الفصل الثانى

الدراما ووسائل الاتصال

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

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

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

---

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

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

إشراك الجمهور إشراكًا مباشرًا فى العرض، عن طريق دعوته للإسهام فيها تطوعًا. كما أن العروض المسرحية حين تلتصق بوجدان الشعب ـ فى الشكل والمضمون ـ يمكن أن تحقق لها جماهيريتها وكذلك رجع الصدى Feedback وهنا تتم الدورة الاتصالية التى تجعل من «المرسل» و«المضمون» و«الوسيلة» و«المستقبِل» و«الاستجابة» حلقات متصلة فى سلسلة واحدة. وليس بخاف أن العمل المسرحى يمكن أن ينهار، إذا اعترت هذه السلسلة نقطة ضعف معينة فى أية حلقة من حلقاتها ـ فالعمل الفنى الحق، كما يقول تولستوى «هو ذلك الإنتاج الذى يوجه إليه من جهة أخرى، ثم هو أيضًا ذلك الإنتاج العامر بالعاطفة الذى يكون من شأنه أن يوحد بين قلوب كل من يوجه إليهم».

وهنا ينبغى أن ننظر إلى الاتصال الدرامى على أنه لايقتصر على لغة البشر، ذلك أن مثل هذا التحديد ـ كما يقول أ. هيلبو يُفقد «أىَّ فهم للعرضَ ـ يتم بلغة تتعدى التماثلَ ـ كل أهميته.. لكن هذا التحديد يحثُّ على البحث عن ثوابت محددة تحلل خواص الظاهرة المسرحية». والواقع أن رجع الصدى موجود سواء كان نمطيًا أو غير ذلك كل ما هناك أنه يأتى فى حينه أو يؤجل لحين إنتهاء العرض والخروج من المسرح. وقد يتخذ «رجع الصدى» شكل النقاش أو النقد الإذاعى أو التليفزيونى، أو النقد المسرحى المنشور فى الصحف، رجع الصدى إذن موجود لكنه ليس مسرحيًا بمعنى الكلمة. إذن تظل عملية الاتصال أمرًا واقعًا أثناء العرض المسرحى مادام «وجود المتلقى أوالمستقبِل بارزًا دائمًا فى المسرح»(١).

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

(أ) تنظيم خطط لإحياء التراث وتقديمه بشكل مستساغ وخلق المناخ الملائم الذى يتيح للعاملين فى المسرح العربى استلهام الأحداث والشخصيات والأشكال المختلفة فى التراث العربى.

(١) المرجع السابق. سامية أحمد سعد المرجع السابق. ص٦٩.

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

(جـ) تجاوز العوائق التى تحول دون إبراز القيم الحضارية العالية التى ينطوى عليها الجانب الدينى من التراث العربى، والتأكيد على هذه القيم وإحيائها مسرحياً.

(د) ضرورة تشجيع التجارب الحديثة المبشرة التى تستهدف تأصيل المسرح العربى.

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

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

(ز) إن تأثر المسرح العربى بالتراث المسرحى العالمى ينبغى أن تحكمه ضوابط معينة بحيث لايتعارض مع مبدأ تأصيل المسرح العربى، وبحيث لاينعزل المسرح العربى عن التيارات المسرحية العالمية، لأن الاتصال بهذه التيارات والتجارب أمر ضرورى لالقاء الضوء على طريق التجربة العربية، شريطة أن يكون هذا الاتصال قائماً على تمثّلٍ واعٍ وتقويم موضوعى لهذه التجارب، لا مجرد انبهار بالأشكال الجديدة ونقل لها.

(حـ) إن تحقيق تأصيل المسرح العربى من شأنه أن يوفر الأسباب اللازمة لانتشاره عالميًا.

ولقد حرصت مصر فيما بين ١٩٥٩ و١٩٦٧ على إنشاء هيئة المسرح والموسيقى سنة ١٩٥٩، بهدف تطوير المسرح وضمت إليها فرق الدولة العاملة فى ذلك الوقت، وهى: المسرح القومى، وأوركسترا القاهرة السيمفونى، وافتتحت فى العام نفسه فرقة القاهرة للعرائس والفرقة القومية للفنون الشعبية، ثم أنشئ المسرح الغنائى عام ١٩٦٠، بهدف إحياء التراث الغنائى القديم فى ثوب عصرى. وفى عام ١٩٦٢ افتتح مسرح الجيب ليقدم التجارب المحلية والعالمية، وليقوم بتعريف المثقفين والمسرحيين بنماذج من المسرح العالمى ومدارسه ورواده. وفى عام ١٩٦٢ أنشىء متحف فنون المسرح والموسيقى لحفظ التراث المسرحى ودراسته وتوثيقه وفى عام ١٩٦٤ أنشىء مسرح الحكيم ليقدم الأعمال الجادة،

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

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

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

من أجل ذلك أوصى المجلس القومى للثقافة والإعلام بـ:

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

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

وكذلك الإهتمام بالمسرح المدرسى ودعمه بمختلف الوسائل باعتباره من عوامل تكوين

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

والعناية بالمسرح الجامعى، ليصبح جزءاً من أنشطة الحياة الجامعية.

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

وتنظيم بعثات دورية للفنانين القيادين لمتابعة المتطورات الحديثة بمسارح العالم.

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

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

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

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

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

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

ودراسة اقتراح بتخصيص مسارح الدولة على النحو الآتى:

ـ المسرح العالمى لتقديم المسرحيات العالمية القديمة والحديثة.

ـ المسرح القومى لتقديم الريبرتوار المصرى لكبار الكتاب.

ـ المسرح الحديث أو مسرح الشباب لتقديم الأعمال الجديدة للكتاب من الشباب.

ـ المسرح الطليعى لتقديم التجارب المسرحية الطليعية المصرية منها والأجنبية.

ـ مسرح الدولة لتقديم الأعمال المسرحية الغنائية الكبرى المصرى منها والعالمى.

وأن يختص مسرح الدولة بتقديم الأعمال الكبرى التى لا تسمح إمكانات القطاع العام بتنفيذها مع تخصيص شعبة من شعب مسرح الدولة لإحياء التراث وتقديم أعمال الرواد الأوائل.

وأن يكون دعم الدولة للمسرح موجهًا ـ على وجه التخصيص ـ لخدمة الحركة المسرحية فى مجال الإنتاج.

وإلغاء ضريبة الملاهى بالنسبة للمسارح،باعتبار المسرح خدمة ثقافية وليس عملاً تجاريًا.

ورفع نسبة القيمة المخصصة للاستهلاك البشرى فى ضريبة الإيراد العام والمهن الحرة بالنسبة للفنانين إلى ٤٠٪ من مجموع الإيراد إذ أن قدرة الفنان تتناقص صحيًا بمرور الزمن ـ وهى رأسماله ـ بخلاف ما يحدث فى بقية المهن الأخرى.

وتخصيص نسبة من حق الأداء العلنى لقيمة ما يباع من تسجيلات بالخارج أو ما يعاد عرضه منها بالداخل، للانتفاع بحصيلتها فى مشروع إنشاء مستشفى خاص للفنانين ودار للنقاهة والشيخوخة على أرض تمنحها الدولة للفنانين.

النص المسرحى

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

ذلك أن النّص المسرحى نوع من الاتصال الأدبى، الذى يقتضى من كاتبه أن يواجه قيودًا صارمة. فهو ليس حرًا فى اختيار الموضوع، كما أنه ليس حرًا فى طريقة المعالجة.

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

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

فالموضوع الجيد فى المسرحية ـ بتعبير الحكيم ـ ضرورة من ضروراتها، شأنه فى ذلك شأن النغم الجيد فى «القطعة السمفونية!... ففى الموسيقى، تعتبر النغمة الجيدة، هى تلك التى تحمل فى جوفها توليدات عدة لألحان موفقة، فما يكاد يعثر عليها الموسيقى، حتى يجدها كالحبلى بالتخريجات، التى يستطيع أن يملأ بها حركة سمفونية بأكملها، فى حين أن النغمة الرديئة تولد صماء جوفاء، عاقرًا عقيمًا يحاول الموسيقى عبثًا أن يستخلص منها شيئًا... كذلك الموضوع المسرحى الجيد هو ذلك الموضوع الغنى الذى ما يكاد يلمسه المؤلف حتى يفيض بين يديه بالمواقف المتجددة، والأفكار الطريفة، والشخصيات المتنوعة،

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

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

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

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

(١) المرجع نفسه، ص١٤٤.
(٢) المرجع نفسه ص١٤٧

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

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

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

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

تلك هى المعوقات والالتزامات. التى تفرض على كاتب المسرحية ـ قبل أن يحمل القلم ليبدأ فى العمل.. أغلال أربعة توضع فى يديه وقدمه، لتحول بينه وبين الانطلاق، ليصول ويجول بقلمه حرًا، كما يباح للآخرين من أهل التأليف!...[1]».

(١) المرجع نفسه، ص١٤٧.

ثم يتحدث توفيق الحكيم عن **«الحوار» ودوره فى الاتصال المسرحى**، فيقول:

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

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

على عكس ذلك الأديب المسرحى، فهو يضيق بالإفاضة والوصف والاسترسال، ويحب إصابة الهدف بكلمة، أو رسم الشخصية فى إجابة، أو الإحاطة بالمعنى فى عبارة، كذلك الشاعر له تلك الطبيعة التى يستطيع بها أن يضىء الكون بشطر بيت، ولو أعطيته الصفحات، لينثر فيها هذا المعنى الذى وضعه فى ذلك الشطر، لتعثر أسلوبه، وضعف نثره، وشحب معناه، وبدا عليه العَىّ وغلبت عليه الركاكة!...

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

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

فالحوار هو الحاضر... هو ما يحدث فى اللحظة التى نحن فيها. حاضر أبدى لايمكن أن يكون ماضيًا أبدا.. إقرأ مسرحية لـ«سوفوكليس» أو «شكسبير»، أو «موليير» ـ اليوم وغدا ـ كما قرأه قبلك بأجيال وقرون ناس كثيرون، فإن الحوار يبرز أشخاصها ماثلين حاضرين، يتكلمون ويتحركون، فى حاضر دائم!...

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

ولاتقف مهمة الحوار عند رسم الحوادث، وتلوين المواقف، بل هو الذى يعّول عليه أيضًا فى تكوين الشخصيات، فلابد لنا أن نعرف من طريقه طبائع الأشخاص، ودخائل نفوسهم، إذ هو الذى يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفى، ما يفعلون أمامنا، وما ينوون أن يفعلوا، ما يقولون لغيرهم من الأشخاص، وما يضمرون لهم فى أعماق النفوس!...

فإذا قام بهذا كله كان عليه واجب آخر، هو خلق جو المسرحية!... وهو عمل دقيق، لايبوح لنا الحوار بسره، وليس هو بالعمل المنظور ولكنه من عجائب الحوار أحيانًا، فهذا الجو الشعرى السحرى، الذى ينبعث من مسرحية «العاصفة» لـ«شكسبير»، ما سره؟... وكيف استطاع الحوار أن يباعد بينه جو آخر لقصة أخرى للمؤلف نفسه هى «عطيل»... ثم هذا الجو المخيم على مسرحية «دون جوان» لموليير، ما أبعده عن جو مسرحية «الطبيب رغم أنفه»؟!.. وهذا الجو المسيطر على «فاوست» لجوته، ما أبعده عن الجو المحيط بمسرحيته «إيجمونت»؟!... فالحوار هو الحوار. والمؤلف هو المؤلف ولكن الحوار ينسج لكل مسرحية الجو الذى يلائمها!...

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

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

من ذلك ما قدر يراه المتأمل فى **أسلوب الحوار**، عند «شكسبير» فى بعض مآسيه، وفى أسلوب الحوار، عند «موليير» فى بعض ملاهيه: إن المتأمل فى حوار «هاملت»، مثلا، أو حوار «مكبث»، يلاحظ أن طريقة الحديث فيهما ـ بين الأشخاص ـ لا تجرى على منطق الحديث الواقعى ـ بين الناس ـ فى الحياة!... إنما هو حوار يجرى على منطق الشعر، فهو لايتسلسل بنظامه الطبيعى فى الحياة الواقعية، ولكنه يتسلسل بنظامه الطبيعى فى حياة المعانى النفسية، فهو يقفز قفزات، ويعبر فجوات، ويستعين بالكلمات المضيئة، والحكم البليغة والصور اللامعة، ليصل فى صفحات قليلة إلى أغوار النفوس الإنسانية، وأسرار الطبائع البشرية! «شكسبير» مؤلف واقعى الهدف، شاعرى الأسلوب!... لقد احتفظ بطبيعة الشاعر، وطريقته فى معالجته لأدق شئون الحياة والبشر، وشعره وإن كان مرسلاً: أى أقرب ما يكون إلى النثر، فإن روحه لم تزل أرفع ما يكون الشعر، فى حين أن «موليير» كتب بعض ملاهيه بالشعر المقيد الموزون، ولكن حواره يتسلسل دائمًا بنظامه الواقعى فى الحياة، ويجرى الحديث بين أشخاصه، كما يجرى فى الحياة العادية، لا يعوقه إلا النَظْم الذى يضيق به السامع أو القارئ أحيانًا، ولا يدرى فيم الالتجاء إليه، وكل شىء بدونه، وعلى الرغم منه، غارق فى دنيا الواقع!... «موليير» مؤلف واقعىّ الهدف، واقعىّ الأسلوب، على الرغم من شعره المقيد المنظوم!...

هذان لونان من الحوار وضعا شعرًا، كلاهما يخلق من الأشخاص الحية، ويبرز من

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

هناك لون ثالث من **الحوار** لشاعر أيضًا، كتب بعض مسرحياته بالشعر، وهو «إبسن»: نجد أن الحديث الذى يجريه على لسان أشخاصه، يتسلسل بنظامه الواقعى، على طريقة «موليير» ولكننا نشم مع ذلك عطرًا غريبًا ينبعث من بين حواره يذكرنا بذلك العطر الشعرى الذى ينبعث من خلال كلمات «شكسبير» فهو مؤلف واقعىّ الأسلوب شاعرىّ الجو!...

هناك أيضاً لون رابع من **الحوار**. لشاعر فى قصة شعرية هو «جوته»، فى «فاوست» هنا نجد الواقع ليس هو شاغل المؤلف، فهو لايعنيه أن يظهر أشخاصًا إنسانية، تعيش فى محيطها الإنسانى ولا تهمه مآسى البشر، ولا ملاهيهم ولا مجتمعاتهم، وحياتهم ومشاغلهم فى ذاتها، ولا من حيث هى: إنما الذى يهمه فى قصته هذه هو علاقة الإنسان بما هو أعلى. هنا إذن مجال الفكر والشعر، وهنا نجد أسلوب الحوار عند «جوته» لاينسلسل طبعًا بنظام واقعى. ولكنه يجرى محمولاً، على أكتاف الفكر مرة وعلى أجنحة الشعر مرة أخرى، فهو هنا مؤلف فكرى الهدف. شاعرى الأسلوب!...

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

يكشف لنا الحكيم عن أسس البناء المسرحى، فيقول: إذا ملك أديب مسرحى ناصية الحوار، فما الذى يبقى أمامه فى المسرحية؟... لا شىء أمامه غير أن يشرع فى البناء، ذلك أن المسرح مبنى أى قائم بعضه فوق بعض، ومرتبط جزؤه بكلّه فى منطق ونظام الأجزاء الذى يضمها هذا البناء، تتكون منها مراحل ثلاث: العَرض، فالعقدة و الحل!... أما العرض فمهمته تقديم الأشخاص وطيف الحادثة، التى تتضح ملامحها فيما بعد، وتتعقد، ثم تنفرج عن الخاتمة.

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

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

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

وجرأته ـ هى التى أدت إلى حدوث الكارثة فى المستقبل. أهمية هذا الماضى فى مسرحية «عطيل» جعلت «شكسبير» يعنى بعرض حياة بطله الماضية عرضًا وافيًا حينًا على لسانه، وحينًا على لسان الآخرين!...

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

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

هنا قد نلاحظ أن طبيعة المسرحية هى التى تحدد طريقة بنائها، فإذا كانت العقدة تخرج من طبائع الأشخاص كان من اللازم عرض هذه الطبائع عرضًا قبل الحادثة، وإذا كانت العقدة تخرج من حادثة من الحوادث الخارجية اندمج العرض مع العقدة وظهرا معًا!...

هذه ملاحظة، ولا أكثر من ملاحظة، فمن الخطر فى الفن أن نتعدى حتى الملاحظة إلى سن القوانين!... والفن نظام، ولكنه يكره القانون!... إنه حرية منظمة، حرية تنظم نفسها

بنفسها ولا تقبل أبدًا أن يفرض عليها الآخرون نظامًا، فهناك من المسرحيات ما نرى فيها العقدة تظهر من اصطدام الطبائع والأخلاق، ولا تعرض لنا هذه الطبائع والأخلاق إلا وهي مضطربة في خيوط العقدة، كما أن هناك من المسرحيات ـ وخاصة ما وضع منها في العصور الحديثة ـ مالا عقدة فيها الإطلاق، إنما هي عرض طويل للطبائع أو الأفكار أو الأخلاق!... ومنها ما يرد إلى خلق جو خاص يغمر فيه القارئ أو السامع أو المشاهد غمرًا دون أن يكون المقصود رسم شخصية من الشخصيات الرسم الكامل أو إبراز طبع من الطباع الإبراز الشامل!...

على أن تعدد النزعات والاتجاهات، لا يمكن أن يمس دائمًا كل هذه الآراء اللازمة لبناء المسرحية، فهو قد يضعف ركناً لدعم ركن، أو يقوى ركنا على حساب ركنين!... إن الفن دائم التجدد، وهو في تجدده لاينسى ـ بالخبرة أو السليقة ـ أركانه اللازمة لارتكازه!...

تلك هي مرحلة العقدة في المسرحية، حادثة تتشعب أو مشكلة تتشابك. ولكن هذا التشعب أو هذا التشابك، لابد أن يصل إلى طرف: أي النهاية!...

هذا الانحدار إلى الطرف أو إلى النهاية، هو الحلّ الذي يؤدي بالمسرحية إلى ختامها!... وهو في المآسي: غالبًا ما يكون الموت عقابًا للبطل الأثيم وحدًا لحياة البطل المجيد!... وفي المهازل: غالبا ما يكون الزواج هو الختام البهيج... هذه المرحلة الأخيرة في المسرحية تأتي نتيجة لما سبق من حياة هي الجواب عن سؤال، هي الراحة بعد قلق معلق، لذلك يجعلها مؤلفو المآسي الراحة الأبدية «للأبطال»، ويجعلها مؤلفو المهازل الراحة الدنيوية للمحبين، لأنهم يعلمون أنهم بذلك يحدثون شعور الراحة في نفوس المشاهدين!...

على أن بعض المسرحيات في العصور الحديثة قد نحت نحواً آخر، فلم تجعل من النهاية جوابًا ولم تحدث بها راحة، بل جعلت من النهاية سؤالاً كبيراً يبقى بين جوانح القارئين أو المشاهدين، وليس له من مجيب، أو جعلت منها وقفة تشيع في النفس قلقًا ولا تحدث شعوراً براحة ولا تمس العقدة التي تبقى دائمًا بغير حل!... وربما كانت هذه

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

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

«إن البناء المسرحى لايمكن أن يكون ـ بالضبط ـ كالبناء المعمارى، فالمهندس إذا رسم مسمارًا على الخريطة فلا شىء يغيره، أما المؤلف فإنه لايضمن بقاء جزئين على حالهما لو اندفعت شخصيته فى اتجاه آخر، على أثر كلمة فجائية، لفظتها شخصية أخرى!... إن المسرحية عجينة تتطور فى يد مؤلفها.. إنها شجرة تنمو تحت إشراف بستانى!»[1]

(١) الحكيم المرجع السابق ص٨.

ويقول الحكيم بصدد حديثه عن صفات الكاتب المسرحى:

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

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

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

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

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

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

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

ويذهب الحكيم إلى أبعد من ذلك أحيانًا، إذ لا يجد ضررًا فى التطرف فالكاتب كلما قويت فيه تلك الحواس المسرحية كان كاتبًا بالطبع، لاصانعًا، ومرتزقًا، وكان مثله مثل الشاعر، بالفطرة!... والكاتب الذى من هذا النوع ـ هو عند الحكيم ـ المثل الأعلى للكاتب المسرحى ـ تمتزج حواسه المسرحية بحواسه الجثمانية، امتزاجًا لا يستطيع معه استعمال إحداها منفصلة عن الأخرى ـ فهو فى معاشرته لأهله، وأصدقائه، وفى جلوسه إلى خلانه وعارفيه، وفى مصادقته لمن يعرفه، إنما يستخدم حواسه لفته أيضًا، فينظر إلى هؤلاء جميعًا بنظرة نافذة مستشفًا بها مستغلق أمرهم وحقيقة أخلاقهم ونوع مزاجهم ولون ميولهم، قاصدًا بذلك تفهم الناس ـ من حيث هم ممثلون ـ فى ملعب غير محدود، متخذًا من حواسه هذه وملاحظاته، الأداة الكاشفة التى يعثر بها على أشخاص روايته[1]!»

هناك مشكلة اتصالية فى الفن المسرحى، تتلخص فى وضع «المرُسِل» «لرسالته» فى صيغة محددة من الرموز؟

إن بعض النقاد مثل «ر. انجردن» **Ingarden** يرون فى **الرسالة المسرحية** نصّين: نصا رئيسيًا وآخر ثانويا: الكلمات التى تنطق بها الشخصيات تكوّن النص الرئيسى، والاشارات المسرحية التى يوردها المؤلف تعتبر نصًا ثانويًا ـ ومن الطبيعى أن تختفى هذه

(١) توفيق الحكيم: المرجع السابق ص١٧٤.

الإشارات عندما تعرض فى المسرحية، فهى إذن لا تدرك ولا تؤدى . وفى ذلك ما يؤدى إلى تلمّس كل المشكلات الخاصة باللغة فى المسرح، ذلك أن النص الرئيسى فى مجموعه يكون عنصراً من عناصر العالم الذى يصور العرض المسرحى، عندئذ يصبح النطق بكل كلمة وكل جملة عملية تتم فى إطار هذا العالم المصّور، حيث يصبح الكلام عنصراً من عناصر السلوك الشامل للشخصيات، والكلام الذى يقال على المسرح يقوم أيضًا بوظيفة اللغة التصويرية، ومن ثم عليه أن يكون على علاقة وثيقة بوسائل العرض المسرحى الأخرى أى العناصر المرئية التى يحملها الممثلون[1]. والكلام الذى ينطق به الممثل على خشبة المسرح مجموعة معقدة من الدلالات، فهو يشتمل على كل دلالات لغة الأدب، فضلاً عن أنه جزء من أحداث المسرحية، حتى الكلام فى الحياة اليومية هو مجموعة من الدلالات المتعددة المتباينة، فالمتكلم يعبر بما يقوله عن حالته الذهنية أو النفسية، ويدل كلامه فى الوقت نفسه على مستواه الثقافى والإجتماعى. ولذلك فإن استعمال اللغة العربية الفصحى «المشتركة» هى الأداة الطبيعية فى إبداع «الرسالة المسرحية العربية» حتى تتمكن من الرقى بذوق المشاهدين، وحتى تستطيع مخاطبتهم فى أنحاء الوطن العربى كله على اختلاف لهجاتهم العامة، وتوخيًا لبلوغ هذه الرسالة المسرحية الأفق القومى الشامل للأمة العربية. ذلك أن استخدام العامية ـ كما يقول الحكيم ـ يقوم «عليه اعتراض وجيه هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ولا فى كل قطر، بل ولا فى كل أقليم، فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل زمان ومكان».

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

وفى تقديرنا أن تجربة الحكيم ينبغى أن تدرس من جديد فى ضوء التفسير الإعلامى للنص الدرامى، ذلك أن هذه التجربة تطرح سؤالاً مسرحيًا هامًا حول العلاقة بين المتكلم

(١)د. سامية أحمد أسعد: المرجع السابق ص٧٠.

والمصدر والصوت! ففى المسرح لايكون المتكلم مصدر الكلمة دائمًا، وتترتب على ذلك نتائج سيميولوجية هامة، ذلك أن الكاتب المسرحى والممثل يستخدمان هذه الدلالات كوسيلة للتعبير عن الإنتماء السياسى والاجتماعى أو القومى للشخصية التى يصورانها، لكن الكاتب المسرحى، والممثل لايختاران إلا جزءاً صغيراً من مجموع الدلالات التى تحملها اللغة اليومية، ففى هذه اللغة ترتبط الدلالات المميزة لطبقة ما ارتباطًا وثيقًا باللهجة الخاصة بالمنطقة التى تنتمى إليها الشخصية، لكن على المسرح ليس من الضرورى فى كثير من الأحيان تعيين المنطقة التى تنتمى إليها الشخصية بدقة، فالرجل الريفى لايستخدم إلا بعض السمات المميزة للهجة منطقة ما، وأحيانًا يجمع فى كلامه السمات المميزة لعدة لهجات فى آن واحد. صحيح أن هذا الجمع بين لهجات يتنافى مع الواقع لكنه يعبر تعبيراً قويًا عن الرجل الريفى الذى يؤدى دوره الممثل. وهذا ما توفره تجربة الحكيم من خلال «النطق» فى إطار اللغة الفصحى. يقول بوجاتيرف **Bogatyrev** فى هذا الصدد: «أرى أن لهجة مصطنعة من هذا النوع لها كل الحق فى التواجد على خشبة المسرح»، ويضيف قائلاً: «ونجد حالات مماثلة فى مجال الزى المسرحى والديكور»(١).

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

---

(١) المرجع نفسه. ص١٠.

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

(٢) على أحمد باكثير فى المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ص٧٥ فى: نفوسة زكريا الفصحى واللهجات العامية ـ مؤتمر الوحدة والتنوع القاهرة ٦٥ ـ ١١ ـ ٥ ـ ١٩٧٢.

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

اللغة ووسائل

الاتصال الدرامى:

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

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

(١) نفوسة زكريا المرجع نفسه. ص١١٤.

والتلغراف يحتوى الطباعة، والتليفزيون يحتوى الإذاعة والسينما، وهكذا.. وفى كل شكل اتصالى جديد تنشأ حضارة تؤثر فى الابداع الأدبى والفنى ثقافيًا وحضاريًا، كما تتأثر - هى - بالوسيلة التكنولوجية المستخدمة.

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

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

ثم ظهرت وسيلة **الراديو** - أو **الوسيط الإذاعى**، ومن هنا نشأ مسرح **التخيّل الذهنى**، وتفتت أخيرًا جمهور القرن العشرين إلى أفراد أصبحت أذهانهم هى المنصّة التى يكتب لها المؤلف الدّرامى، كما أصبحت أصوات الآلات، وأصوات الممثلين والموسيقيين حافزها المستثير، واكتشف الكاتب المسرحى فنًا كتابيًا جديدًا للرّبط بين الفعل والشخصيات فى تمثيلياته وبين الأذن الإنسانية المدركة.

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

---

(١) روجرم بنفيلد (الابن) المرجع السابق. ص٤٧.

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

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

أولا: بين التليفزيون والراديو:

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

(٢) **التمثيلية التليفزيونية كالتمثيلة الاذاعية من حيث تحديد الوقت الذى تستغرقه ومدى قابليتها للإخراج فى نطاق ميزانية محددة** كما أن طبيعتها العامة لابد أن تكون معروفة مقدما، ويتم هذا غالبا قبل أن يخط فيها سطرا واحدا.

(٣) **يختلف كل من جمهور الراديو والتليفزيون من حيث درجة التركيز**، فمستمع الراديو لايعطيه كل الاهتمام، أما مشاهد التليفزيون فهو أكثر تركيزا.

---

(١) آرثر سوينسن: **التاليف للتليفزيون** ـ مرجع سابق ص٣٥

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

ويقول «سوينسن» إن التليفزيون يشبه الاذاعة فى أنه وسيلة يومية تصل إلى الناس يوميا.. ويختلفان فى أن المشاهد يفكر أولاً فى الصورة والشكل الذى ستكون عليه بجانب الصوت فهو أسير الصورة ومتطلباتها [1] إذ التليفزيون يتوافر فيه الصوت والصورة والحركة والانفعال، مما يساعد على جذب المشاهد وإثارة انتباهه ويجعله يعيش القضية أو الموضوع الذى يعالجه، فى حين أن مستمع الراديو أسير للصوت فحسب.

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

ثانيا: بين التليفزيون والسينما:

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

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

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

(١) نفس المرجع السابق ص٣٥.

بنجاح. ولكن قوة التليفزيون كوسيلة درامية ستبقى لتصور الأفكار والأحاسيس والعواطف الخاصة بالناس سواء أكانوا أفرادا أم مجموعات صغيرة[١].

(٤) **يتمتع التليفزيون بخاصة المباشرة والفورية التى لاتتمتع بها السينما** نتيجة لما يستلزمه الانتاج السينمائى من مراحل فنية متعددة ومعقدة. فبينما تمر فترة فى السينما بين تصوير الفيلم وعرضه، لايحتاج التليفزيون إلى ذلك، فليست هناك مثلا عمليات التحميض والطبع التى يحتاجها الفيلم[٢].

(٥) **الحركة فى التليفزيون نسبية إذا قيست بحركة السينما**، كما لاتستطيع استخدام المناظر الفسيحة أومئات الاشخاص بهدف إثارة العين كما يحدث فى السينما.

(٦) نظرا لأن التليفزيون «وسيلة عائلية» فإنه يركّز على **الموضوعات** التى تتناسب مع المناخ الأسرى، بينما السينما تلجأ إلى الموضوعات الجريئة التى لايستطيع التليفزيون تناولها[٣].

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

(٨) التليفزيون أساساً وسيلة حية بينما السينما مسجلة. وفى الفيلم حرية كبيرة فى الحركة، وتعويضا عن ذلك يعتمد التليفزيون على المزيد من الحوار، وهو فى هذا الجانب يقف بين السينما والمسرح[٤].

ثالثا: بين التليفزيون والمسرح:

(١) تنتشر **التمثيلية التليفزيونية جماهيريا**، خاصة فى الدول النامية، إذ أن عدد مشاهدى التليفزيون بصفة عامة يفوق بكثير المترددين على المسرح.

(١) نفس المرجع السابق ص٤٦.

(٢) منى الحديدى: **دراسة تحليلية لصورة المرأة فى الفيلم المصرى والاثار الاعلامية والاجتماعية المترتبة على ذلك**، غير منشورة (رسالة دكتوراه كلية الاعلام جامعة القاهرة ١٩٧٧) ص٦٠.

(٣) روبير لافون جرامون: **السينما المعاصرة** ترجمة موسى بدوى، سلسلة قضايا الساعة (العدد السادس، شركة تراوكسيم السويسرية ١٩٧٧) ص٣٠.

(٤) ارثر سوينسن: **التأليف للتليفزيون** ـ مرجع سابق ص٥٠.

(٢) **المؤلف المسرحى لايشغل نفسه بعنصر الزمن** طالما كان فى الحدود المعقولة، وتستطيع مسرحيته أن تطول حسبما تقضى به الحبكة والبناء الدرامى. أما بالنسبة للتليفزيون فهو محدد بزمن معين(١).

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

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

وقد اعتبرت صناعة السينما الأفلام المعدّة للتليفزيون (ابنا متبنّى للفيلم) وفى عام (١٩٧١ ـ ١٩٧٢) تم انتاج اكثر من مائة فيلم من تلك المعدّة خصيصا للتليفزيون، وبدأت هذه الأفلام تفرض نفسها وتكسب احترام الجمهور لها، وأخذ مستواها فى التحسّن باستمرار(٤).

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

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

(١) نفس المرجع ص٣٥.

(٢) أحمد زكى: **محاضرات عن المسرح الحديث**، (معهد التليفزيون العربى، القاهرة ١٩٧٦) ص٧.

(٣) Ashley Dukes: **Drama.** (London, thormton Bulterworth. 1936) P.150.

(٤) جيهان رشتى: **النظم الاذاعية فى المجتمعات الغربية. دراسة فى الاعلام الدولى** (دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٨) ص٩٤.

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

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

والتليفزيون يطالب المؤلفين أن لاتزيد الشخصيات الرئيسية عن ثلاث. وقد قال «ارفينج» ـ أحد مخرجى التليفزيون بشركة كولومبيا للاذاعة C.B.S. : «التليفزيون ميكروسكوب لاتلسكوب»(٢).

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

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

---

(١) محمد امين توفيق: التمثيلية التليفزيونية (مجلة الفن الاذاعى، العدد (٥١) ١٩٧٠) ص٨٥

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

(٣) بأن باصل: فن التليفزيون ترجمة ثماضر توفيق (الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة، ١٩٦٥) ص٤٧