

الحوار في 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 في التمثيلية الإذاعية تقوم بكل شيء، 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 هي التي تثير خيال المستمع وتمده بكل ما يهيمه بالنسبة للشخصية، منظرها، ملابسها، حركاتها، انفعالاتها، وما حول الشخصية من مناظر أوديكورات.... إلخ.

ولذلك فإن الحوار في الإذاعة له قيمة كبرى واضحة لأنه يحمل

مهماً كثيرة يحملها الحوار في 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، موضعاً حركاتهم، ونوعية ملابسهم إذا كان
لذلك ضرورة درامية بالنسبة للمستمع. وكذلك موضعاً المكان الذي
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 الإذاعي ذا جمل قصيرة، خالياً من
المناجاة الطويلة، أو الفقرات الخطائية، لأن المستمع لا يستطيع أن
ينتظر ليستمع إلى مثل هذه الفقرات الطويلة كما هو الحال في

المسرح مثلاً. لأن وجود الممثل مجسداً على خشبة المسرح يجعل هناك عملية اتصال مباشر بين المشاهد والممثل. أما في الإذاعة فلا يوجد اتصال مباشر بين المستمع والممثل، لأنه لا يراه، إنه يسمعه فقط. وبرغم أن الجملة الحوارية لا بد 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 نسبياً حسب مقتضيات العمل من الناحية الدرامية. ولكن بحيث لا تكون الجمل الطويلة في شكل منولوج.

هذا وبمناسبة الحديث عن المنولوج بالذات، فطبيعة الإذاعة أدت إلى استخدام أساليب مختلفة في الكتابة، فهناك أسلوب مستحدث في استخدام المنولوج في التمثيلية الإذاعية، بحيث يتم تقطيع المنولوج على شكل حوار بين الشخص ونفسه، أى يكون الحوار على مستويين، مستوى داخلي، وآخر خارجي فالشخصية تتكلم وترد على نفسها، بحيث يشعر المستمع أن الشخص واحد وأن هناك حواراً يدور بين الممثل ونفسه، وليس منولوجاً، لأن المنولوج في التمثيلية الإذاعية يخشى أن يتحول إلى شكل الحديث الإذاعي، وهو أمر لا يجب توفره في الدراما الإذاعية.^(١)

(١) عل عيسى (فن كتابة إذاعة) عن محاضرة للسنة الرابعة قسم (نقد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالهرم في ١٩٧٨/٣/٢٨.

وأهمية الكاتب وبلاغته ومقدرته تبدو أكثر ما تبدو في قدرته على خلق المنظر والشخصية في ذهن المستمع من خلال الكلمات المنطوقة التي تؤديها الشخصيات وحدها دون تدخل من المؤلف^(١) أى كما ذكرت بطريقة غير مباشرة، ليس الغرض منها التعريف أو الإيضاح لمجرد التعريف والإيضاح فقط، ولكن يجب أن يحىء التعريف من خلال الموقف نفسه، أى نابعاً من الأحداث وليس مقحماً عليها من أجل أن يعرف المستمع شيئاً معيناً.

ويجب أن تكون كلمات الحوار واضحة في ذهن المؤلف لكي يعبر عن المضمون الذى يريد التعبير عنه باللغة البسيطة الواضحة التى فكر فيها قبل الكتابة، حتى يستطيع المستمع العادى أن يفهم الحوار في الوقت المتاح لإلقاء الحوار، من أجل عدم إضاعة أى حدث عليه في 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، في جمل قصيرة ملونة باللون الذى يناسب كل مستويات المستمعين وطبيعتهم غير المتجانسة، هؤلاء المستمعون لا يرون ما يسمعون.^(٢)

(١) د. طه عبد الفتاح مقلد (النميلة الإذاعية في أدبنا الحديث) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة القاهرة ١٩٧٥ م، ص ٢١ - ٢٤.

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

ولو افترضنا أن نسبة الحوار في النص المسرحي أو السينمائي أو التلفزيوني تعادل ٧٥٪ من مجموعه، لكانت نسبة الحوار في النص الإذاعي تساوى ٩٠٪ أو ما يزيد على ذلك^(١).

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

ويمكن لجملته واحدة من الحوار أن تعبر عن شيء 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 أداة واسطة تحمل التمثيلية إلى آذان المستمعين، ولكن يجب ألا يبالغ المؤلف في اختيار كلمات حوارهِ، حتى لا يتهم بالفلسفة في اللغة، لأن المبالغة قد تصرف المستمع عن سماع العمل الذى يقدم.

وقد يتخذ الحوار الإذاعي 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: مكتب الشباب بالثيرة، 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 الإذاعي 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 معينة، 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 منها قاموس كلماته الخاص، وثقافته المعينة، والخلفية والفكر والأبعاد والتقاليد الخاصين به، وهذا يجعل كلاً منها 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 الإذاعي الشخصية. ويوحى بالمكان، والزمان، ويبين طبيعة الصراع بين الشخصيات أو بين

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

«والحوار في 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 في إضعاف شخصية من الشخصيات، وكم من كلمات ثرثرة أفسدت قدرة الكاتب على التأثير.»^(١) ولا بد أن يكون الحوار متماسكاً بالقدر الذي يشد بعضه بعضاً حتى يتمكن المؤلف الإذاعي من الاحتفاظ بالخيط الدرامي الملتحم بنسيج التمثيلية الذي يؤدي إلى الغاية التي يهدف إليها الكاتب.

أما بالنسبة للغة التي يجب أن يكون عليها الحوار الإذاعي، فهذه هي المشكلة، لأن إذاعتنا تتجه إلى نظام اللهجات في اللغة العامية، والمتابع للخدمات الإذاعية على مختلف الموجات يرى ذلك واضحاً، فمن أجل فهم أوسع، ومستوى ثقافي أرفع، وانتشار لأعمالنا الدرامية أكثر، فينبغي أجد أن اللغة العربية الفصحى ولكن البسيطة، هي خير وسيلة لتحقيق ذلك بالنسبة للإذاعة على وجه الخصوص، لأنها صاحبة الانتشار السريع.

(١) د. إبراهيم إمام (فن التمثيل الإذاعي) مقال بمجلة «الفن الإذاعي» العدد ٧٥ إبريل

الحوار في التلفزيون

الحوار هو الحوار في وسائل التعبير الأربع، المسرح، السينما، الإذاعة، والتلفزيون. ووظيفة الحوار في المجالات الأربعة لا تختلف كثيراً، بل تكاد متشابهة، أما نوعية الحوار فهي التي تحددها طبيعة الموضوع نفسه الذي يعالجه المؤلف.

ومن يكتب للتلفزيون لابد أن يدرك أن جمهوره هو من يملك جهاز التلفزيون، سواء أكان مثقفاً أم عادياً، أو أقل من العادي، وأن التلفزيون يخاطب الأسر في منازلهم، فيجب أن يتميز حوارهم بالسهولة والوضوح في المعاني، حتى لا يشرذم المتفرج في البحث عن كلمة ما وتضيع منه أحداث العمل الذي يشاهده.

والحوار في التلفزيون يجب أن يكون موجزاً جداً، وموجود بصورة أقل مما في المسرحية مثلاً أو التمثيلية الإذاعية، لأن كاميرات التلفزيون والأجهزة المساعدة لها كأجهزة الخدع الإلكترونية مثلاً،

تستطيع أن تقوم بمهام كبيرة بدلاً من الحوار في أحيان كثيرة، ولذلك يجب أن يدرك المؤلف التلفزيوني أنه يكتب عمله لوسيلة تعتمد أول ما تعتمد على الصورة لكي توضح الموقف، ثم تعتمد على الحوار ثانياً بعد الصورة. ومن الخطأ الجسيم الذي وقع وما زال يقع فيه الكثير من مؤلفي التلفزيون أن يكون اعتمادهم الكلي على الحوار دون مراعاة الصورة، وكأنهم يكتبون للإذاعة وكثيراً ما يعرض التلفزيون، أعمالاً درامية، يمكن للمشاهد أن يتابعها بأذنه فقط من مكان بعيد عن جهاز التلفزيون وفي الوقت نفسه سيدرك كل شيء، لأن الكاتب لا يهتم بالصورة بقدر ما يهتم بالحوار، ويرجع ذلك إلى عدم تمكن بعض مؤلفي التلفزيون من الإمكانيات الخطيرة لهذا الجهاز، وجهلهم بحرفية التكنيك التلفزيوني. وهذا خطأ جسيم، فيجب أن يكون المؤلف التلفزيوني، أو المؤلف الذي يكتب للتلفزيون على وجه الدقة - لأنه لا يوجد حتى الآن مؤلف متخصص في الكتابة التلفزيونية فقط - يجب أن يكون ملماً ودارساً وواعياً بأصول الكتابة للتلفزيون ومستوعباً لإمكانيات التلفزيون البصرية، وبتكنيك التلفزيون في التنفيذ، وبإمكانيات الاستوديوهات والكاميرات التلفزيونية الخفيفة المحمولة على الأكتاف، وذلك حتى يكتب عمله بصورة شبه كاملة.

ولأن التلفزيون وسيلة اتصال مباشر (حي) مع المتفرج، والإحساس بالواقعية القرينة من واقعية الحياة كما تعرفها جماهير

الناس، فلا بد للحوار التلفزيوني أن يكون بمثابة وسيلة خاصة وثيقة الصلة بين المتفرج والنص المعروض، ويكون أكثر بساطة وواقعية عن أى وسيلة أخرى كالمرح والسينما والإذاعة.

وأحسن حوار للتلفزيون هو حوار المدرسة الطبيعية، فهو أكثر صلاحية للدراما التلفزيونية، ولأنه يناسب الإطار التسجيلي للتلفزيون الذى يوحى إلى المتفرج بأن كل ما يراه إنما هو وثيق الصلة بالحياة، وبموضوعات الساعة «وأهم مميزات هذا الحوار هو التشابه الظاهري بينه وبين الحوار اليومي بما فيه من تفكك وانتقال غير منطقي من موضوع لآخر، وجمل ناقصة، وكلمات حائرة وفترات صمت»^(١)، ولكن يجب ألا ينسى المؤلف الذى يتبع هذا المذهب الطبيعي في معالجة الموضوعات العادية المأخوذة من الحياة، أن الدراما الحقيقية هي تلك التى لها مغزى إنساني عام، ولا بد أن تحدث هذه الدراما ما يسمى (بالتمثيل الدرامي)، أى أن يرى المتفرج نفسه في الشخصيات الموجودة في العمل، وكذلك في المواقف والأحداث التى تدور أمامه، وهذا لن يتأتى إلا إذا كانت المواقف في العمل التلفزيوني مستمدة من الواقع الذى يدركه المشاهد وليست بعيدة عنه، وأن تكون الشخصيات شبيهة به، وإلا ظل المتفرج بعيداً

(١) د. شفيق مجمل (خصائص الدراما التلفزيونية) مقال بمجلة المسرح، العدد (١٨) القاهرة

يونيو ١٩٦٥، ص ٦٧.

عما يشاهده، يشاهد دون مبالاة ودون أدنى انفعال^(١) فتفقد الدراما خصيصة من خصائصها، وهى المشاركة الوجدانية فى الموقف الدرامى.

وإذا نظرنا إلى أغلب الأعمال التى تقدم فى التلفزيون المصرى سنجد أنها كثيراً ما تقدم شخصيات ومواقف بعيدة عنا، لأن المؤلفين - أو على الأقل المعدين - قد لجئوا إلى الأفكار الأجنبية بيئاتها 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.

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

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٦٧.

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

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

وللأسف أغلب الأعمال التي يقدمها التلفزيون المصرى لأمثال هؤلاء المؤلفين والمعدّين ومدّعى المقدرة على الكتابة الجيدة للتلفزيون.

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، فلا بد 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: كيانه الفسيولوجى

(١) كتاب (فن الشعر) ص ٥٠.

(المادى أو العضوى)، وكيانها السوسيوولوجى (الاجتماعى)، وكيانها السيكولوجى (النفسى)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره»^(١).

ولكن لا يكفى عند دراسة شخصية ما أن ننظر إليها على أساس أن صاحبها إنسان متدين مثلاً، أو عرييد، 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 تُكوّن هذا البعد المادى للشخصية.

إن هذا البعد يعطى لنظرة الشخصية فى الحياة لوناً معيناً عن غيرها من الشخصيات، ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً بدون أدنى شك. فالإنسان ذو الذراع الواحدة لا بد أن تكون نظرته للحياة مختلفة تماماً عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر،

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

وكذلك غيرها في هذا البعد، يضع فروقاً بين شخصية وأخرى، ويحدد ملامح شخصية عن أخرى، ويعتبر هذا البعد المادى أوضح الأبعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسى للشخصية. أما البعد السوسولوجى أو الاجتماعى فلا بد أن يعنى به المؤلف جيداً 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 أيضاً فروق جوهرية بين شخص وآخر، فمثلاً الإنسان الذى ولد وتربى وعاش فى أحد الأزقة بمنطقة شعبية، هناك اختلاف ما بينه وبين إنسان نشأ وترعرع فى قبلا بحى راق، اختلاف فى المعتقدات، الفكر، العادات، التقاليد، والقيم. وكذلك عامل المصنع تختلف نظراته 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 يَكُون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها، ولذلك هو الذى يتم 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 رباطاً وثيقاً ينمى الحدث والشخصية، لتحقيق وحدة العمل الأدبى أو وحدة الموقف، .. ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين فى المسرحية»^(١).

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 «فتخيل كلاً من شخصياته تخيلاً كاملاً، وأن يطورها تطويراً تاماً قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل»^(٢)، حتى إذا جلس لبدأ الكتابة لا بد أن تكون شخصيات مسرحيته واضحة فى

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

ص ٦٦٦.

(٢) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتلفزيون 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»^(١). 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
لفعل المناسب.

والشخصية الدرامية لا بد أن يكون فيها «مزيد من التوتر»^(٢).
أى أنها لا بد أن تكون أكثر فى شىء ما عن الشخصية العادية فى
الحياة. أكثر حساسية، أكثر بروداً، أكثر انفعالاً وغضباً، أشد لفتاً
للنظر وجذباً للانتباه، أكثر ذكاء، أكثر غباء، أكثر خبثاً، أكثر حباً،
أكثر دموية مثلاً. فكلما ابتعد المؤلف عن الشخصية النموذجية التى
نراها فى كل لحظة من لحظات الحياة، وخلق شخصية لا نموذجية،

(١) فرانك م. هويتنج (المدخل إلى الفنون المسرحية) ترجمة: دبرى 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 الكوميدي كما وصفها «بن جونسون» (Ben Jonson) معاصر شكسبير «فهى شخصية فيها تطرف فى شىء ما»^(١). وهكذا نجد أن الشخصية الدرامية تختلف عن الشخصية فى الحياة العادية، لكون الأخيرة غمط نموذجى، من السهل أو اليسير أن تعثر على مثله فى أى مكان. أما الأولى فهى غمط 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 ، أى أنه أصبح متغيراً 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 تنتهى المسرحية. وإذا نظرنا إلى مسرحية «بيت دمية»^(١) للكاتب النرويجي هنريك إبسن، سنجد مثلاً شخصية «نورا» تتطور بصورة شديدة جداً، فنحن نراها فى البداية لعبة لا عقل لها ولا إرادة، لأن العقل والإرادة لزوجها، «هلمر»، ويصفها زوجها فى أكثر من مكان بالمسرحية بأنها «العصفور المفرد»، ولكن بعد اكتشافها لحقيقة الموقف تتحول إلى كمال النضوج الفكرى، إنها تصاب بالدهشة فى البداية، وتصدمها تلك الحقيقة التى عرفتها عن زوجها، وتوشك أن تتخلص من حياتها بالانتحار، ولكنها فى نهاية المسرحية تثور على كل شىء بعد أن اكتملت لديها الصورة الحقيقية لزوجها، بعد أن أدركت الحقيقة التى 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

يحملها 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 دائماً تطوراً واضحاً، «فهاملت» شخصية تبدأ بالشك وتنتهى باليقين والقتل.

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

(وهيدا جابلر) «لهنريك إبسن» تبدأ بالأنانية وتنتهى بالانتحار. فالشخصيات فى هذه المسرحيات وغيرها تسير من حالة إلى حالة، وهذه الشخصيات تضطر اضطراراً 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 المستقبلية، فإذا كانت المسرحية ستنتهى وشخصية ما ستصبح قاتلة مثلاً، فيجب أن تكون هناك بذرة للجريمة، أو بذرة احتمال وقوع الجريمة فى تلك الشخصية، وأن تسير الأحداث بمنطقة درامية وباحتمية حتى تصل إلى هذه الجريمة. حتى

لا يكون وقع الجريمة مبالغاً فيه.

والشخصيات في المسرحية يمكن تقسيمها إلى قسمين «شخصيات أصلية، وشخصيات ثانوية»^(١). أى أن «معظم التمثيلات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن»^(٢).

فمثلاً في مسرحية «هاملت»^(٣) لوليم شكسبير، نجد أن هناك أكثر من عشرين شخصية، فلا يمكن أن تكون كل تلك الشخصيات في تعقيد شخصية «هاملت» أو الملكة أو الملك، حيث لا يستطيع المشاهد أن يتوعبها جميعاً، بالإضافة إلى أن التعقيدات في شخصيات كثيرة هكذا من الصعب الكشف عنها في 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 في المسرحية، إلا إذا كان الهدف من العمل الدرامى التركيز على الساعى، وأنه الشخصية المحورية وكل الشخصيات الأخرى جاءت لتخدم شخصيته ولتبرزها. وفي (هاملت) نجد شخصيات غير هامة كثيرة كالخدم والرُّسل ورجال

(١) كتاب (فن الكاتب المرحى للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) ص ١٨٢.

(٢) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٦٢.

(٣) ولیم شکسپیر (مسرحية: هاملت) أكثر من ترجمة.

البلاط، والوصيقات والوصفاء ممن لا غنى عنهم لتمثيل المسرحية كما ينبغي.

حتى في مسرحية (لا مفر^(١)) للكاتب والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر «نجد أن بها ثلاث شخصيات فقط، لهم جميعاً أهميتهم المتساوية، وتعقيدهم الشديد. ولكننا نجد معهم أيضاً شخصية «الخادم» وهى شخصية قليلة الشأن، أو الشخصية الضحية. وعندما تكون هناك شخصية ثانوية في مسرحية ما، كخادم مثلاً، لابد أن يكشف لنا المؤلف عن هذه الشخصية، هل لها شأن بموضوع المسرحية؟ أو أنها شخصية تؤدي واجبها كخادم فقط؟ وذلك حتى يساعد المشاهد على التركيز في 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 تتخدمه وتفصح عنه. ولكن لابد أن يدرك المؤلف أنه إذا وجد أن هناك شخصية من الشخصيات التى رسمها فى مسرحيته يمكن الاستغناء عنها، فلا بد 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، وفي بعض الأحيان توضع شخصيات في 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 في هذه الحالة أيضاً تعتبر هذه الشخصيات محرّكة للأحداث، لأنها أزدادت الدوافع الخاصة للشخصية الرئيسية، وزادتها تحفزاً للسير بالأحداث إلى الأمام. وعلى رأس الشخصيات توجد (الشخصية المحورية) أى البطل الأول في المسرحية، وبدون هذه الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون هناك مسرحية^(١) بالنسبة للمسرحيات التي تعتمد على البطل، لأن هذه الشخصية المحورية هي التي تخلق وتدفع بالمسرحية إلى الأمام، وهذه الشخصية المحورية لابد أن تتمتع بقوة إرادة وقوة شخصية، لأنها هي المحرك الرئيسي للأحداث في المسرحية، والمؤثرة في كل ما حولها من شخصيات.^(٢)

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

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢١٢.

(٢) كتاب (المسرحية بين النظرية والتطبيق) ص ١٨١.

لأن الحاجة والضرورة تجبره على ذلك.

فأديب في مسرحية (أديب ملكا)^(١) لليوناني سوفوكليس،
يصر على اكتشاف قتلة الملك لايوس ملك طيبة، وأبوللو هو الذى
يحرك فيه الروح العدائية، فينزل الدمار على طيبة بتسليط الطاعون
لكى يدفع أديب بالإسراع لمعرفة قاتل الملك، وهنا يجد أديب 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 والتي تدور في فلكها كل الشخصيات
والأحداث، فمسرحية (ثورة الموتى)^(٢) «لأوروين شو» ليس بها
شخصية محورية، بل هى تعتمد على عدة شخصيات أساسية تدور في
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 دواره، الناشر: المؤسسة المصرية

للغامة 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)^(١) (الخصم)، وهذا الخصم لابد أن يكون شخصاً قوياً فى قوة متساوية أو متشابهة لقوة الشخصية المحورية حتى يكون هناك تكافؤ فى قوى 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

سننتظر حتى ينتهى الصراع وندرك النتيجة. والحكاية نفسها بالنسبة للشخصية المحورية والخصم فى المسرحية، فلا بد من تعادل قوتيهما حتى يكون صراعهما متساوياً متكافئاً، لا يدرك نهايته المشاهد إلا عندما تنتهى المسرحية فعلاً.

وعلى هذا يجب أن يكون البطل الأول والخصم عدوين لدودين، يقف كل منهما أمام الآخر كحجر عثرة، مثل شخصية «إياجو» فى مأساة (عطيل)^(١) لوليم شكسبير، «فعطيل» هو الشخصية المحورية الرئيسية، أما «إياجو» فهو خصمه، «وإياجو» لا يرحم ولا يفتقر، 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 والمملك كلوديوس). إذن فلا بد 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) ولیم شکسپیر (مسرحية: عطيل) العدد ١٠٣ من سلسلة من المسرح العالمى بالكوييت.

ربيل 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 غط واحد. فلا بد من تباين الشخصيات تماماً كالفرقة الموسيقية كل آلة فيها صوتها غير الأخرى، ولكن صوت الآلات جميعاً ومعاً يعطى نسيجاً موسيقياً متكاملًا. ولذلك يجب أن تكون الشخصيات المسرحية مختلفة ومتباينة. وإذا نظرنا إلى مسرحية (بيت دمية)، سنجد أن هنريك إبسن قد اختار «نورا» و «تورفالد هلمر»، وجعلها زوجين، لأن أحداث مسرحيته تعالج الحياة الزوجية، وهما يجب كل منها الآخر، ولكن كل شخصية تختلف في تكوينها وأبعادها عن الشخصية الأخرى، بل وعن باقى شخصيات المسرحية. فنجد «هلمر» مستبد وطاغية، لا يهتم أى شىء سوى مصلحته الشخصية، أما «نورا» فهي 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» فهي ناضجة عاقلة مدركة للعالم، وكذلك الدكتور «رانك» فنجدته يختلف عن كل ما سبق، وأيضاً شخصية «نيلز كرو جشتاد» نجده يختلف عنهم جميعاً. إذن الشخصيات التى رسمها المؤلف هنا كلها تعمل معاً لتعطى تشكيلة متناسقة بمهارة وإبداع، بحيث نجد لها واضحة السمات، متباينة، بارزة المعالم. وما دما بصدد الحديث عن الشخصية يجب أن نتطرق لحديث

أرسطو عنها. فقد حدد أرسطو الشخصيات - أو الأخلاق على حد تعبيره - في المأساة بأمر أربعة هي:

(أ) «أن تكون حسنة»^(١)، وتكون كذلك إذا كانت الأقوال والأفعال التي تمثل 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»^(٢)، أي الملاءمة بين أفعال الشخصيات وصفاتها، فمثلاً المرأة لا يمكن أن تصورها في خلق الرجال، حيث إن الرجولة في الرجال ولا يصح أن تتصف بها المرأة. (جـ) «أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع»^(٣)، أي أن الشخصيات يكون لها في الحياة شبيهاً حتى تبدو مقنعة. وهذا ما نطلق عليه الآن بالإيهام بالواقع.

(د) «أن يكون الخلق سوياً»^(٤)، ويقصد بها «أرسطو» أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها، فالرجل

(١)، (٢)، (٣) كتاب: (فن الشعر) ص ٨٨.

(٤) كتاب: (فن الشعر) ص ٨٨.

الذى لا تناسق بين تصرفاته أصلاً يجب أن يصور هكذا دائماً،
فالأفضل أن يصور الكاتب التصرفات غير المتناسقة بتناسق
من أن يصور التصرفات المتناسقة بغير تناسق»^(١).
ولذلك يجب أن يراعى المؤلف أن تكون شخصياته التى رسمها
لا تتكلم ولا تتصرف إلا من خلال ما يبدو ضرورياً ومحتملاً
بالنسبة لتكوينها.

وبما أن التراجيديا هى محاكاة لأناس أفضل ممن نعرف^(٢) فيجب
على الكاتب التراجيدى أن يحذو حذو الرسام الماهر للصورة
الشخصية، الذى يحاول جاهداً أن تكون صورة الشخص الذى
يرسمه أفضل من الحقيقة.

أى أن الكاتب المسرحى - كما قلت - لابد أن تكون شخصياته
التي رسمها لا نموذجية، أى يندر تكرارها حتى يودى 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 جداً
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.

الحديث، والتي لا يسمح المجال هنا بالخوض فيها كاللا معقول مثلاً، ولكن لا بد 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، والتي نحن بصدد الحديث عنها، لأن كل جديد دائماً ينبع من جعبة القديم.

٢ - في السينما والتلفزيون

لقد تكلمت عن الشخصيات ورسمها، ووظيفتها، ولكن الحديث كان شبه قاصراً على المسرح، وإذا انتقلنا إلى السينما والتلفزيون فسنجد أن الشخصية المسرحية تختلف بعض الشيء عن الشخصية في السينما والتلفزيون اختلافاً ليس جوهرياً، فالشخصية واحدة في أى مجال، ورسمها واحد، ولكن استخدامها قد يختلف من وسيلة لأخرى.

فالسينما يمكنها أن تستخدم أعداداً كبيرة هائلة من الشخصيات في الفيلم الواحد، عكس المسرح، فلا بد أن تكون الشخصيات محدودة إلى حد ما.

وهذا ما نجده فارقاً أساسياً بين التلفزيون والسينما، فلا يمكن

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

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

أما المشاهد التى تحتاج إلى تصوير أكثر من أربع أو خمس شخصيات فغالباً ما تكون مشاهد توضيحية، ولا بد أن يعلم المؤلف التليفزيوني أن حشد الشخصيات في كادر تليفزيوني 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 التي خلف السلوك الإنساني معقدة في الحقيقة، بحيث تحتاج إلى عالم نفساني ماهر لشرحها، فالمؤلف السينمائي أو التلفزيوني يجب أن يدرس الأشخاص في الحياة جيداً (طبعاً بشكل غير ظاهر)، حتى يستطيع المشاهد التعرف على الشخصيات التي تعرض الأحداث أمامه، فالشرير بصفة عامة لابد أن يكون في تصرفه شريراً، والبطل يجب أن تكون أعماله دائماً أعمالاً بطولية. هذا طبعاً إذا لم تكن الانحرافات عن السلوك المعتاد هي الأساس في العمل الذي يعالجه المؤلف.

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

ومن أهم الفروق بين الشخصية في المسرح والشخصية في السينما والتلفزيون، أن الشخصية المسرحية كثيراً ما تبالغ في أدائها وانفعالاتها من أجل أن يشعر المشاهد بهذا الانفعال. أما السينما والتلفزيون فأجهزة الصوت تسمح للشخصية بأن تهتمس بما تريد، حيث سيسمع المشاهد هذا الهمس جيداً، وتستطيع الكاميرا سواء السينمائية أو التلفزيونية أن تقوم بدور رائع حين تركز على شخصية

واحدة لإظهار كل لفظة 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 جيداً.

أما ابتكار الشخصيات، وأبعادها الثلاثة، ورسم هذه الشخصيات ونموها فمما يتفق مع حتمية البناء الدرامى، لا يختلف من وسيلة تعبير إلى أخرى، أى لا يختلف من المسرح إلى السينما أو التلفزيون 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 عنصراً مؤكداً للحوار، لأن الشخصية هى وسيلة نقل الحوار إلى المستمع، ولذلك فضلت مناقشتها فى هذا الباب عن غيره.

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

أما الشخصية في التمثيلية الإذاعية فلا يوجد سبيل للتعبير عنها سوى الصوت فحسب، سواء كان الصوت حواراً 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 في الانطلاق بطريقة تسمح له بالخلق والإبداع، ولكل مؤلف طريقته الخاصة في 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 في التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن رسمها في المسرح أو السينما أو التلفزيون، ولكن الاختلاف في 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 في 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 في رسم معالمها، وهذا لن يتأتى له إلا إذا وضحت في ذهنه معالم الشخصية وأبعادها، وإن 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 للدلالات التي تكشف عن الشخصية والتي توضح معالمها لدى المستمعين^(١١).

ولذلك على المؤلف الإذاعي ألا يغفل وصف حالة الشخصية في 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 الإذاعي عليه أن يتعرف جيداً على شخصياته بعد أن يرسمها جيداً، وأن يكون مدركاً تمام الإدراك لأبعاد كل شخصية على حدة، ثم تكون المهمة التالية للمؤلف هي كيف ستتحدث هذه الشخصيات؟ لأن الشخصيات لن يفهمها المستمع ولن يفهم أبعادها

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

كذلك إلا من خلال الحوار الذى تلقىه، فيجب أن يكون المؤلف واعياً لذلك من أجل أن تكون شخصياته ناضجة، وحواره مؤكداً لأبعادها، وحتى لا يتضح للمستمع أنها شخصيات مطحة، غير معبرة، لا يوجد 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 جداً فى الكشف عنها بطريقة 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 الحصول اللغوى للكلمات والألفاظ والعبارات، أو القاموس اللغوى، يتفاوت بين شخص وآخر، تبعاً لمستوى ثقافته وبيئته وطبيعة عمله. كل ذلك يساعد المستمع على أن يتعرف على الشخصية التى يستمع إليها فى التمثيلية الإذاعية، «وكذلك طول الكلمات أو قصرها من حيث البناء والتركيب»^(١). 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، ويركبها في جمل طويلة أو متوسطة أو قصيرة، مرتبة ترتيباً منطقياً أو عشوائياً أو غير مرتبة نهائياً. فالشخص العصبى مثلاً كلامه دائماً في جمل قصيرة، وقد يترك الموضوع الذى يتحدث فيه ليدخل في موضوع آخر، لأن طبيعة تكوينه النفسى تساعد على ذلك، والإنسان المثقف ثقافة عالية، جملة طويلة نسبياً، وكلماتها منمقة ومختارة بعناية ومرتبة ترتيباً منطقياً. أما الإنسان الذى ليس على قدر معقول من الثقافة فهو يخشى الخوض فى الأحاديث الطويلة، ودائماً تتصف عباراته بالقصر والسرعة، إلا إذا كان المؤلف سيختار هذا العيب ليقم 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 التلفزيونى أو المسرحى بالنسبة لعدد الشخصيات فى تمثيلته، فالمجالات الأخرى - غير الإذاعة - المؤلف فيها يستطيع أن يعالج موضوعه من خلال عدد كبير من الشخصيات الأساسية وغير الأساسية، وكذلك فى الرواية أيضاً. أما التمثيلية الإذاعية فمؤلفها

لا يستطيع أن يتناول أعدادا كبيرة من الشخصيات، لأن طبيعة الوسيلة غير مرئية، فمن الصعب على المستمع أن يظل متعرقاً على الشخصيات الكثيرة من صوتها فقط دون أن يربط الصوت بالصورة كما هو الحال في المسرح والسينما والتلفزيون. ولذلك وجب على المؤلف الإذاعي أن يراعى ذلك، ولا يزيد من عدد الشخصيات في تمثيلته حتى لا يشتت ذهن المستمع، وليتمكن المستمع من التعرف على الشخصيات كلها، وهذه ميزة ينفرد بها المؤلف الإذاعي عن غيره من المؤلفين، حيث إن أمامه فرصة أكبر للإجادة في رسم الشخصيات لأن عددها قليل نسبياً، عكس مؤلفي المسرح والسينما والتلفزيون في حالة كثرة شخصياتهم، فالمؤلف الإذاعي لابد أن يحذف كل الشخصيات التي يمكن حذفها دون أن يتأثر البناء العام للتمثيلية، ويراعى وضع كل شخصية في موضعها اللائق بها، وأن يجعل من شخصياته في التمثيلية شخصيات متباينة الصفات، مختلفة الأبعاد، بها قدر من التضاد، وهذا يتطلب منه مهارة حتى يتمكن من إعطاء المستمع ألواناً مختلفة من البشر لكل منهم سلوكه الخاص في الحياة، ثم بعد ذلك عليه أن يقنع المستمع بأن كل شخصية من الشخصيات قد وضحت معالمها بالقدر الذي تحتاجه التمثيلية. وعلى المؤلف أن يختار الشخصية التي سيبدأ بها التمثيلية دون الشخصيات الأخرى، لأنه لا يستطيع أن يعطى للمستمع كل الشخصيات منذ البداية، وأن يعرفهم جميعاً للمستمع، ولكن عليه أن

يبدأ بالشخصيات التي يرى أنها أحق من غيرها في بداية الأحداث. ثم بعد ذلك يسير في بناء الشخصيات الأخرى^(١). ويجب أن يدرك المؤلف أن الشخصية التي لا تتكلم ليس لها وجود عند المستمع، فهو لا يراها مثلاً في مشهد صامت دون حوار أو وصف في حين أن الحدث مستمر، فهذا موجود في الوسائل الدرامية البصرية، أما في 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 الإذاعي ألا يجعل المستمع ينسى شخصياته، فعليه أن يذكره بها أولاً بأول، من أول التمثيلية حتى نهايتها، لكي يكون المستمع مدركاً لكل ما يجري من أحداث للشخصيات، وربطاً بالأحداث بكل الشخصيات. فالمستمع كلما عرف شيئاً عن الشخصية التي 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) ص ٢١٨.

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

وحيث إن الإذاعة وسيلة تعبير صوتية فقط، فهي 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 تتطلب تصويرها إمكانات تنكر كثيرة. لأن الإذاعة لا تستغل من هذه الشخصيات إلا صوتها فقط، وهذا يعطى للمؤلف الإداعى الحرية فى ابتكار ما يشاء من الشخصيات الخيالية.