ما هى المسرحية؟

الدراما فى اللغة اليونانية - كما ذكرت آنفًا - معناها الفعل. وكل المؤلفات الدرامية التى ظهرت فى تاريخ الدراما منذ أقدم العصور حتى الآن تنبض برؤية الإنسان وهو يتحرك «ولكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت لهذه الكلمة عدة معان تتفاوت قربًا وبعدًا كما تستبدل أحيانًا بكلمة (مسرحية)[1]».

«والتأليف المسرحى لون من ألوان النشاط الفنى، هو نوع أدبى يتحقق فيه ما يتحقق فى سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة.. والمشكلة.. هى تحديد الوسيلة التى يتناول بها المؤلف المسرحى الحقيقة، وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها[2].

(١) محمد عبد الرحيم عنبر المحامى (المسرحية بين النظرية والتطبيق) الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦م ص ٧٧.

(٢) د. عز الدين إسماعيل (قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر) الناشر: دار الفكر العربى، العدد ٤١٢ من سلسلة الألف كتاب، القاهرة (د. ت) ص ٢٧.

وقبل أن أمضى فى موضوع الكتاب وهو أصول كتابة النص الدرامى، يجدر بى أولا أن أتساءل هل هناك فعلا أصول أوقواعد للكتابة أوالتأليف؟ وإجابة هذا السؤال هى أنه هناك فعلا أصول وقواعد وأسس للكتابة، وقد استخلص هذه الأصول - بالإضافة إلى أرسطو - أساتذة الأدب والنقد فى العالم، من خلال مشاهداتهم للعروض المسرحية، ومن خلال قراءاتهم للنصوص المكتوبة، أى أنهم راقبوا الشىء فاكتشفوا قانونه، أى اكتشفوا الأسس التى يقوم عليها هذا الشىء.

ولكن هل هذه الأصول أو الأسس أو القواعد لابد أن يلتزم بها المؤلف؟ إن الطرق والمواصفات التى تقرؤها فى كتب الطهى لن تجعل من أى إنسان طباخاً ماهرًا، ولكن يجب أن يكتشف لنفسه طريقته الخاصة، التى تجعل لطعامه نكهة معينة، تختلف عن غيره، ولكن هل هذه الأسس تجعل من يلتزم بها ويسير عليها مؤلفًا ناجحًا؟ أو بمعنى أدق هل يمكن تعلم التأليف؟

إن الإجابة على هذا السؤال لا يتسع لها هذا المقام، ولكن لا بد أن أذكر أن التأليف استعداد شخصى أو موهبة، وما هى دراسة الأسس أو الدراسة عمومًا إلا ثقل وتأكيد ومران لهذا الاستعداد، أو لهذه الموهبة. والأستاذ على أحمد باكثير يقول: «إن هذه القواعد والأصول لا ينبغى أن يخرج عليها الكاتب المسرحى إلا إذا شعر بالحاجة إلى ذلك ليحقق غرضًا من الأغراض الهامة لا سبيل إلى

تحقيقه فى رأيه بغير هذه التجربة[1]».

ولكن يجب أن نعرف أنه لاتوجد قواعد خاصة لكتابة المسرحيه الناجحة، فالمسرحية ليست بناءً معماريًا يحتاج إلى تصميمات هندسية، ولكنها عملية خلق الإبداع، ولكن فى الوقت نفسه يجب على كل مؤلف أن يدرك قواعد أوقوانين أوأسس الكتابة المسرحية، ولابد أن يعرف أن هذه الأسس تخضع للتغيير المستديم، أى ليست جامدة، أوملزمة، ولكن لابد من الإلمام بها فى البداية وقد يخرج عليها بعد ذلك ولايلتزم بها التزامًا حرفيًّا، وهذا ماحدث ومازال يحدث لمؤلفين كثيرين. فهذه الأصول عرضة للتغيير باستمرار، وقابلة للتكييف وفقًا للمادة التى يتناولها الكاتب، ولكن المهم هو أن يلم بها الكاتب ومن خلالها ينطلق. حيث يجب أن يستفيد الكاتب من كل ذلك، ثم يكتب هو، وفى مقدمة مسرحية (السلطان والقمر) لعادل النادى نجد الدكتور فخرى قسطندى، يقول: «تنوع أساليب البناء الدرامى عند الكاتب تجديد يجعله ينتقى من أكثر من شكل مسرحى، على أنه لايندرج تحت واحد منها»[2] ثم يقول: «السلطان والقمر مسرحية.. تدل على.. قدرة على الجمع بين أكثر من شكل

(١) على أحمد باكثير (من المسرحية من خلال تجاربى الشخصية) الناشر: معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية، القاهرة سنة ١٩٥٨ م، ص ٨٤.

(٢) د. فخرى قسطندى (مقدمة مسرحية السلطان والقمر) تأليف عادل النادى الناشر الهيئة العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٤ م، ص ٢٢.

مسرحي لا تصنف تحت شكل بعينه[٣]»، فما أحوجنا إلى معرفة الأصول ثم الانطلاق من خلالها إلى كل ما هو جديد.

ولكن، يجب أولاً أن نعرف مصادر الكاتب للأفكار، أو بمعنى أدق نضع إجابة لسؤال يقول: كيف يحصل المؤلف على أفكار ليكتبها؟ وما هي مصادر أو منابع هذه الأفكار؟

مصادر الكاتب:

إن أي مصادر يمكن أن يعود إليها الكاتب الدرامي ليتناول العمل من خلالها قد لا تزيد عن ستة مصادر. وهي: الأساطير، التاريخ، حياة الكاتب الخاصة، تجارب الآخرين، العقل الباطن، والتخيل.

أولاً: الأساطير:

والكاتب هنا يركن إلى أسطورة ما من الأساطير ليستقي منها المادة الأساسية لنصه الدرامي، وتعتبر الأساطير مصدرًا هامًا من مصادر الكاتب الإغريقي وغير الإغريقي، لأنها من المصادر الهامة لدى المؤلف الدرامي، ولأنها ارتبطت عمومًا بوجدان الإنسان البدائي، وما البشر جميعًا إلا امتداد لهذا الإنسان، وأن إنسان العصر الحديث ما هو إلا إنسان بدائي خلف قشرة رقيقة تعبر عن الحضارة

(٣) المرجع السابق نفسه ص ٢٦.

والتقدم، ولكن عندما تصطدم رغائب هذا الإنسان بعقبة ما سرعان ما تتحطم هذه القشرة وتنشرخ ويتحول الإنسان المتحضر إلى إنسان بدائى من السهل أن يقتل أو يفعل أى شىء. ومن ثم وضع الإنسان القوانين بنفسه ليحد من بدائيته وهمجيته، ولذلك نجد أن الأساطير ما زالت تخاطب الإنسان البدائى الموجود خلف القشرة الموضوعة فوق إنسان هذا العصر. ويلجأ بعض المؤلفين إلى الأسطورة من قبيل الابعاد المكانى أو الزمانى فى المسرح السياسى، أو مسرح الإسقاط السياسى، لكى يعبروا عن كل شىء فى حاضرهم من خلال الأسطورة القديمة. وعلى هذا الأساس فالأسطورة كانت وما زالت من أهم المصادر لدى الكاتب الدرامى.

ثانيا: **التاريخ**:

وفيه يرجع الكاتب إلى أحداث تاريخية معينة ليستقى منها، ويضيف إليها أو يحذف منها ما يشاء، طبقًا لرؤيته الخاصة من أجل الوصول إلى الصدق الفنى، ولكنه لا يحذف بمعنى أنه يزيف الحقائق، فالحقائق التاريخية لا بد أن تكون كما هى ثابتة. ولكن له أن يحذف شخصيات ويضيف شخصيات غير موجودة ويضعها فى المواقف نفسها، وله أيضًا أن يغير من الدوافع النفسية للشخصيات بغية الوصول للصدق الفنى، والشكل الذى يرغبه، فمثلا كليوباترا عند شكسبير عاهرة وعند برنارد شو طفلة ليس لها فى الحب، أما أحمد

شوقي فجعلها تفعل أي شيء من أجل مصر[1].

فكليوباترا عند الثلاثة هي كليوباترا، والأحداث واحدة ثابتة، ولكن الذي تغير هو الدوافع لدى الشخصية المسرحية من مؤلف إلى آخر، لأن المؤلف ليس مطالبًا بتدوين التاريخ، فالتدوين من وظيفة المؤرخين وليس المؤلفين المبدعين، فالمؤلف غايته التي ينشدها هي الخلق وليس التأريخ. وفي مسرحيتي (الحسين ثائرًا)[2] (والحسين شهيدًا)[3] نجده أخذ شخصية الحسين كما هي دون تغيير، لأنها تاريخ ثابت، ولكنه أضاف شخصيات جديدة وفعل بها ما شاء من أجل الصدق الفني، ولخدمة ما يريد أن يقدمه للمتلقي.

---

(١) انظر:

- برنارد شو (مسرحية: قيصر وكليوباترا) ترجمة د. إخلاص عزمي، الناشر سلسلة مسرحيات عالمية الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر - وزارة الثقافة، القاهرة العدد (٣٤) نوفمبر ١٩٦٦ م.

- أحمد شوقي (مجد الأعمال الكاملة - المسرحيات) الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤ م مسرحية مصرع كليوباترا من ص ٤٤٩ إلى ص ٥٤٨.

(٢) عبد الرحمن الشرقاوي (مسرحية: الحسين ثائرًا) سلسلة روايات الهلال العدد ٢٧٥ القاهرة نوفمبر ١٩٧١ م.

(٣) عبد الرحمن الشرقاوي (مسرحية: الحسين شهيدًا) الناشر: دار الكاتب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، فبراير ١٩٦٩م.

ثالثاً: حياة الكاتب الخاصة:

الكاتب قبل أى شيء آخر هو إنسان مثل أى إنسان، يحزن ويفرح، يعيش حياته بما فيها من مآسى وشقاء، ومن سعادة وابتسام، ومن مواقف معينة. والكاتب الذى يستفيد من حياته الخاصة يجعل منها - أو من مواقف فيها - محورًا للعمل الذى يبتدعه. وإذا ألقينا نظرة على تاريخ الإبداع الأدبى فسنجد أن هناك كثيرًا من المؤلفين الذين ترجموا حياتهم أو أجزاء منها، وكذلك تجاربهم إلى أعمال أدبية ناجحة.

فمسرحية (الأب) لأوجست ستريندبرج السويدى[1] وكتاب (الأيام) لطه حسين، و(سارة) لعباس محمود العقاد، و(زينب) لمحمد حسين هيكل - التى تمثل حياته فى بدايتها - ينتمون إلى هذا النوع الذى يستفيد منه الكاتب من تجاربه فى الحياة.

والكاتب النرويجى «هنريك إبسن» نفسه نجد فى أعمال له تصويرًا لتجارب شخصية فى الحياة فمسرحية (سيد البنائين)[2] أو البناء الأعظم، نجد خطوطها الخارجية قد استمدها من خلال

(١) أوجست ستريندبرج (مسرحيه الأب) ترجمة: عبد الحليم البشلاوى، الناشر: مكتبة مصر، العدد (١٠) من سلسلة مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة، اكتوبر ١٩٥٨م.

(٢) هنريك إبسن (مسرحية سيد البنائين) ترجمة: صلاح عبد الصبور، الناشر: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، العدد (٢٧١) من سلسلة الألف كتاب، القاهرة (د. ت).

علاقته بامرأة تدعى «إميلى بارداش»، التى كتب لها فى إحدى رسائل «إنى لا أستطيع أن أكتب ذكرياتى.... إنى أعيش تجاربى مرة بعد أخرى.. وأجد فى الوقت عينه أنه من المتعذر علىَّ أن أحيلها شعرًا كلها»[1].

وإذا نظرنا لأعمال العديد من الكتاب الكبار، سنجد فيها ولو موقف من خلال حياتهم، لأنه لن يستطيع الكاتب أن ينسلخ من نفسه، فتلقائيًا يظهر بطريقة أو بأخرى، فالكاتب لابد أن يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه. هذا، والموقف الخاص فى العمل الدرامى، وكذلك الاتجاه الفكرى، يعتبران من الحياة الخاصة بالنسبة للكاتب.

رابعًا: تجارب الآخرين:

من الملاحظ أن الآخرين يعيشون حياتهم دون أن ينظروا إليها بدقة، ويبدو أن الله ترك النظر - بدقة - للكاتب الدرامى، فالكاتب الدرامى له عين فنية يرى بها مالا يراه الآخرون، يرى بالمقدرة الشديدة ما وراء الأشياء فهو يرى تجربة الآخرين ويعيشها ويحلل جزئياتها، ويجمع مالا يستطيع تجميعه الآخرون، وقد يربط الكاتب بين تجارب الآخرين وحياته الخاصة، أو بين تجربة يراها حديثًا تذكره

(١) كينث ميور (شكسبير وراسين وإبسن فى مراحلهم الأخيرة)، ترجمة عبد الله حسين، ناشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦١م، ص ١٠٠، ١٠١

بتجربة شاهدها منذ زمن بعيد، فتثير فى نفسه شيئًا يكون نتاجه عملاً أدبيا، ومما لا شك فيه أن ثقافة الكاتب الدرامى الخاصة لها أهمية فى هذا المصدر، بل وفى كل المصادر.

خامسًا: العقل الباطن:

من المعروف عن مدرسة فرويد فى التحليل النفسى بأنهم حاولوا أن يظهروا ما فى عقل الإنسان الباطن من رواسب وأشياء تستقر فى اللاشعور، ثم تخرج بعد ذلك بسبب أو بآخر، بل زادوا على ذلك بأن كل حركات الإنسان ما هى إلا انعكاس لا شعورى، ولكن لا جدال فى أن لا شعور الإنسان يؤثر فى فكره وعمله وحركته، ولعل «أوسكار وايلد تتضح فى أعماله هذه النقطة»[1]. وأن ما نلمسه من حيوية وحرية فى خلق الكاتب لشخصياته، مصدره عادة العقل الباطن الذى يمد العقل الواعى بطريقة غريزية بالمادة التى يحتاج إليها. ومن خلال ذلك نجد أن ما فى عقل الإنسان الباطن ينعكس على أعماله.

سادسًا: التخيل:

إن المؤلف الذى يتخيل شيئًا معينًا ليخلقه لا يتخيله من الفراغ،

---

(١) د. أحمد السعدنى (كيف يتناول الناقد نصًا دراميا) من محاضرة بتاريخ ١٩٧٧/٤/٢ للسنة الثالثة قسم (نقد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

ولكن كل الذى يقوم به هو إعادة تجميع وتشكيل عناصر موجودة فى الواقع، وعلى هذا الأساس لا يوجد شىء اسمه الخيال المطلق من الفراغ، وما الخيال فى الحقيقة إلا عناصر موجودة، وعقلية الكاتب تعيد تجميعها وتشكيلها فى صورة جديدة غير المألوفة[1].

ويتخيل الكاتب أشياء وأشياء ليخلقها، وهنا نجد أن التخيل يدخل فيه العقل الباطن، والحياة الخاصة للكاتب، وتجارب الآخرين، وما إلى ذلك من عوامل تساعد عقلية المؤلف على تجميع عناصر مختلفة تكون فى النهاية خلق جديد يطلق عليه خيالى.

وبعد أن يجد الكاتب الموضوع الذى سيكتب فيه «مسرحية مثلا» عليه أن يكون قادرًا على الإفصاح عما فى نفسه، ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية.

فما هى عناصر المسرحية؟

بدون أى شك لابد من وجود الموضوع أولاً أو الفكرة الأساسية، ثم بعد ذلك يبدأ الكاتب فى تناول الموضوع من خلال الشكل، أى من خلال الصراع والشخصيات واللغة أو الحوار الدرامى، وبهذا نجد أن الشكل لا ينفصل إطلاقًا عن المضمون، فقد

---

(١) د. إبراهيم حمادة (عن مسرحية بيجماليون) من محاضرة بتاريخ ١٩٧٧/١٢/٣١ للسنة الرابعة قسم (نقد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

تم تناول كل منها من خلال الآخر حتى يخدمه ويقويه. صحيح أن الشكل ضرورة فنية لا يخلو منها أى فن، فبدون الشكل لا يمكننا التعرف على أى عمل فنى، فالطبيعة البشرية ذاتها لا تدرك الأفكار أو الأحاسيس إلا من خلال شكل مادى ملموس، فنحن مثلاً لا نعرف المعنى المجرد للحب إلا من خلال شخص نحبه بالفعل، ويحكم أن الفن تجسيد لكل المعانى والأفكار والأحاسيس التى تعانى منها النفس البشرية، فإن الإنسان من خلال الشكل الفنى يمكنه التعرف على نفسه بكل ما تحويها من تناقضات من خلال الشكل المجسد أمامه. ومن هنا جاء عدم انفصال الشكل عن المضمون، فالمسألة ليست مجرد قشرة خارجية ولب داخلى، ولكنها تفاعل بين الداخل والخارج، أى بين المجسد والمجرد، أو بين الشكل والموضوع[1].

ولنحاول أن نطرح العناصر التى تكون بناء النص الدرامى، كل عنصر على حدة، لنقف فى النهاية على البناء المتكامل للنص الدرامى سواء للمسرح أو للسينما أو الإذاعة أو التليفزيون. ولكن دون الخوض فى المذاهب الفنية من الكلاسيكية حتى العبثية وما إلى ذلك، حيث إن كل مذهب من تلك المذاهب اتصف بأصول معينة فى الكتابة

---

(١) انظر: د. رشاد رشدى (مأمو الأدب) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة سنة ١٩٧٠م، ص ٣٣.

له، ولكنى سأحاول أن أضع يد القارئ على الأصول عمومًا، وسيتم لتعرض لأى مذهب من المذاهب إذا دعت الضرورة لذلك داخل الكتاب.

obeikandl.com

الحوار فى المسرح

تعريف الحوار:

يعتبر الحوار هو أوضح جزء فى العمل الدرامى وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسمائهم، ويعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية فى مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها. والحوار الجيد هو الذى تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً طيباً لا مبالغة أو افتعال فيه، لأنه الوسيط الذى يحمل العمل الدرامى إلى أسماع المتلقين.

وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب فى المسرحية، وهو السمة التى تشيع الحياة والجاذبية فى المسرحية. ويعتبر الحوار هو الخصيصة التى تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائى لها إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح.

الفرق بين الحوار الدرامى والمحادثة العادية:

إن الحوار الدرامى يخضع لطبيعة الجماهير، كما يخضع لطبيعة العمل الفنى. فالحوار الدرامى ليس حوارًا من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المشاهد، حيث إن المشاهد هو الطرف الثالث فى الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسيين فى الحوار، وهما اللذان يتحدثان فى المسرحية.

والطرف الثالث هذا، أو بمعنى آخر المشاهد، هو الذى يضع الفرق الجوهرى بين الحوار الدرامى والمحادثة العادية فى الحياة اليومية. فالمحادثة العادية فى الحياة اليومية لا يوجد بها طرف ثالث، فالدائرة مغلقة على طرفى الحديث فقط، كل يوجه كلامه للآخر. أما فى الحوار الدرامى فالدائرة ليست مغلقة ولكنها تتخذ شكل زاوية، فيها المشاهد الذى يتابع المسرحية ويسمع كل شىء يقال، إذن فالمشاهد جزء أساسى فى الحوار الدرامى.

وعلى هذا الأساس نجد أن كل كلمة تتحدث بها شخصية مسرحية إلى أخرى المقصود من هذا الكلام - الحوار - أن يصل إلى المشاهد أو الطرف الثالث كما سميته. ولكن يجب على المؤلف ألا يتعمد أن المشاهد هو المقصود بهذا الحوار، وإلا أصبح الحوار نوعًا من أنواع الخطابة لا أكثر ولا أقل.

ولابد أن يدرك المؤلف أن هناك فروقاً واضحة بين الحوار فى العمل الدرامى والحوار فى الحياة، فكل منهما حوار، ولكن فى الحياة الأفضل أن نسميه محادثة، حيث إن كلمة «حوار» أكثر اختصارًا وإفصاحًا عن كلمة «محادثة»، فكثيرًا ما نجد الناس تتحادث فى الشوارع والمنازل أو فى أى مكان أحاديث عادية جدًّا يمكن حذف أغلبها حيث لا فائدة منها، أى أن كلمات محادثاتهم ليست لها صلة بالموضوع الذى يتحدثون فيه. أو مسترسلًا فيه، أو يكون الحديث لمجرد المجاملة، فتجد المعانى تتكرر بصورة أو بأخرى دون داع لذلك. هذا موجود فى الحياة، أما فى العمل الدرامى فالوضع يختلف تمامًا، فالحوار ينتقى له خير الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف، وأن يترك الكاتب كل العبارات التى لا قيمة لها، فالحوار الدرامى لا ينبغى أن يكون صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية فى الحياة، لأن أى محاولة لنقل الأحاديث العادية تعتبر محاولة مضحكة تبعد صاحبها عن الفن، لأن نقل الواقع الخالص فى الحياة إلى العمل الدرامى لا يعطى أية متعة من تلك التى ينشدها المتلقى. ولكن يجب أن يكون الحوار الدرامى مشابهًا للحديث اليومى العادى فى الحياة من حيث سهولة العبارات ووضوح معناها.

وإذا ألقينا النظر على أى شخصين يتحدثان إلى بعضهما، فى لشارع أو على مقهى أو فى النادى أو فى أى مكان، سنجد أن حديثهما ليس حوارًا دراميًّا لأنه يفتقر إلى الهدف الكلى أو الأثر

الكلى، ليس فيه وحدة عاطفة، أو حتى وحدة فكرية تحكم الصراع الذى يصوره الحوار منذ البداية حتى النهاية. والمتحدثان ينتقلان من موضوع إلى آخر دون وجود روابط معينة تحكم حديثهما كما هو معهود فى الدراما، بل مجرد تسلية أو تمضية وقت أو أداء واجب فقط لا غير، وانتقالهما من موضوع إلى آخر دون ضرورة حتمية[1]، كل ذلك يجعل الحوار المتبادل بينهما ليس حوارًا دراميًّا بل مجرد محادثة عادية.

صفات الحوار:

الحوار الجيد على هذا الأساس يقدم ما لا يوجد فى الحديث اليومى، فيكون مسليًا حيث الحديث اليومى ممل، مقتصدًا برغم أن الحديث اليومى أغلبه مضيعة للوقت، واضحًا لا غموض فيه.

الاقتصاد:

إذا ترك المؤلف شخصياته تتحدث بإسهاب وتندمج فى حديث لا هدف منشود منه ولا فائدة، فإنها تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها، وتقضى على البناء الدرامى للمسرحية، ولذلك يجب أن يكون الكاتب الدرامى متيقظًا دائمًا لشخصياته، ولا يسمح

(١) د. عبد العزيز حمودة (البناء الدرامى) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٦٤.

لأى شخصية أن تنطق بكلمة لا يكون لها دور إيجابى فى تصوير الشخصية نفسها، أو فى دفع الأحداث إلى الأمام، أو فى إلقاء ضوء معين على شىء يريد الكاتب أن يخبر به المتلقى، أى لابد من الاقتصاد فى الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الاقتصاد فى الحوار هو الإيجاز لدرجة تؤدى إلى عدم الفهم، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نبرز أمثلة كثيرة لجمل قصيرة لا تؤدى وظيفة درامية واضحة، فى حين أن روائع المسرح العالمى زاخرة بجمل طويلة ولكنها درامية فى كل تفاصيلها[1] دون أن تكون بها جملة لا تضيف شيئاً سواء إلى أبعاد الشخصية، أو لتطوير الحدث، فيجب على المؤلف أن يحذر الجمل الميتة هذه، وأن الكثير من مسرحياتنا فى مصر مليئة بالجمل التى يمكن حذفها دون أن يسبب ذلك أى ضرر بالنص المسرحى لأنها ميتة لا تضيف شيئًا جديدًا، بل حذفها سيجعل المسرحية أفضل بكثير.

ويجب كما ذكرت أن يكون الحوار واضحاً، لأن أكبر شىء يقضى على المسرحية هو الغموض، حيث إن المشاهد الذى لا يفهم جملة معينة لا يستطيع أن يسترجعها مرة أخرى كما يفعل فى أثناء قراءة كتاب مثلاً، حيث يمكن له أن يعود للجملة - فى حالة القراءة - مرات ومرات إلى أن يفهم معناها، أما فى المسرح فلابد أن يكون

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص١٦٩.

لمعنى واضحاً من أجل استمرار متعة المشاهد بالعمل المسرحى. لأن الغموض حتى لو كان سببه العمق الفكرى للموضوع إلا أنه يقلل من متعة المشاهد.

وعلى هذا الأساس فالوضوح فى عرض أحداث المسرحية والعلاقة بين أشخاصها يساعد المشاهد على تتبع الأحداث بشوق[1].

الموضوعية فى الحوار:

إن المؤلف الذى رسم شخصياته وأدركها جيدا، يجب بعد ذلك ألا يكون أكثر من مجرد وسيط بين الشخصيات والمتلقين، فلابد أن تنحصر مهمة المؤلف فى نقل كلام الشخصيات التى رسمها دون أن يضيف عليها شيئاً من كلامه هو، لأنه ينقل أفكار ومشاعر الشخصيات فى المسرحية، ولا يقدم أفكاره ومشاعره هو كمؤلف، فلابد أن ينحى المؤلف نفسه جانباً ولا يتذكر سوى شخصياته فقط، أى أن الحوار لابد أن يكون موضوعيًا نابعًا من خلال أبعاد الشخصيات التى رسمها الكاتب من البداية وإلا أصبحت الشخصيات مجرد بوق يردد آراء وأفكار نفسه، كما يبدو هذا واضحًا فى أعمال كثيرة للكاتب الأيرلندى «جورج برنارد شو»[2].

(١) د. شفيق مجلى (مشكلة الحوار المسرحى) مقال بمجلة المسرح، العدد الخامس، القاهرة، مارس سنة ١٩٦٤، ص٤٨.

(٢) انظر مسرحيات جورج برنارد شو.

الإيقاع فى الحوار:

يعتبر الإيقاع فى الحوار هو الانسجام بين كل جزء وجزء آخر، وبين كل جزء والكل، والإيقاع من أهم مقومات الحوار، وهو فى المسرحية بمثابة النبض فى الجسم البشرى، والإيقاع فى الحوار يشبه الهارمونى فى الموسيقى، فيجب أن يتمتع الكاتب بمقدرة جيدة على ترتيب كلماته الترتيب الصحيح الذى يكون له أكثر الأثر على المتفرج. فالفصول فى المسرحية تتضمن مشاهد، والمشاهد تتضمن أحاديث، والأحاديث تتضمن جملاً وعبارات، وفى تلك الفصول والمشاهد والأحاديث والجمل والعبارات إيقاعٌ واتزان، فإذا زاد الإيقاع أو قل عن حده فى حديث أو مشهد أو فصل، أو بمعنى أدق، إذا زاد هذا الإيقاع فى جزء بطريقة لا ترتبط بالجزء الآخر أو بالكل، أدى ذلك إلى ضرر كبير بالإيقاع الكلى ويشوه اتزانها[1].

فيجب على الكاتب أن يكون متمتعًا بأذن موسيقية، فلابد أن يملك حاسة بالإيقاع والوزن، وكذلك حاسة بالتوقيت، بمعنى أنه يجب أن يدرك متى يزيد من سرعة كلامه، ومتى يقلل هذه السرعة، ومتى يحتاج المشهد إلى التحرك السريع، أو التحرك الهادئ وهكذا.

---

(١) روجرم. بفيلد لاين (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما)، ترجمة: دريني خشبه، الناشر: مكتبة مصر القاهرة. (د.ت)، ص٢٢٦.

العلاقة بين الحوار والمنظر:

إن كان للحوار إيقاع أذنى، فالمنظر لابد أن يكون ذا إيقاع بصرى، حيث إن إتفاق الإيقاعين يضفى على المسرحية جوًّا خاصًّا يساعد المشاهدين على تقبل عالم المسرحية.

والحوار الحى الذى يشد انتباه المشاهدين إلى خشبة المسرح لابد أن يتخيله الكاتب فى أثناء عملية الكتابة، ويتمثل المنظر الملائم لهذا الحوار، حيث إن الجملة الحوارية تصل إلى المتلقى - المشاهد - مكونة من كلمات ومناظر وحركات ونبرات صوت. وعلى هذا الأساس يجب على المؤلف أن يكون واعيًا فى أثناء صياغة الحوار بما تتطلبه الحركة بين كل كلمة وأخرى، وأن تتفق كلمات الحوار جميعها مع المنظر العام الذى يراه المشاهد على خشبة المسرح من أجل استكمال الإيقاع البصرى للمسرحية.

وظيفة الحوار:

يقول لاجوس إيجرى فى كتابه (فن كتابة المسرحية):
«إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن أبعاد الشخصية»
«والحوار يجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها».

«والحوار يشف عن الأحداث المقبلة»[1].

ويقول روجرم بـفيلد (الابن) فى كتابه (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) إن للحوار ثلاث وظائف:

أولاها: السير بعقدة المسرحية، أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها.

وثانيتها: الكشف عن الشخصيات.

وثالثتها: مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية فى أثناء إخراجها[2].

ويقول تشارلس مورجان: «إن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة: تطوير القصة - وتصوير الشخصيات - وخلق الجو أو الحالة»[3].

كما يقول روبرت إس جرين: إن الحوار أيًا كانت وسيلته له وظائف ثلاث:

١ - إعطاء المعلومات.

٢ - التعبير عما تنطوى عليه العواطف.

---

(١) لاجوس إيجرى (فن كتابة المسرحية) ترجمة: دريني خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت) ص ٤١١ - ٤١٣.

(٢) روجرم. بـفيلد الابن (فن الكاتب للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ترجمة: دريني خشبة، الناشر: مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص ٢٣٠.

(٣) تشارلس مورجان (الكتب وعالمه) ترجمة: د.شكرى محمد عياد. ص٢٦٨.

٣ - تطوير الحوادث حتى تمضى إلى العقدة[١].

ويمكن لنا من خلال الآراء السالفة لوظيفة الحوار أن نستخلص أن للحوار وظائف أربعا:

١ - التعريف بالشخصيات. ٢ - التعبير عن الأفكار.

٣ - تطوير الأحداث.

٤ - مساعدة المسرحية فى أثناء إخراجها.

أولا: الحوار والتعريف بالشخصيات (التوضيح):

إن الحوار يجب أن يكشف للمشاهد عن الشخصيات ويعرفه بها، وكل كلمة تنطقها الشخصية لا بد أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية، البعد المادى، والاجتماعى، والنفسى، فنعرف منه من هو، ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه الشخص فى المستقبل، لأن الحوارالمسرحى يكشف عن الشخصية وعن مراحل تطورها، وتلك سمة من سمات الحوارالتمثيلى الذى يهتم بالكشف أول شىء عن الشخصية، ومراحلها التى ستمر بها، والتى باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها[٢] لأن الحوار يعتبر حركة بالشخصية نحو الاكتمال من خلال مراحل التجربة التى تمر بها الشخصية طوال المسرحية، وإذا نظرنا إلى أعمال وليم شكسبير سنجد أن الشخصيات كلها تنمو

(١) روبرت امر جرين Television writing P. 74

(٢) (قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر) ص ٣٩.

باستمرار فى جميع أجزاء المسرحية[1].

والحوار لا يجب أن يكشف لنا عن الأبعاد الثلاثة للشخصية فقط، ولكن يجب أن يلقى الضوء على ما وراء هذه الأبعاد، بمعنى أنه إذا سلكت الشخصية سلوكًا ما، سنعرف بالطبع هذا السلوك وندركه، ولكن فى الوقت نفسه يجب أن يدرك المشاهد من خلال الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك أو هذا الفعل دون غيره؟ أى المبرر أو الدافع لارتكاب هذا الفعل أو السلوك.

والتعريف بالشخصيات يجب أن يتم فى المسرحية بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار بين الشخصيات نفسها، إلا إذا كان الكاتب عامدًا إلى ذلك من خلال الشكل الذى يقدمه. ففى مسرحية (السلطان والقمر) نجد ذلك واضحًا، سواء فى بداية المسرحية أو خلالها، وإذا نظرنا إلى بعض الجمل الحوارية فى اللوحة الأولى نجد الآتى:

.....

السلطان: (للجمهور) قبل أن نبدأ يجب أن تعرفوا الشخصيات التى سنمثلها، طبعًا أنتم تعرفون أننى (اسم الممثل الحقيقى) ولكنى هنا سأقوم بدور السلطان، من تحمل المسرحية اسمه مع القمر.

---

(١) انظر أعمال وليم شكسبير.

ياسمين : وأنا (اسمها الحقيقى) ابنة (اسم الممثل الذى يقوم بدور السلطان) أقصد ابنة السلطان فى هذه المسرحية.

الوزير : وأنا وزير السلطان، لا يوجد لى اسم فى المسرحية سوى أننى الوزير، ويكفينى اسمى الحقيقى (يقول اسمه الحقيقى).

.....

وقد كان الأقدمون يلجئون إلى المناجاة الفردية، أو الأحاديث الجانبية، أو خطابات يقرؤها الممثلون بصوت مسموع وكأنهم يقرءونها لأنفسهم. أو استخدام أمين السر[٢] وهو شخصية يثق فيها أفراد المسرحية ويجعلونها مستودع أسرارهم، فتكشف عن سلوكهم وخبايا نفوسهم عن طريق حوار يتحدث به، كهورشيو فى هاملت والمربية فى روميو وجولييت[٣].

أما المناجاة الفردية، فنجد مسرحية «هاملت» مثلا بها تلك الحيلة الدرامية، ومن خلال المنولوجات الطويلة التى يلقيها هاملت يدرك المتلقى وضع هاملت جيدًا، وكذلك فكره وماذا سيفعله، وأين كان، وأين سيذهب، ولكن يجب أن يدرك الكاتب أنه ليس كل كاتب مسرحى هو شكسبير. فيجب عدم الاعتماد على المناجاة الفردية أو

---

(١) مسرحية (السلطان ونصير) ص ٣٢.

(٢) مارجورى بولتن (تشريح المسرحية) ترجمة: دريني خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٢ م، ص ١٥٢.

(٣) انظر مسرحية (هاملت) ومسرحية (روميو وجولييت) لوليم شكسبير.

المنولوج كثيرًا إلا إذا كان الكاتب مدركًا لأصول المنولوج جيدا، وقادرًا على صياغته فى أسلوب يجعله شائقًا ومعبرًا عن كل شىء، وليس فى إسهاب بالرغم من طول المنولوج، لأن كل كلمة - كما ذكرت - لابد أن يكون لها وظيفة تؤديها.

أما حيلة الأحاديث الجانبية، فهى طريقة لتصوير الأفكار الداخلية التى تهجس فى رأس المتحدث أو المتحدثين للتمييز بينها وبين الحديث الجهرى المباشر. وهى عادة تستخدم عندما تشمل المسرحية على عدد من الشخصيات على خشبة المسرح فى آن واحد، فمن المعروف أن هذه الشخصيات يتم تقسيمها إلى مجموعات منفصلة، تتظاهر كل مجموعة بالانهماك، أو أن يقف اثنان من الشخصيات وقد أخذا جانبًا يتحدثان فيه أو يتظاهران باللامبالاة حين يتحدث شخص آخر أو شخصان آخران فى موضوع مثلا. وقد يظهران صفة الإعجاب أو السخرية من حديث الغير فى هذا الجانب الذى يتخذونه على حسبة المسرح. وقد تكون تلك الأقوال الجانبية مقبولة كوسيلة لتوضيح أن الذى يقوله أحد الأشخاص لشخص آخر هو شىء غير صحيح، أو أنه قول يحتمل معنيين وهذه الحيلة قل استعمالها. وبالرغم من ذلك فإننا نجد هذه الأحاديث الجانبية تظهر من حين لآخر فى أعمال بعض الكتّاب.

ولكنى أعتبر أن خير طريقة هى أن تتحدث الشخصية مع شخصية أخرى، أو مع مجموعة شخصيات، وجميعهم يتفوهون بجمل

قصيرة مركزة ومعبرة، وتكشف عن المطلوب بالنسبة للشخصيات. واختيار كلمات الحوار الدالة على أسلوب ومستوى التفكير لكل شخصية وصفاتها، والأحداث التي تعيشها كذلك. وعلى هذا يجب أن يكون الكلام محملاً لدلالات تكشف عن الشخصية وتعبر عنها تعبيرًا طبيعيًّا لا افتعال فيه[1].

ولا بد أن تتكلم الشخصية بلغة البيئة التي تعيش فيها، أي لكل القاموس اللغوي الخاص به، فإذا كانت الشخصية لطبيب، فلا بد أن يكون حواره من خلال المصطلحات الخاصة به، والأخلاق المناسبة له كطبيب. وعلى العكس لو كانت الشخصية لتاجر خردة في وكالة البلح مثلاً. فهذا التاجر لن يتحدث إلا من خلال وضعه الطبقي في وكالة البلح، ومستوى تفكيره وفلسفته الضيقة، ومصطلحاته الخاصة بمجال عمله كتاجر خردة. وليس معنى ذلك أن يكون حوار الشخصية مطابقًا لمقتضى الحال أو المقام فقط، بل ينبغي أن تكون هناك مطابقة بين لسان الحال ولسان المقام، أي مطابقة حال الشخصية في المجتمع، فقير أو غني أو ملك أو أمير، مع لسان المقام، أي وظيفة الشخصية كطبيب أو تاجر أو حرامي أو شيال.. إلخ.

ثانيًا: الحوار والتعبير عن الأفكار:

إن الحوار الجيد لا يقف ساكنًا ولا راكدًا لكي يحلل ويعلل، بل

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٤١٤.

هو الحوار الذى يحمل معانى كثيرة فى كلمات قليلة[1].

ومن المعروف أن لكل عمل أدبى فكرة أساسية يشتمل عليها. وكل شىء فى العمل الأدبى يهدف -من ضمن ما يهدف- إلى نقل الأفكار والمعلومات بكافة الوسائل الفنية، والمؤلف المسرحى يجب أن ينقل فكرته الأساسية من خلال وسائل التعبير فى مسرحيته، والحوار يعتبر إحدى هذه الوسائل وأهمها جميعًا بالنسبة لعرض الفكرة والتعبير عنها، ومهمة المؤلف هنا تكمن فى كيفية جعله للمعنى الذى ينشده واضحًا مفهومًا بالنسبة للمشاهدين، ولا يتأتى ذلك له إلا إذا كان مسيطرًا على مادته جيدًا، وأن تكون الفكرة واضحة فى ذهنه. لأن فن المؤلف المسرحى هو الإفصاح عما فى نفس الشخصيات ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية.

ولا يمكن أن تنفصل الصورة عن المضمون فى العمل الفنى على الإطلاق، وإلا ماذا سيكون المضمون وهو بلا صورة أوشكل؟ وكيف للمشاهد أو المتلقى أن يفهم المضمون إلا إذا ترجم هذا المضمون إلى صورة توصيلية مثل اللغة أواللون أوالصوت أو الشكل أو التركيب أو البناء؟ ماذا سيكون مضمون المسرحية أو القصة إذا أصبح أسلوب كتابتها فاسدًا سيئًا؟[2] إنها تصبح لا شىء، لانفصال الشكل عن المضمون.

---

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى بمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٢١٨.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ٥٠، ٥١.

وبما أن الحوار هو أوضح جزء فى العمل الدرامى، وأقرب إلى أفئدة المشاهدين وأسماعهم، فإن المؤلف يعبر به عن فكرته ويكشف عن الأحداث المقبلة بالإضافة إلى الكشف عن الموضوع وعمّا وراء هذا الموضوع.

ولذلك ينبغى كما قلت أن يكون الحوار جيدا، كل كلمة فيه تدل على معنى يكشف عن حقيقة ما، ويعبر عنها تعبيرًا طبيعيًا دون افتعال، لأن الحوار هو وسيط يحمل العمل إلى المشاهدين وأى مبالغة فيه، قد تصرف المؤلف عن الاهتمام بمضمونه فى أثناء كتابته للمسرحية، بل إن الحوار المبالغ فيه قد يصرف الجمهور عن فكرة المسرحية التى يهدف إليها الكاتب، وتنتهى المسرحية دون أن يعلق فى ذهن المشاهد إلا بعض كلمات قليلة ترسبت فى أذهانهم، وسرعان هى الأخرى ما تذهب بعيدًا عنه لأنها - الكلمات - استقلت عن مضمون الفكرة.

ولذلك يجب على المؤلف أن يترك كل العبارات التى لا قيمة لها، وينتقى خيرة الأساليب المعبرة عن فكرته، لأن أى مؤلف يحاول أن ينقل الأفكار بصورتها فى الحياة الواقعية لا تعطى المتعة الفنية المرجوة منها. وعلى المؤلف أن يبذل قصارى جهده فى تجميع معلوماته وأساليبه فى أسطر قليلة من الحوار، لكى يحتفظ بالخط الدرامى للمسرحية فى قوة وثبات دون أن يطرأ عليه أى اهتزاز.

والحوار الدرامى فى المسرحية بمثابة نسيجها، وهو يلائم الموقف

الأحداث وفقًا للمعنى الذى ينشده المؤلف. ومن خلال ذلك يجب على أجزاء الحوار أن تكون وفق إحساس كل مشهد. فمثلا مواقف الجد تتطلب جملاً قصيرة فيها قوة ما، أما مواقف الغرام فتتطلب جملاً غنائية متدفقة سلسلة فيها الفيض العاطفى والإحساس بالحب والجمال، والمواقف الفلسفية تستلزم جملاً رزينة متزنة ذات صيغة منطقية، بحيث لا يقتصر التنوع على مضمون الجمل وحدها كلما تقدمت أحداث المسرحية وتطورت، بل يجب أن يشمل هذا التنوع مضمون الكلمات والمقاطع أيضًا.

وكذلك لا بد أن يراعى المؤلف المعنى العام الذى يجب أن يلون به مسرحيته «فإذا كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع فى قلوب الجماهير روح الفكاهة والمرح والسخرية، وإن كانت مأساة انتقى من العبارات ما يشيع الرهبة والجزع والجلال والخشوع»[1].

وهذا الرأى نفسه تؤكده مارجوى بولتن حين تقول «مراعاة مقتضى الحال من المحاسن التى تعلى من قيمة الحوار، فمن ذلك وفرة الملح والنكات فى الملهاة، وفخامة الأسلوب فى المأساة، وجلاء الجدل وسرعته فى مسرحية الأفكار»[2].

---

(١) توفيق الحكيم (فنون الأدب) ص ١٤.

(٢) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٧٦، ١٧٧.

ثالثًا: الحوار وتطور الأحداث:

إن الحوار أداة تعبير عن الحدث. والمسرحية سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعضًا. والحوادث إنما تحدث نتيجة صراع بين الشخصيات، وليس هناك تغير بدون صراع، فالمسرحية تتعاقب فيها الحوادث أو الأفعال، تلك الحوادث تؤدى إلى حدوث صراع حتى تصل إلى العقدة.

وحيث إن أدب المسرح أدب تمثيلى، ولأن الأدب التمثيلى فن متنوع الأغراض، يستخدم الكلمات والموسيقى والمناطق الملونة والخالية، وحركات الممثلين كأدوات للتعبير. والكلمات أو الحوار تصاحب الفعل، لأن الفعل بمفرده ليس له من معنى إلا قدر قليل.

فإذا كان الحوار ضعيفًا طغت المناظر عليه وشدت انتباه المشاهدين لدرجة تصرفهم عما يقال. وقد كان «ديفيد بيلاسكو» يصر على قيام علاقة متزنة بين المنظر وبين الحوار، لقد كان هذا المخرج والمدير الفنى والمؤلف المسرحى - بيلاسكو - يلتمس فى الضوء واللون والصورة تلك العلاقة التى تربط بينها وبين الحوار، وقيام هذه العلاقة التفسيرية كما يقول بيلاسكو هى الفن الأصيل الحقيقى الصادق الذى يجب أن نحصل عليه[1].

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٢٣٩.

ولهذا كان من الأفضل للمشاهد فى الملاهى الضاحكة التى تعتمد على الحوار المليء بالنكات، ألا تمثل أمام ستائر مصور عليها مناظر كثيرة، حتى لا تضل فى آفاقها عيون المشاهد، ولا يركز فى الحوار، ولذلك من الأفضل أن تكون المناظر داخلية بسيطة، وإن كان هناك بعض الاستثناءات من ذلك. ولكن من الإجراءات العملية أن تعتمد المشاهد التى تجرى داخل مناظر المنازل بعيدًا عن المناظر الخارجية المصورة تعتمد أكثر ما تعتمد على الحوار[1].

وحين يلجأ المؤلف إلى الحوار للتعبير عن الأحداث، فإنه سيجد أن الألفاظ أقدر على التعبير عن التعقيد من الصور والمناظر. وإذا ترابطت تلك الألفاظ ترابطًا قويًا بديعًا، استطاعت أن تنفذ إلى القلوب. وهذا ومن الممكن أن تقضى كلمة واحدة فى الحوار على مشهد تمثيلى، كما يمكن أن تكون سببًا لنجاحه. ولقد كان «جون جولزوزى» يعتقد أن عبارة زائفة أو كلمة ناشزة عن السياق تقضى ولا بد على الإيهام المنشود، كما يقضى حجر بعد قذفه فى ماء راكدة على الصورة المرئية فى صفحة الماء فيجعلها هباءً منثورًا[2].

ولذلك كان لزامًا على المؤلف أن ينتقى كلماته جيدا. لأن هذه الكلمات تساعد على إظهار الحدث المجسد بصورة أفضل. وكل صراع هو نتيجة لصراع قبله، ومقدمة لصراع أقوى وأكثر

(١) نفس المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٢٦٧.

تعقيدًا بعده، ومن ثم تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام حتى تصل للذروة.

وعلى هذا فليس هناك فقرة من فقرات الحوار مستقلة عن غيرها، بل لابد أن تكون كل فقرة نابعة من الشخصية ومعبرة عن حادثة أو موقف حيث إن الحواريتشكل وفق إحساس كل موقف ومشهد. ولا بد أن يعتنى المؤلف بالحوار الدرامى لكى يعبر به عن الحدث تعبيرًا ملائمًا إذ أن كلمات الحوار وجمله تتضمن أكثر من معنى فى وقت واحد، فيجب مراعاة ذلك جيدًا. ولا بد أن يترك الكاتب كل التفاصيل التى يمكن الاستغناء عنها فى التعبير عن الحدث، لأن العمل الدرامى يعتمد على سرد ما هو جوهرى وليس سرد كل شىء كما فى الحياة الواقعية بكل تفاصيلها[1] لأن هذا يؤدى إلى رتابة الحوار وعرقلة سير الأحداث.

وكذلك لابد للمؤلف أن يدرك أنه مهما وصل الحيل المسرحية إلى أحدث طرق للاستخدام - مثل المؤثرات الصوتية والماكياج والمؤثرات الضوئية والطيران واستخدام الأبواب المسحورة فى أرضية خشبة المسرح، وغير ذلك من حيل - لا يغنى ذلك عن استخدامه بجوهرى على الرغم من استخدامه البارع لهذه الحيل والمؤثرات، لأن الحوار أداة تفسير وإيضاح.

(١) د. محمد مندور (الأدب وفنونه) الناشر: دار نهضة مصر، القاهرة. (د. ت) ص ٨٥، ٨٦.

ولا بد أن يراعى المؤلف أن هناك أحداثًا إن رآها الإنسان نفر منها، ولا يصح أن تظهر مجسمة على خشبة المسرح - سواء مسرح أو تليفزيون أو سينما - وهى الأحداث التى تبالغ فى تصوير العنف والمثيرة للألم والمسببة للغم لدرجة لا يمكن إبرازها.

وفى هذه الحالة واجب على المؤلف أن يعمل عملية تعويض، أى أن يستخدم السرد مثلاً بدلاً من عرض الحادثة نفسها، فتتولى الشخصيات الدرامية توضيح المطلوب عن طريق الحوار والانفعالات النفسية الملائمة للموقف، وقد يكون هذا أبلغ فى التعبير وأشد وقعًا حيث التأثير الانفعالى. وفى الوقت نفسه يكون المؤلف قد وفر على المشاهد تجربة عنيفة مبالغًا فيها.

والمعالجة الحوارية هى التى تكيف سرعة المسرحية، فالمشهد الذى يشتمل مثلاً على أحاديث ومنولوجات طويلة فى أغلب الأحيان تكون حركته أبطأ من المشهد الذى تكون جمل الحوار فيه قصيرة سريعة ومتلاحقة.

كذلك لا بد للمؤلف أن يدرك أن الحوار فى بداية المسرحية يختلف عنه فى وسطها، يختلف عنه فى نهايتها، لأن الحوار الهادئ سرعان ما يتغير تبعًا للصراع وتعقيد الأمور.

والمؤلف عندما يعبر عن حادثة على لسان الشخصيات بالحوار، فإن الحادثة تكون قائمة أمام أعين المشاهدين حية نابضة. وهذا يجعلنا نذكر الفرق بين التمثيلية والقصة كما تناوله «أوغسطس

توماس» بالشرح حيث قال: «إن الفرق بين القصة الروائية والتمثيلية هو كالفرق بين الفعلين «كان» و«يكون». إن شيئًا ما قد حدث لكاتب القصة ولشخصياته، فهو يصف هذا الشيء كما كان، ويصفهم كما كانوا. أما في المسرحية فثمة شيء يحدث الآن[1].

وحيث إن المسرحية تشتمل على شيء يحدث الآن فلابد للمؤلف أن يحافظ على استمرار تدفق الأفعال في مسرحيته منذ البداية، وتدفق الأحداث عن طريق الحوار يجعل الكاتب حريصًا على دوام عرض مسرحيته، فيكون الحوار معبرًا شائقًا بحيث لا يعطي فرصة للمشاهد للعودة إلى أجزاء انتهت من المسرحية كما يفعل قارئ القصة إذا استولى عليه غموض ما[2].

رابعًا: الحوار ومساعدة المسرحية في أثناء إخراجها:

إن كلمات الحوار تشير إلى المعنى وتجسده وتعلم الممثل كيف يفكر في الكلمات ويشعر بها، حتى يستطيع أن ينطقها النطق السليم، ويعتقد «ستانسلافسكي» أن الحوار الجيد هو الذي يحتوي على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغي أن

---

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٦٢.

(٢) د. طه عبد الفتاح مقلد (الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة سنة ١٩٧٥، ص ٢٩.

يكون[1] والدراما تعتمد عند إخراجها على كلمات الحوار، حيث إن الصورة التى تنطبع فى ذهن المخرج تتكون فى الغالب من الظلال التى أعطتها كلمات الحوار فى المواقف، بالإضافة إلى ذلك فالحوار يشرح للمخرج كيفية ترتيب الممثلين، ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية والإيقاعات الحركية التى تصاحب الشخصية وهى تتحدث.

والمخرج يستطيع أن يشكل الصورة التى سيصير إليها العمل الدرامى بواسطة الأنغام الصوتية، فالحوار ينبغى أن يقرأ ويسمع وكأنه نوتة موسيقية[2].

ونجد أن روجرم. بسفيلد يقول فى هذا الصدد «إن الكاتب المسرحى مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذى يكتبه على تذييل بعض الصعوبات الفنية أو الآلية التى تواجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها». ومهما يكن من ذلك فالحوار المستخدم لحل أمثال هذه الصعوبات الآلية - وبالأحرى الفنية - يجب أن يدعم التقدم المستمر لفعل المسرحية[3].

ومن المشاكل الفنية التى يمكن التغلب عليها عن طريق الحوار:

---

(١) د. شفيق مجلى ... مسرحى) مقال بمجلة المسرح، العدد الأول يناير ١٩٦٠ص ٢٥.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٢٥.

(٣) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٢٣٨.

تركيز انتباه المشاهدين على حوار معين بعيدًا عن ديكور المشهد لإتاحة الوقت مثلاً لتغيير المنظر، وإعطاء فسحة من الوقت لتغيير الملابس، وليتمكن الممثلون من الدخول أو الخروج من وإلى خشبة المسرح عند عبارات معينة، أو كلمات معينة، وهى ما تسمى «بالمفتاح» مفتاح الدخول أو الخروج.

وغير ذلك من الأشياء التى يمكن أن يدركها المؤلف بنفسه.

obeikandl.com

الحوار فى السينما

بعد أن تعرضنا للحوار فى المسرح، وعرفنا وظيفة الحوار فى المسرحية، وشروط كتابته، فما الحوار السينمائى؟

إن الحوار فى المسرح يعتبر أداة تعبير أساسية، لأن الممثل لا يستطيع أن يعبر عن الموقف إلا بالحوار، أما فى السينما فالحوار يعتبر أداة تعبير فقط، وليست أساسية، لأن السينما تعتمد أكثر ما تعتمد على التعبير بالصورة أولاً. ثم الصوت ثانياً. فقد نشأت السينما فى عهدها الأول صامتة كلون من ألوان الفن التمثيلى الذى يهتم بالفكر الإنسانى وبالعاطفة والحركة. واتسمت هذه السينما الصامتة بالحركة والإشارة والمنظر، وكان فيلم السينما يعبر عن نفسه بالرغم من كونه «فيلم صامت».

ثم سرعان ما زادت نسبة التعبير هذه بخروج الفيلم من عالم الصمت إلى عالم الكلام، وبالرغم من أن إدخال الصوت على الفيلم

أحدث ثورة فى صناعة السينما، تفوق فى عظمتها إدخال كلٍّ من اللون والبعد الثالث وما إلى ذلك على الفيلم، فإننى أعتبر أن الصوت أو الحوار أداة تعبير ليست أساسية كما قلت، لأنه حتى الآن توجد مشاهد كثيرة فى كثير من الأفلام صامتة لا تتضمن أى كلمة حوار، وبالرغم من ذلك يكون تأثيرها فى نفس المتلقى أشد مما لو كانت تتضمن حوارًا.

فالحوار فى الفيلم له ما يميزه ويجعله مختلفًا عن أنواع الحوار الأخرى فى الرواية الطويلة، والقصة القصيرة، والمسرحية، والتمثيلية الإذاعية، فهو عامل مساعد أو مكمل، إنه يستعمل فقط لتوضيح اللقطة أو المشهد، حيث إن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد. لأن الصورة هى وسيلة السيناريست والمخرج للتعبير عن أفكارهما ووجهتى نظرهما أو رؤيتهما. ولذلك فيجب أن تحمل - الصورة - أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير، والحوار هنا أداة من هذه الأدوات، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه. لأن الحوار فى الفيلم يتعاون مع باقى الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب، ولتعميق الأثر الذى ينشده السيناريست، ففى الفيلم يجد المؤلف نفسه فى عالم يختلف تمامًا يختلف تمامًا عن عالم المسرح، لأن عالم الفيلم يعتبر الفنيين فيه أهم من الفنانين أو يتساويان معًا.

المؤلف فى الفيلم لا يفكر فى بناء الحوار فحسب، بل إنه يفكر فى

ملاءمة هذا الحوار للحركة فى الفيلم، ومسايرة هذا الحوار لما يتطلبه الفيلم بالنسبة لعملية البناء الفنى من توازن فى شكل القصة ككل. والتوقيت فى إدخال العناصر المختلفة فى اللحظات المناسبة، والاقتصاد فى تجميع خيوط الأحداث المصورة حتى لا يشرد انتباه المتفرج لحظة واحدة[1].

وليس معنى ذلك أن الحوار فى الفيلم ليست له أهمية، ولكن أهميته فى المرتبة الثانية - من وجهة نظرى - بعد الصورة. فالمؤلف المسرحى يستخدم بجانب الحوار: المؤثرات الصوتية والحركات والموسيقى والمناظر والإضاءة من أجل تأكيد وإبراز جو كلمة مشهد، وكلمة الحوار تبدو غالبة على كل هذه العناصر. أما فى السينما فالمؤلف السينمائى يستخدم مع الحوار وسائل أخرى عديدة من وسائل التعبير السينمائى مثل: المؤثرات الصوتية، الموسيقى، الحركة، التعبير بالوجه، الملابس والمناظر المتعددة، الإضاءة، الأعداد الهائلة من الممثلين، المناظر الطبيعية، الحيل السينمائية العديدة التى تمس أفئدة المتفرجين، الألوان الباهرة التى تسرق لب المتفرج، تجسيم الشخصيات.. إلخ.

فالحوار فى الفيلم مرتبط بهذه الوسائل جميعًا، وأن هذه الوسائل يبرز معناها ومغزاها فى الفيلم مثل الحوار تمامًا، أى أن كل وسيلة

---

(١) أوزويل بليكستون (كيف نكتب السيناريو) ترجمة: أحمد مختار الجمال، الناشر: مطبعة مصر بالفجالة، القاهرة (د.ت) ص٨.

منهم تعتبر وسيلة تعبيرية كالحوار تمامًا، ولذلك يجب أن يكون قادرًا على التعبير المطلوب إبرازه بجانب هذه الوسائل جميعًا.

وبالنسبة للحوار فى الفيلم فلا بد أن ينبع من طبيعة الأحداث، معبرًا عن الغرض المطلوب إيضاحه، موضحًا الشخصيات، مؤكدًا موقف الشخصيات من الشخصيات الأخرى، مساعدًا على تطور الحدث.

والحوار فى الفيلم تتضمنه لحظات صمت، يكون التعبير خلالها بالصورة فقط أعمق وأشد تأثيرًا فالصمت لحظة من لحظات الكلام فى الحوار، والمؤلف يجب أن يكون مدركًا للحظات التى يجب ألا يكون فيها حوارًا، ويختارها بدقة، ويدرك لماذا فضل الصمت هنا عن الكلام، أو لماذا فضل الكلام هنا عن الصمت، فكل لحظة يجب أن تحمل مغزاها، أو تعبر تعبيرًا واضحاً عن المضمون.

وعلى هذا نجد أن الحوار فى الفيلم جزءٌ من الكل، لا معنى له بمفرده، فيمكن إذا قرأنا الحوار وحده فى بعض المشاهد لا ندرك مغزاه، كما فى فيلم (انفجار) الذى قدمته الشاشة المصرية فى الستينات للكاتب «مايكل أنجلو أنتوبيونى» وترجمة «غالب شعث».

ويبدأ الفيلم بعدة لقطات وبهذا الحوار:

العامل الأول : لن تفعل بنا شيئًا كهذا أيها الشاب.

العامل الثانى : لتفهم ما نقوله لك.

العامل الثالث : المهم تذكر ذلك.

فتاة : تبرع من فضلك؟ شكرًا جزيلا.

شاب : ولكن نقودًا غير مزيفه» .

إن هذه الكلمات الحوارية لا تكاد تحمل معنى إذا تم فصلها عن عملية السرد السينمائى (السيناريو)، فالعمال الثلاثة الذين تحدثوا فى هذا الحوار، توضح لنا الصورة أنهم واقفين بلا عمل، يحدث أحدهم الآخر فى همهمة ومشيرًا إلى بعض المارة الذين ظهروا بثياب مهلهلة، وكذلك يشير إلى الشباب الذين يعاكسون المارة.

والعامل الأول كان يتحدث إلى أحد الشباب مؤكدًا له أنه يستطيع أن يفعل به وبمن معه مثلما كان يفعله - الشاب - بالمارة. إذن العامل الأول لم يكن يوجه حديثه للعامل الثانى، وتجيء كلمات العاملين الثانى والثالث مؤكدة لذلك. ثم توضح الصورة لنا بعد ذلك منظر الملجأ الذى يجتمع حوله الناس من أجل تبرعهم بأموالهم. وحوار الفتاة والشاب هنا دون وجود الصورة التى توضح أنهما يطلبان أن يجود الناس للملجأ لا معنى له ولا علاقة تربطه بالجمل الحوارية التى سبقته.

وهكذا نجد أن الصورة تتعاون مع الكلمة تعاونًا وثيقًا لإعطاء الحوار معنى خاصًا للمكان، ووضوح التعبير عن الموقف.

---

(١) سيناريو فيلم (انفجار) مجلة السينما والمسرح العدد ٥٨، ديسمبر ١٩٦٨ م ص ١١٤.

وأهم ما يجب أن يتوفر للحوار فى الفيلم، وهو أن يكون مختصرًا أو مختزلاً، يحمل أكبر قدر ممكن من المعانى، بأقل الألفاظ الممكنة. ويجب أن يكون خاليًا من الصفات الأدبية، لأنه يجب أن يكون مكتوبًا كما يتكلم الناس فى الواقع.

والحوار يعبر عن الشخصية صاحبة الكلام، ويبلورها، ويعبر عن الموقف. ويجب أن يكون بسيطًا وسلسًا حتى يفهمه ويتتبعه جميع الناس، فالفيلم يشاهده الرجال والنساء والأطفال، والمثقف ونصف المثقف، والأمى؛ فلابد لكل من هؤلاء أن يستوعب ما يجرى أمامه من كلام. وليس معنى هذا أن يكون الحوار سوقيًا أو خاليًا من أية قيمة، ولكن المقصود بذلك هو أن يكون خاليًا من أية تعقيدات فى أسلوب الأداء أو الصياغة الأدبية.

والاتجاهات الحديثة فى السينما تحاول التخلص من قيود الحوار، والاختصار منه إلى أكبر قدر ممكن، والاعتماد على الصورة فقط للتعبير عن الأبعاد المختلفة سواء للأحداث أو للشخصيات، لأن الفيلم صورة قبل أى شىء. وفى بعض الأفلام نجد مشاهد كاملة وكثيرة لا يتخللها أية كلمة حوارية، وهنا يعتمد السيناريست على الصورة فقط، فيحاول أن يجعلها تقوم بتوصيل المفهوم المطلوب إلى المشاهدين.

أما بخصوص اللغة والحوار، أو بالأدق الحوار فى السينما بين العامية والفصحى، فإن أفراد الشعب جميعًا - باستثناء قلة قليلة

جدًّا - يتحدثون العامية، وعرض أفلام بالفصحى يقطع عملية التوصيل المطلوبة، لأنهم سريعًا ما يتململون من الكلمات التى لم يتعودوا عليها.

ولذلك من الأفضل أن تكون اللغة هى العربية الفصحى الشبيهة بلغة التعامل اليومى، أى اللغة البسيطة، ولكن بدون ابتذال برغم ما ساد اللغة من ابتذال فى الأفلام والمصرية فى السنوات الأخيرة. ولكن ليس معنى ذلك أن تكون تلك هى اللغة الوحيدة فى كل الأفلام أو مع كل الشخصيات، فمثلًا الأفلام الدينية والتاريخية لابد - وليس من الأفضل - أن تكون لغة الحوار فيها العربية الفصحى، نسبة إلى جلال الدين وقداسته ومكانته، ونسبة إلى أهمية التاريخ وعمقه فى وجدان الأمة، أما باقى النوعيات من الأفلام فيناسبها اللغة البسيطة كما ذكرت، دون ابتذال فى الألفاظ. هذا مع مراعاة أن لكل مقام مقال مثلما شرحت فى الحوار فى المسرح.