركاً لكل ما يجرى من أحداث للشخصيات، ورابطاً الأحداث بكل الشخصيات. فالمستمع كلما عرف شيئاً عن الشخصية التى يستمع إليها أحب الاستماع إلى المزيد، ولذلك يجب أن يراعى المؤلف ذلك، ليجعل المستمع دائماً متشوقاً إلى سماع المزيد عن الشخصية، حتى يستمر المستمع مرتبطاً بالتمثيلية وبشخصياتها.

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ما ضيها وحاضرها) ص٢١٨.

ومن الأفضل أيضاً للمؤلف الإذاعى أن يختار لشخصياته أسماء مألوفة، سهلة لدى المستمع حتى يتمكن من التعرف على أصحاب هذه الأسماء بسهولة.

وحيث إن الإذاعة وسيلة تعبير صوتية فقط، فهى تمنح المؤلف الحرية فى اختيار شخصياته ونوعياتها، سواء لأشباح أو لأصحاب العاهات التى لا يمكن إبرازها على خشبة المسرح أو شاشتى السينما أو التليفزيون إلا بتكاليف باهظة وما إلى ذلك التى يتطلب تصويرها إمكانات تنكر كثيرة. لأن الإذاعة لا تستغل من هذه الشخصيات إلا صوتها فقط، وهذا يعطى للمؤلف الإذاعى الحرية فى ابتكار ما يشاء من الشخصيات الخيالية.