الحبكة (العقدة)

١ - فى المسرح

الحبكة بمثابة الجزء الرئيسى فى المسرحية، وقد وصفها أرسطو بأنها «نواة التراجيديا والتى تنزل منها منزلة الروح»[١].

وقد يعنى البعض بأن الحبكة هى مجرد القصة فى المسرحية، وهذا خطأ فى فهم أرسطو، ولكن الحبكة تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهى عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، ومنها: الشخصيات، الحوار، الأحداث والموضوع نفسه، بالإضافة إلى المناظر، أى أن الحبكة هى ترتيب أجزاء المسرحية فى شكل مترابط ليعطينا فى النهاية البناء العام للمسرحية، وعلى هذا الأساس فكل مسرحية لابد أن يكون

---

(١) كتاب (فن الشعر، ص ٥٤.

بها حبكة حتى ولو كانت تنتمي إلى المذهب العبثي.

ومن خلال ذلك يمكن القول بأن الحبكة هي «التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل، وهي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها»[1].

والحبكات المسرحية أنواع، منها التي تُبنى بناءً محكماً، ومنها المفكك والبسيط، ومنها المعقد.

إذن فالحبكة هي تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية، بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضاً على أساس من التسلسل المنطقي، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة، أو تغير مكانها، تُصاب المسرحية بخلل في بنائها.

وكل حبكة تشمل على بداية ووسط ونهاية من ناحية البناء الأرسطي التقليدي، أي لها حيز معين. والبداية هي الشيء الذي من الضرورة لا يسبقه شيء، ويتحتم أن يلحقه شيء، والنهاية هي العكس تماماً من البداية، فهي تدل على أن شيئاً قد سبقها، ولكنها في الوقت نفسه لا يمكن أن يتلوها شيء آخر. أما الوسط فما بين

---

(١) كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ص١٧٧.

الاثنين، البداية والنهاية، وعلى هذا فهو الجزء الذى يسبقه شىء فى الوقت نفسه.

«وتتميز الحبكة الدرامية بمزج عدد من الجمل البنائية العديدة، مثل:

(أ) التقديمة الدرامية أو العرض.
(ب) نقطة الانطلاق.
(جـ) الحدث الصاعد.
(د) الاكتشافات.
(هـ) التنبؤ أو التلميح.
(و) التعقيد.
(ز) التشويق.
(ح) الأزمة.
(ط) الذروة.
(ى) الحدث الهابط.
(ك) الحل.[1].

فالمسرحية لابد أن تبدأ بتقديمة درامية، ذلك «الجزء الذى يقع فى بداية المسرحية فى صيغة حدث، أو محادثة درامية. وفى هذا المشهد

(١) د. إبراهيم حمادة (طبيعة الدراما) العدد (٢٦) من سلسلة كتابك الناشر: دار المعارف القاهرة فى ١٩٧٨، ص ٢٠ - ٢٢.

obeikandi.com

الافتتاحي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل، وزمانه، وعلاقة الشخصيات ببعضها، وفكرة عن الموضوع المعالج، والخلفية الاجتماعية، وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة، واللاحقة[1] هذه التمهيدة أو التقدمة الدرامية أو العرض، يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ من النص المسرحي ككل «وليس مجرد قطعة من المتاع أو أداة من الأدوات التي تستعمل في أول الرواية ثم تهمل بعد ذلك[2].

وكثير من المؤلفين المصريين يلجئون إلى حيلة استخدام مشهد الخادم، أو الخادمة، أو السكرتيرة أو الصديق، من أجل أن يقدم المعلومات المطلوب إيضاحها في مشهد التقدمة الدرامية، كما يمكن استخدام المناجاة، أو المنولوج لهذا الغرض، ولكنه حيلة ضعيفة إلى حد ما.

والتمهيد القائم على السرد هو أضعف تمهيد، ومن الأفضل أن يكون التمهيد على المسرح عن طريق تتابع زمني، حتى يتمكن الجمهور من مشاهدة هذا التمهيد، ولكي يضع يده على المعلومات، لأنه في بداية العرض يكون غير منتظم في الجلوس والمشاهدة بعد.

ويجب أن يدرك المؤلف جيداً أن الفن هو أن يخفي الفن، فلا يجب أن يدرك الجمهور أن الجملة الحوارية موجودة من أجل التعريف المباشر، سواء كان هذا التعريف عن الزمان أو المكان، أو

(١) المرجع السابق ص ٢٠.

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٤٠٦.

الفعل، أو علاقة الشخصيات ببعضها، أو الموضوع المعالج، أو عن خلفية اجتماعية، أو أى أحداث سواء كانت سابقة أو لاحقة. لأن التعريف المباشر يفقد العمل قيمته، ويجعل من العمل الفنى مباشرة ونقل من الحياة، فى حين أن الدراما لا تتوقف على نقل ما فى الحياة، بل ما يمكن أن يحدث فى الحياة.

وإذا أخذنا مسرحية (بيت دمية) سنة ١٨٧٩ م للكاتب النرويجى «هنريك إبسن» مثالاً تطبيقيًا، نجد أن «إبسن» قدم فى البداية عالماً يتسم بالسعادة والبساطة والهناء، ولا يوجد زوجان سعيدان مثل سعادة «نورا وهلمر»، إلى الحد الذى يجعل المشاهد يتمنى أن تكون حياته سعيدة هكذا. فى هذا التمهيد نجد أن «نورا» بالنسبة «لهلمر» (بلبله المغرد)، وأنها ورثت الإسراف عن أبيها.

وقدم إبسن كل ما يهم المشاهد من أخبار عن الشخصيات ووظيفتها، وعلاقتها ببعضها، وحالتها الاجتماعية، وعلاقتها بالغير، بل ويكشف حادثة القرض الذى اقترضته «نورا» من أجل علاج زوجها دون علمه، وأقنعته أنه من والدها. وهى ليست مسرفة، بل إنها تدخر لتسدد أقساط هذا القرض دون علم زوجها. هذا جزء مما قدمه «إبسن» فى تمهيده الدرامى.

ثم بعد ذلك كانت نقطة الإنطلاق، والتى بدأت فيها الأحداث تتصادم، أو قل هى نقطة الهجوم على الصراع. وتتمثل فى دخول شخصية «كروجشتاد» كى يكون همزة الوصل المؤدية إلى نقطة

الانطلاق[1]. ويكشف «كروجشتاد» عن حادثة التزوير التى ارتكبتها «نورا»، حيث وقعت إيصال القرض باسم والدها بعد وفاته، وهنا يدرك المشاهد أشياءً لم يكن يدركها من قبل، إنها لم تقترض فقط دون علم زوجها، بل إنها زَوَّرَت من أجل الاقتراض، فماذا سيحدث إذا علم زوجها بذلك؟ هذا هو سلاح التهديد فى يد «كروجشتاد» ضد «نورا» من أجل أن تضغط على زوجها حتى يبقى «كروجشتاد» فى وظيفته بالبنك.

وتعتبر نقطة الإنطلاق هذه هى البداية الحقيقية للمسرحية بعد المقدمة الدرامية، فهى لم تبدأ «وهلمر» يعانى المرض، ولا باللحظة التى كانت «نورا» تتلهف فيها على إنقاذ حياته، ولا حتى من لحظة تزويرها توقيع والدها من أجل حصولها على المال اللازم لعلاج زوجها، ولا حينما عاد «هلمر» إلى بلده بعد أن تم شفاؤه واسترد حصته، ولم تبدأ كذلك خلال السنين التى كانت «نورا» تدعى فيها الإسراف، فى حين أنها تقتر تقتيرًا شديدًا لكى تستطيع سداد أقساط القرض، ولكنها بدأت بدخول «كروجشتاد» وتصعيده للأحداث[2].

ودخول «كروجشتاد» فى دائرة الأحداث أدى إلى تتابع الأحداث بعد ذلك لأنه لولا تهديد «كروجشتاد» لنورا رستمرت

(١) فوزى فهمى أحمد (المفهوم الراجيدى والدراما الحديثة) الناشر: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة سنة ١٩٦٧، ص ١١٥

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص٣٣٨.

حياة «نورا» مع هلمر كما كانت فى المقدمة الدرامية، دون أن يطرأ عليها أى تطور وتتابع الأحداث هنا، يسمى بتصاعد الحدث.

أما الاكتشافات فهى «اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل، مثل اكتشاف أخ بأن شقيقه يحب صديقته.. أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد على تطوير الأحداث، ورسم الشخصيات»[1].

وبالنسبة لمسرحية (بيت دمية) ففى رأيى أن الاكتشاف فيها كان فى أكثر من موضع، فالمشاهد يكتشف واقعة التزوير أولاً، ثم يكشفها بعد ذلك «هلمر» فتنقلب الأحوال رأسًا على عقب، ولا يهمه سوى مصلحته الشخصية فقط لا غير، لا شىء سوى نفسه، فتتحطم صورة «هلمر» لدى «نورا»، وتكتشف أنها عاشت معه ثمانى سنوات حياة زائفة لا وجود لها، لم تكن سوى دمية، فقد كانت تظن أنه سيعتبر تزويرها دليلاً على حبها له من أجل إنقاذه، وهنا كانت المفارقة فى المسرحية، هذا هو الرجل الذى كانت ستنتحر من أجل الحفاظ على سمعته، إنه الآن لا يستحق ولا كلمة وداع، إنه أصبح بالنسبة لها إنسانًا غريبًا، إنها اكتشفت الحقيقة، حقيقتها، وحقيقته.

أما التنبؤ والتلميح، فهو «تقديم كلمة، أو إشارة، أو فعل يهئ الذهن لما يمكن أن يقع فى المستقبل»[2]. أو قل هو التمهيد المنطقى للأحداث، فمثلاً عندما تتحول «نورا» مرة واحدة فى نهاية المسرحية

(١) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٠.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ٢١.

هذا التحول الغريب وتصفق الباب وتترك زوجها وأولادها ومنزلها. بعد أن كانت فى بداية المسرحية سعيدة بحياتها، لا بد من التمهيد لهذه النهاية، حقيقى أن «نورا» قد اكتشفت نفسها فى النهاية، وحاولت ألا تكون دمية بعد ذلك، ولكن هذا التحول فى الشخصية ليس لمجرد التحول فقط، ولكنه نتيجة تراكمات كَمية وضغوط عليها، أدت إلى هذا التغير الكيفى. فالتراكمات الكمية تؤدى إلى تغيرات كيفية، وكل ما سبق من أحداث وعبارات خلال مشاهد المسرحية تؤدى بالحتمية إلى هذا التغير والتحول فى الشخصية فى النهاية ولو لم يكن «كروجشتاد» لما اكتشفت «نورا» ذاتها.

وإذا فرضنا أن شخصية ما ستصاب بالجنون فى نهاية مسرحية ما، فلا بد أن يحدث ما يمهد لذلك خلال المسرحية.

أما التعقيد فهو ما يعرقل السير الطبيعى للأحداث، «كاصطدام البطل بشىء معارض يدفعه إلى التصارع معه. وعلى هذا، فإن التعقيد هو نتاج العامل الذى يتدخل فى سير الحدث لتغيير مجراه»[1].

«وكروجشتاد» هو السبب الرئيسى فى عرقلة السير الطبيعى لأحداث المسرحية، فبعد أن كانت نورا سعيدة فى حياتها، بدخول «كروجشتاد» وتهديده لها بدأت التعقيدات، أو بدأ الصدام بين

---

(١) المرجع السابق نفسه ص ٢١.

«نورا» و«كروجشتاد» الذى أدى بدوره إلى الصدام بين «نورا» و«هلمر». وهكذا نجد أن التعقيد أدى إلى تغيير فى مجرى سير الأحداث، وتحولت حياة «نورا وهلمر» من السعادة إلى الفراق.

والتعقيد فى حد ذاته يثير فى نفس المشاهد التشويق، والترقب، وحب الاستطلاع[1]. والتشويق هو إثارة نزعتى الخوف والأمل فى نفس المشاهد، الخوف على مصير الشخصية، والأمل فى نجاتها، ويتم عن طريق «إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شىء من القلق الممزوج بالمتعة، هذا الاهتمام يخلق ترقبًا لنتيجة ما لفترة زمنية محددة، حتى إذا فجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام»[2].

فمن يشاهد مسرحية (بيت دمية)، ومنذ لحظة تهديد «كروجشتاد» «لنورا» سيظل قلقًا على مصيرها، متسائلاً عما يمكن أن يتم، هل سيقبل زوجها واقعة التزوير قبولاً عرضيًّا؟ أم أنه سيؤنبها؟ أم سيعتبر هذا الصك المزور وثيقة حب «نورا» له من أجل إنقاذها لحياته؟ أم أنه سيعاقبها على ذلك؟ وتساؤلات كثيرة يمكن أن تخلق الترقب فى نفس المشاهد، فتجعله متلهفًا على معرفة النتيجة.

---

(١) د. إبراهيم حمادة (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) الناشر: دار الشعب القاهرة ١٩٧١ ص ١٠٧.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ١٠٧.

أما الأزمة، فهى «لحظة التوتر التى تسببها القوى المتعارضة، وتؤدى إلى ترقب الحدث الدرامى»[1]. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات.

ولحظة الاحتضار لشخصية ما فى الحياة يعتبر أزمة، أما لحظة موتها فهى الذروة. وكذلك فى حالة آلام الوضع - الولادة - توجد الأزمة، أما عملية الولادة نفسها فهى الذروة والنتيجة، سواء كانت الحياة أو الموت، أى بمثابة القرار أو الحل[2].

ولحظة تهديد «كروجشتاد» «لنورا» (أزمة)، ولحظة قراءة هلمر لخطاب «كروجشتاد» (أزمة).

أما الذروة، فهى الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامى مركب متطور معقد إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة فى المسرحية، والتى تحتاج إلى تفجير[3].

وفى (بيت دمية) نرى «كروجشتاد» مستعدًا لخوض معركة رهيبة من أجل أن يقضى على «هلمر» الذى تفوق عليه فى الدراسة وأصبح مديرًا للبنك، بل وزاد على ذلك أنه طرده من البنك، بل وهو - كروجشتاد - الذى أقرض زوجته من أجل علاجه، أقرضها

---

(١) كتاب طبيعة الدراما) ص ٢١.

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٣٧٩.

(٣) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٦٦، وكتاب (طبيعة الدراما) ص ٢١ - ٢٢.

المال بتوقيع مزور لها على أساس أنه توقيع والدها. إنه يراهن بحياته من أجل بقائه فى وظيفته بالبنك.

إن هذا الصراع لا يمكن تقريب وجهات النظر فيه بالمصالحة أو المساومة، إن «نورا» قد عرضت أن تدفع ما يطلبه «كروجشتاد» من مال وتساومه على سكوته، ولكنه يرفض، فالمال لن يشفى حنقه، إن «هلمر» أراد سحقه والقضاء عليه لأنه كان قد زور توقيعًا من قبل لكى ينقذ حياة عائلته، «وهلمر» يدرك تلك الواقعة جيدًا، ولهذا فهو يريد القضاء على «هلمر» مثلما كان «هلمر» يريد القضاء عليه فى الماضى.

إن الأزمة هنا كانت فطريًا وملازما منذ أول المسرحية، وقد زادها ثباتًا وتأكيدًا اختيار هذه الشخصيات المتباينة، المتضادة، والممتازة البناء. وكان يمكن أن تضيع الذروة ويقضى عليها لو ضعف شخصية من هذه الشخصيات لأى سبب من الأسباب، فمثلا لو أن حب «هلمر» «لنورا» كان أكبر من تقديره لمسئوليته وحبه لذاته لكان من الممكن أن يستجيب لوساطتها من أجل «كروجشتاد». ولكن «هلمر» كما هو، جميع أفعاله تصدر كنتيجة طبيعية لأبعاده التى رسمه «إبسن» من خلالها.

وقد كانت الأزمة والذروة تتلوها أزمات وذروات، وكانت الأزمة والذروة فى النهاية أقوى وأعلى مستوى وأشد تأثيرًا مما سبق. ولذلك يجب أن تكون كل أزمة وذروة فى كل مشهد من المشاهد، أو فصل

من الفصول، أقوى من الأزمات والذروات السابقة[1].

أما الحدث الهابط «فهو نصف المسرحية الثانى الذى يتأكد فيه سوء حظ البطل، أو نجاحه السار»[2]. وهو فى (بيت دمية) يتمثل فى سوء حظ «نورا» فهذه الزوجة الوفية لزوجها والتى زَوَّرَت توقيع والدها من أجل إنقاذ حياة زوجها، يهددها «كروجشتاد» بفضح سر هذا التزوير، وهذا ما يتم بالفعل عندما وصلت أحداث المسرحية إلى الأزمات المتلاحقة التى أدت إلى ذروة التأزم.

وبعد ذلك، أى بعد ذروة التأزم، لا بد أن يهبط الفعل بشكل قاطع، وذلك من أجل الحل. ويتمثل الحل فى النهاية، أو نهاية الأحداث ووقوع الفجيعة إذ كانت المسرحية من النوع المأسوى، أو نهاية سعيدة إذا كانت المسرحية ملهوية. وهذا الحل لا بد أن يكون نتيجة منطقية لتتابع الأحداث فى المسرحية.

وإذا نظرنا إلى الحل فى (بيت دمية) نجد أن «نورا» تقرر ترك منزلها وتهجر زوجها وأولادها، إنه القرار أو الحل النهائى الذى هبط به المؤلف بشكل قاطع من أعلى ذروة التأزم، لنرى منطقية الحل أو النتيجة أو القرار.

«فكروجشتاد» يهدد «نورا» بإفشاء سرها إن لم تعمل على إعادته إلى عمله، وهذه أزمة بالنسبة «لنورا»، ثم يقرر «كروجشتاد»

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٣٨٨ - ٣٩٠.

(٢) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٢.

كتابة خطاب لزوجها ليخبره بما بينه وبين «نورا»، أزمة أخرى صاعدت من وقوف «نورا» مكتوفة الأيدى أمام الأزمة السابقة، إن هذه الأزمة بمثابة ذروة تأزم للأزمة السابقة. ثم يجد «هلمر» خطاب «كروجشتاد»، ويقرؤه ويقف منه على الحقيقة، فتحدث الأزمة الرئيسية، فماذا سوف يعمل؟ هل سيساعدها ويمد لها يد العون والمساعدة ليخرجها من تلك الورطة؟ هل سيدرك لماذا هى فعلت ذلك؟ أم إنه لا يستطيع ألا يتحرك من خلال فطرته وعاداته؟ المشاهد لا يعرف شيئًا سوى أن «هلمر» يحب «نورا» حبًّا شديدًا، وأن «هلمر» لا يعجبه هذا السلوك الذى سلكته زوجته، فكيف سيأخذ قراره؟ إن عدم يقين المشاهد بقرار «هلمر» هو الذى سيُكَون الأزمة، وحينما ينفجر «هلمر» غاضبًا فى وجه «نورا» دون أن يسيطر على نفسه وينهرها لهذه الفعلة الشنعاء، تصل الأحداث إلى ذروة تأزمها، أو النقطة العليا، فبدلا من أن يحاول معرفة حقيقة الأمور ينهرها ويقول:

هلمر : يالها من صحوة مفجعة. ثمانى سنوات وأنا أعقد عليها أملى فى الحياة، وأنظر إليها بخيلاء.. فإذا بها منافقة كاذبة.. بل وأسوأ من هذا.. مجرمة.. كان يجب أن أتوقع شيئًا من هذا القبيل.. كان يجب أن أستبق الحوادث بشىء من بُعد النظر.. إن خسة أبيك وطباعه المتدهورة.. اسكتى..!! إن خسة أبيك وطباعه المتدهورة قد انتقلت إليك. فلا دين

ولا أخلاق، ولا إحساس بالواجب. وهذا عقابى لأننى أغمضت عينى عن سيئاته من أجلك. ياله من جزاء!

نورا : فعلاً.

هلمر : لقد حطمت سعادتى.. ودمرت مستقبلى.[1].

وهكذا أدى تصرف «هلمر» إلى الوصول بالأحداث إلى ذروة تأزمها، وأوضح «لنورا» عكس ما كانت تتوقع.

وبعد أن استلم «هلمر» الخطاب الثانى من «كروجشتاد» وبه الوثيقة المزورة، انقلب حاله وقال:

هلمر : «نورا»! (تنظر نورا إليه متسائلة) «نورا»! لأتأكد أولاً مما قرأت. نعم. صحيح.. لقد نجوت. نورا.. لقد نجوت!

نورا : وأنا؟

هلمر : وأنت أيضا بالطبع[2].

وهنا كانت النهاية الطبيعية أو الحل المنطقى المنبثق من سير الأحداث، وهو ما استقر عليه رأى «نورا» من هجر هلمر، من أجل أن تخلع عنها كما قالت (ثوب الدمية)، فكيف ستعيش مع هذا الرجل بعد أن أدركت كل ما يدور فى رأسه من فكر بعدما علمت أنه يبحث عن ذاته ومستقبله هو، دون أن يعمل لها حسابًا فى مستقبله، فقوله «نورا.. لقد نجوت»، يؤكد أنه نجا وحده، لأنها

(١) مسرحية (بيت دمية) ص ١٣١ - ١٣٢.

(٢) المرجع السابق نفسه. ص ١٣٤.

لا تخصه، فهى شىء غير مهم بالنسبة له. إنها دمية فقط، فأدى ذلك بها إلى أن تخلع ثوب الدمية وتهجر هذا المكان، المنزل، الزوج، والأولاد، لتهجر كل ما يذكرها بأنها دمية، لأنها أخيرًا اكتشفت ذاتها.

وهكذا نجد النهاية أو الحل. تلك النهاية البارعة التى وضعها «إبسن» كنتيجة حتمية لسير الأحداث فى المسرحية وتصاعد الأزمات، وكانت نهاية «إبسن» هذه صدمة بالنسبة لجمهرة الناظرين، بل وللنقاد وقتها. «فقد جمع أحد النقاد قاموساً بالهجاء المقذع الذى وجه إلى «إبسن»، «وإبسن» لم يصنع إلا كل خير من أجل المسرح والمتلقين.[1] ولكن بمرور الوقت أدرك النقاد الدور الذى لعبه «إبسن» فى تغيير المفاهيم المسرحية فى تاريخ الأدب المسرحى.

الحبكة والصراع:

بكل تأكيد، أنه حبكة بدون صراع،[2] والصراع بمثابة علامة الحياة فى المسرحية، وهو عدة أنواع، بالإضافة إلى أن له صوراً عديدة. وأنواع الصراع أو درجاته هى:

---

(١) د. فخرى قنديل (من مقدمة: مسرحية السلطان والقمر) تأليف: عادل النادى. ص٨، ٩.

(٢) د. فخرى قنديل (بناء الحبكة) مقال بمجلة المسرح. العدد العاشر. أكتوبر ١٩٦٤. ص٧٧.

(أ) صراع ساكن (راكد، بطيء الحركة والتأثير).
(ب) صراع واثب (يحدث بلا تدرج، أى يثب وبسرعة).
(جـ) صراع صاعد (متدرج فى بطء).
(د) صراع مرهص (وهو الصراع الذى على وشك النشوب، أو ما يدل من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه).[1].

والصراع الدرامى مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامى بمقتضى تصادمهما. ويتخذ هذا الصراع صورًا عديدة - كما قلت - كأن يكون الصراع بين البطل ونفسه، أو بين البطل وإنسان آخر، أو بين البطل وقوى الطبيعة، أو بين البطل والأفكار المتعارضة، أو الفلسفات، أو الآراء الاجتماعية، أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر والالهة.[2]

وهذا الصراع بدون أى شك ينشأ عن الشخصية، ويتحدد مقدار الصراع أو قوته من خلال إرادة الشخصية الرئيسية بأبعادها الثلاثة.[3]

«والصراع الصحيح يتكون فى ظاهرة من قوتين متعارضتين، وفى

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٤٢، وكتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩١.

(٢) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩١، وكتاب (التمثيلية الإذاعية، ص ٧٣.

(٣) كتاب (نظريه الدراما) ص ٢٥٥.

باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة فى تسلسل زمنى متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغاً الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهى بالانفجار.»[1]

والصراع الساكن يعنى الشىء الذى لا يتحرك، الشىء الذى يبذل جهداً دون أن تكون هناك نتيجة قوية لهذا الجهد، ولكن فى الوقت نفسه فإن الصراع الساكن يتحرك، ولكنه يتحرك ببطء شديد جداً، فمثلاً إذا كان لدينا شخصية فى مسرحية ما، هذه الشخصية قد تم فصلها من عملها، فنجدها فى حجرتها تذرعها جيئة وذهاباً، ولكنها فى الوقت نفسه لا تفعل شيئاً من أجل الوصول إلى نتيجة، كل ما تفعله هو أن تتحدث فقط وبحزن، وحتى لو كان حوارها من أشد أنواع الحوار إثارة فالصراع ساكن، طالما هى كشخصية عاجزة ساكنة عن الفعل، فالحزن وحده لا يمكن أن يخلق صراعاً، وكان لا بد من أن تتحرك إرادتها لتصنع شيئاً من أجل هذه المشكلة التى تواجهها بدلاً من أن تظل تتحدث إلى ما لا نهاية دون فعل. وهذا النوع من الصراع غير مرغوب فيه، فهو يملأ إحساس المتلقى بالملل مما يجعله لا يتابع العمل.

أما الصراع الوثاب فهو الصراع الذى يتم فيه التغيير والانتقال دون تدرج منطقى، أى أنه يثب وثباً. فهل من المعقول أن تبدأ

---

(١) كتاب (فن كتاب المسرحية) ص ٢٥٥.

المسرحية بشخصية عاقلة، وتنتهى المسرحية بالشخصية نفسها وهى فى مستشفى الأمراض العقلية بعد أن مسها الجنون؟ طبعاً من المعقول، ولكن لا بد من وجود المبررات والدوافع الكافية التى تؤدى بالصراع إلى التدرج شيئاً فشيئاً، إلى أن تصبح الشخصية مجنونة، وإن لم يتم ذلك، أى إذا تحولت الشخصية من العقل إلى الجنان دون المبررات والدوافع الكافية، لكان ذلك هو الصراع الواثب بعينه، فلا يعقل أن تتحول شخصية لص إلى رجل أمين دون مقدمات ودوافع ومبررات تؤكد هذا التحول، وكذلك لا يمكن حدوث العكس، أى تحول شخص أمين شريف إلى لص سارق فى غمضة عين، فلابد من وجود المبررات والدوافع التى تجعل من هذا التحول تحولاً منطقيًا، أى لا بد من وجود الأسباب المعقولة التى أدت إلى هذا التحول، ولا يكون التحول مجرد مفاجأة المتلقى فقط.

فأى شخصية لا بد أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة لكى تتحول من قطب إلى آخر حتى يكون التحول ملائماً للأحداث، وملائماً للتحول نفسه، وليس لمجرد أن المؤلف أراد أن يحول الشخصية، أو يحول الأحداث أو المواقف من شىء إلى شىء آخر فقط. وإذا كان كذلك يكون الصراع واثباً، أما إذا كان غير ذلك، أى أن المؤلف جعل نمو الشخصيات والأحداث نمواً متدرجاً صاعداً إلى أن يتم التحول المطلوب والوصول إلى النهاية الحتمية لذلك، فذلك الصراع، يكون الصراع المتدرج أو الصاعد بعينه.

والمسرحية «إذا توافر فيها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان لا تعرفان المساومة، كان هذا كفيلاً بأن يخلق فيها صراعاً صاعداً.[1] هذا الصراع يكون كفيلاً بجعل المسرحية مليئة بالتشويق.

أما الصراع المرهص والذى على وشك النشوب، أو الذى يدل من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه، فهو هذا الصراع الذى يؤدى إلى الترقب، والذى يؤدى بدوره إلى التوتر. فالمتفرج الذى يظل مترقباً حدوث حدث معين، أو اكتشاف شىء معين، يظل فى حالة من التوتر والترقب إلى أن تتم المواجهة ويحدث هذا الحدث.

فالمتفرج فى (بيت دميه) يكتشف أن «نورا» قد زَوَّرَت توقيع والدها، (وهلمز) زوجها لا يعلم ذلك، وفى الوقت نفسه يدرك المتفرج أن شخصية «هلمز» قوية لا تلين، لا تعرف الهوادة أو الصفح، ودائماً يصف «نورا» بأنها ورثت التبذير عن والدها، فإذا كانت تلك هى شخصية «هلمر» فماذا سيفعل حين يكتشف عملية التزوير؟ وإن عملية التزوير هذه قامت بها «نورا» من أجله وفى سبيله؟ فماذا سيفعل؟ هل سيصفح عنها؟ أم...؟ أم...؟ أم...؟ أم...؟ المتفرج لا يدرى ماذا سيتم، وهل ومن هنا يحدث الترقب المصاحب بالتوتر لديه، والذى يعكس ذلك فى نفسه هو ترقبه لهذه الشخصية الصلبة التى لا تعرف اللين أو المساومة. هكذا يتوقع

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٩٩.

المتفرج الصراع المرتقب الذى على وشك النشوب.

والصراع فى المسرحية يبدأ مع بداية الحبكة، وينتهى بنهايتها. إذن بداية الصراع ونهايته هما قطبا الحبكة، وما يجرى بين هذين القطبين يكون تطور الأحداث وتقلبها، سواء كان صعوداً أم هبوطاً.

إذن فالحبكة تشمل على قوى الصراع، ثم الحادث المبدئى الذى يتم فيه تلاحم هذه القوى، ثم التعقيدات التى تأتى بعد عملية التلاحم، ثم تأزم هذه التعقيدات بطريقة تجعل إحدى قوى الصراع توشك أن تهزم الأخرى، ثم وفى النهاية تنفرج هذه الأزمة ويتم حلها.[1] وهذا ما تعرضنا له بالتفصيل من قبل.

البناء العضوى والبناء الآلى فى المسرحية:

إن أول شىء لا بد أن يعرضه جيداً كاتب الدراما هو عملية البناء الدرامى للمسرحية، وهو نوعان عضوى، وآلى.

والمقصود بكلمة عضوية أن أطراف البناء تشبه فيه أجزاء جسم الإنسان، بمعنى أننى لو أخذت الجسد البشرى، فسأجد أن كل عضو له وظيفة، أى أن كل مكوناته هى الأجزاء، والأجزاء لكل جزء وظيفة فى هذا الكل ومرتبطة به، ولا يمكننى أن أبتر جزءاً دون أن يتأثر الكل. والتطور فى البناء العضوى حقيقى نابع من العضو نفسه

(١) د. يحيى فيطنى (بناء الحبكة) مقال بمجلة المسرح العدد العاشر. القاهرة أكتوبر ١٩٦٤. ص٧٨.

داخل الكل. ويؤدى كل موقف إلى الموقف الذى يليه بحتمية. ومن هنا نجد أن البناء العضوى يتناول فيه الكاتب خيوط الحدث المتوازية، بمعنى أن الخيوط لا تلتقى إلا عند ملتقى النظر الوهمى (المنظور)، هذه الخطوط تعطينى الزمان والمكان والشخصيات فيتم بناء العمل. هذا البناء العضوى يطور الموقف بطريقة حتمية ويدفع به إلى الوسط أو التعقيد، ثم بعد ذلك تخرج هذه الخيوط مرة أخرى فى نهاية التعقيد، وهو ما يعرف بالحل. ولا يجب أن يفرض على العمل الفنى شىء من الخارج لمجرد الخروج من التعقيد، ولكن لا بد من وجود حتمية هذا الشىء منذ البداية. ومسرحية (بيت دمية) خير مثال على ذلك. لأن كل جزء من جزئيات البناء فى المسرحية لا يمكن حذفه، لأن حذفه سيؤثر فى الكل.

أما البناء الآلى فكثير من الأعمال المسرحية زاخرة به، وهذا ما يدفع المشاهد فى حالات كثيرة إلى أن يقول «المخرج عايز كدا» دون أن يدرك أن المسئولية أساساً مسئولية المؤلف الذى لا يدرك صنعته.

والمقصود بكلمة آلى أن يبدأ التعقيد من خارج الموقف، ولا يتم تطوير الخطوط الرئيسية بطريقة تلقائية حتمية، ولكن يتم تطويرها لمجرد أنه يجب أن تتطور فقط. وذلك باستخدام أساليب وحيل خارجية «وهناك قصة فى الأدب الإنجليزى يمكن أن نسوقها كمثال

لهذا البناء الآلى»[1] ولنفرض أن البطل اسمه (أ)، ومعطيات شخصيته الآتى: إنسان فاسد، مغامر، سكير، محب للنساء، يعمل فى إحدى الشركات على خزينة، ثم نكتشف أنه سرق أو اختلس قدراً من المال، وتبدأ القصة بأنه مختلس، وأن هناك جرد سنوى.

إذن هو فاسد ومختلس واختلاسه مهدد بالاكتشاف، فماذا سيفعل؟ هل يبلغ الرؤساء ويعترف؟ وهل إذا اعترف سيتم تقسيط المبلغ عليه أو سيقبضون عليه؟ أو يسرق المبلغ من مكان آخر ليضعه فى الخزينة؟ واستمر يفكر إلى أن حل ميعاد انصرافه، وفى طريق عودته وجد شاباً، وليكن (ب) يحاول الانتحار تحت القطار، فينقذه ويأخذه ليقدم له القهوة ويصرفه عن فكرة الانتحار، وفى أثناء ذلك يكتشف أن هذه الشخصية (ب) تشبهه تماماً، فيأخذه إلى منزله، ويقتله، وينتحل شخصيته. وبعد ذلك يعلن البوليس أن (أ) مات منتحراً، وتنتهى قضية السرقة.

ثم يأخذ (أ) الحقيقى، والمنتحل لشخصية (ب) بأوراقه الرسمية وملابسه، يأخذ قطاراً ليخرج به من لندن، فيجد البوليس فى استقباله، ويقبضون عليه بتهمة قتل زوجته.

وهنا نجد أن التعقيد من خارج الموقف. فالمنتحر (ب) شخصية

---

(١) د. عبد العزيز حمودة (من الحكاية للمسرح) عن محاضرة بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم بتاريخ ١٩٧٧/١٢/٢٥، للسنة الرابعة قسم نقد.

جديدة من خارج البناء، أو عنصر خارجى عن البناء ومن هنا فالموقف لم يتطور من منطقيته إلى التعقيد، بل تطور بدخول عنصر من خارج العمل، وقد يكون العنصر شخصية أو حادثة مثلاً. والتعقيد فى هذه القصة يعتمد على الصدفة، وإلا ماذا سيحدث لو تأخر البطل (أ) عن وقت وصوله للشخص الآخر (ب) الذى كان يريد الانتحار؟ هل كان سيشاهده حتماً أو لا؟ إنها مصادفة بحتة كبيرة وغريبة، وقد تكون تلك المصادفة هدف المؤلف فى العمل، ولكنها ليست من أساسيات البناء، حيث إن العمل الفنى لا يعتمد على المصادفة البحتة هكذا، صحيح أن الحياة يمكن أن نجد بها المصادفة، لكن العمل الفنى لا يعتمد على المصادفة اعتمادًا كليًّا هكذا، ومن الأفضل عدم استخدامها لأنه فى هذه الحالة يصبح الواقع جديداً، إلا إذا كانت مصادفة ممنطقة، وقد مهد لها الكاتب قبل وقوعها بالتقديم البسيط المسبق لها حتى لا تكون غير منطقية، وفى رأيى أن استخدام المصادفة على هذا النحو أيضاً يعتبر ضعفاً من الكاتب، فليست هناك ضرورة لاستخدامها إلا إذا ألحت الحاجة.

٢ - بين الحبكة والسيناريو فى السينما

إذا كانت الحبكة هى الجزء الرئيسى فى المسرحية لأنها حياتها وروحها، وإذا كانت تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن

متوحد قائم بذاته، فإن السيناريو هو حياة الفيلم وروحه، بل هو الفيلم نفسه.

وإذا كانت الحبكة فى المسرحية بمثابة هندسة الأجزاء المسرحية وبنائها وربطها ببعضها، فإن السيناريو هو الآخر عملية فنية من أجل بناء الفيلم وربط أجزائه ببعضها بما فيها من حكبة. ولأن أى مسرحية لابد أن تشمل على حبكة، فإن أى فيلم لابد أن يشتمل على سيناريو، وذلك لكون السيناريو هو الفيلم (فيلم على ورق)، أى أن الأجزاء التى يتكون منها الفيلم، من شخصيات، وحوار ومناظر، وأحداث، وإكسسوارات، وموسيقى وإضاءة، وملابس.. إلخ. لا تكتسب شكلها العام فى الفيلم إلا من خلال السيناريو، تمامًا مثل المسرحية، «فالحبكة ببساطة - هى ترتيب الأجزاء التى تتكون منها المسرحية ترتيبًا يكسبها الشكل العام»[1]. ولذلك فإنه من العبث أن أتكلم عن حبكة الفيلم منفردة لأن الفيلم هو (سيناريو)، ولا يمكن فصل الحبكة عن السيناريو، لأن الحبكة فى السينما تتم عن طريق السيناريو، فلابد من الكلام عن السيناريو.

والسيناريو السينمائى به ميزات لا يمكن تواجدها فى المسرح أو أى وسيلة أخرى، والميزة التى تتمتع بها السينما ويفتقر إليها المسرح، هى إمكانية تصوير الأحداث فى أى زمان، وفى أى مكان، حتى ولو

(١) كتاب (طبيعة الدراما) ص٢٠.

كان الزمان خياليًا، وكذلك المكان خياليًا، لأن العدسات السحرية للكاميرا مع استخدام بعض الحيل السينمائية[1] يمكنها أن تفعل ما يشبه المعجزات. وعلى هذا الأساس فكاتب السيناريو لا يتقيد بأزمنة معينة، أو أمكنة، بل إنه يطلق لنفسه العنان، ويكتب أحداثه لتصور فى الأزمنة والأمكنة التى يرغبها، والتى تتطلبها طبيعة الأحداث، مهما تعددت هذه الأمكنة والأزمنة، فلا قيود فى السينما، لأن الفيلم الواحد يمكن تصويره فى كل بلاد العالم - على سبيل المثال - ويمكن أن تغطى أحداث الفيلم الواحد مئات، بل ألوفًا من السنين. بعد ذلك يمكن أن نتكلم عن السيناريو كأساس للفيلم السينمائى.

السيناريو هو الفيلم:

«إن فن الفيلم - أى فيلم، حتى أبسطه - هو فن سرد القصة بالصور»[2].

«والسيناريو عبارة عن فيلم على الورق»[3] قد تستغرق كتابته

---

(١) انظر: د.سيد على اتكنبك الخدع السينمائية) الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ٧٨م.

(٢) كتاب (كيف تكتب السيناريو) ص٨.

(٣) أندرو بوكانان (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ترجمة: أحمد الحضرى. الناشر: دار القلم - القاهرة (د.ت) ص٣٣.

عدة شهور أو سنوات، ولكنه وقت غير ضائع، فكلما زاد وصفًا ودقة، كلما سهل التنفيذ الفعلى للفيلم.

والسيناريو يستمد وجوده من عمل أدبى سابق، سواء كان قصة قصيرة أو رواية طويلة، أو مسرحية، أو عمل إذاعى، أو خبر فى جريدة، أو حادث فى قضية، أو اقتباس عن فيلم سينمائى سابق، أو قد يكون مكتوبًا مباشرة للسينما. وهو فى جميع مراحل إعداده لمختلفة يعتبر عملية خلق جديدة من حالة معينة إلى أخرى مغايرة تمامًا فى طبيعتها، أى من حالة نص أدبى مكتوب مثلاً إلى فيلم سينمائى يتكون من الصورة والصوت، أى يكون بمثابة الكساء الذى يكسو به «السيناريست» الفكرة، أو هو الشرح المفصل للفكرة بأسلوب الشاشة، وبيان شامل كامل بكل صغيرة وكبيرة تظهر فى الفيلم، لاسيما المشاهد والحركات والحوار والمناظر... إلخ[1].

وأول خطوة بالنسبة لكاتب السيناريو هى اختيار موضوع الفيلم الذى سيكتب له السيناريو، ويجب أن يكون الموضوع مثيرًا لاهتمام أكبر عدد من الناس، وذلك بأن يكون مستمدًا من الأحداث أو العوامل التى تؤثر فى البشر جميعًا، بالإضافة إلى أن الموضوع يجب أن يثير الكاتب نفسه عاطفيًا حتى يتخطى مراحل عملية الخلق الشاقة.

---

(١) محيى الدين الفابى (الموسوعة السينمائية) الجزء الثانى (كيف يصنع الفيلم) الناشر: مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، يناير سنة ١٩٦٠، ص١٦.

وقد يبدو سخيفًا أن نقول بثقة وتأكيد إنه لابد للفيلم من قصة أو موضوع، بالرغم من الأفلام العديدة التى تزدحم بها دور العرض المصرية التى تفتقر إلى الموضوع، وخصوصًا فى السنوات الأخيرة فى السبعينات والثمانينات، لأن كثيرًا من المنتجين فى مصر - بل وفى دول كثيرة - يعمدون إلى صنع أفلام تعتمد على الغناء والموسيقى والرقص، دون أن يولوا القصة أى اهتمام يذكر، مكتفين فقط بربط عدد من الحوادث مع بعضها، ثم حشو هذا الهيكل بالمناظر المثيرة. وأغلب الأفلام المصرية تندرج تحت هذه النوعية من الأفلام. ويكفى قرار السيد وزير الدولة للثقافة بمنع عرض أحد الأفلام هذا العام ١٩٨٤م.

والقصة لابد أن يكون لها أركان أو أسس، ويجب توفر هذه الأسس فى القصة السينمائية بصورة مختلفة عن القصة المطبوعة.

والقصة السينمائية الجيدة هى التى يقوم الصراع فيها على مثلث، تمثل رءوسه الشخصيات الرئيسية فى الفيلم. فمثلًا إذا رمزنا للشخصيات الرئيسية بالأحرف الآتية: أ، ب، ج، وكل حرف منهم يمثل زاوية من زوايا المثلث. هذه الشخصيات فى صراع مستمر طوال الفيلم، فلو فرضنا أن (أ)، (ب)، رجلان يتصارعان على حب امرأة هى (جـ)، لكان لدينا قصة جيدة، وخصوصًا إذا كانت مثلًا (جـ) قد تزوجت من (أ) برغم أنها لا تحبه، ولكنها تحب (ب) الذى يبادلها الحب نفسه. والمطلوب إيجاد علاقات بالسالب والموجب بين كل

الشخصيات لكى يتم التفاعل، ويساعد ذلك على نمو الشخصيات وتصاعد الصراع.

وهذا القياس ليس نموذجًا ينطبق على جميع أنواع القصص بالطبع، ولكنه يعطى لمحة أو فكرة للمؤلف السينمائى الذى بصدد كتابة فيلم ما.

والشرط الأساسى فى القصة السينمائية هو أن يتمكن المؤلف من اجتذاب المتفرجين بصورة تلهيهم عن إحساسهم بأنهم فى دار للسينما، وهذا يتطلب وجود المفاجآت واستخدام وسيلة التشويق لجذب انتباه المتفرج.

فمثلاً لو لدينا فى القصة شخصية فى مأزق ما، واتصلت بصديق لها لنجدتها بسرعة، فمن الأفضل ألا يصل هذا الصديق بسرعة وبسهولة، فيمكن أن يتعطل هذا الصديق فى الطريق مثلاً لأى سبب من الأسباب، كأن تتعطل سيارته، أو أن يستوقفه رجل المرور لتجاوزه حدود السرعة. كل ذلك من أجل جعل المتفرج متشوقًا راغبًا فى معرفة مصير الشخصية التى طلبت النجدة.

وبعد وجود الفكرة التى سيعالجها السيناريست، ما هى المراحل التى ستمر بها هذه الفكرة إلى أن تصبح فيلمًا؟ وللإجابة على هذا السؤال نجد أن «المراحل العديدة التى يجب أن يمر خلالها الفيلم حتى اللحظة التى تستعد فيها الكاميرا للدوران: أولاً: هناك الفكرة، ثانيًا: المعالجة، ثالثًا: السيناريو، رابعاً: إعادة ترتيب كل المناظر

للحصول على السيناريو التنفيذى[1] أو سيناريو التصوير، وهو المرحلة الأخيرة التى يكتبها السيناريست، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هى تنفيذ هذا السيناريو. وغالبًا ما يشارك مخرج الفيلم السيناريست فى كتابة سيناريو التصوير، حتى يكون ملمًا بوجهة نظر السيناريست لكى يستطيع بلورتها فى أثناء التصوير، وكذلك حتى تتقارب وجهة نظر المخرج مع وجهة نظر السيناريست.

والفكرة هى البذرة الأولى فى الفيلم، بحيث يمكن إذا تمت تنميتها بالقدر الكافى أن تخلق فيلمًا. وتعرف تنمية الفكرة الأولى وتسجيلها على الورق (بتحضير المعالجة)، وهى الخطوة التنفيذية الأولى للفيلم، «وتبدو كسجل قصير بسيط فى كتابته للموضوع المقترح، وتنحصر قيمتها فى تسلسلها، فكل حادث يؤدى منطقيًا وبسهولة إلى الحادث الذى يليه. ويجب المحافظة على جذب الاهتمام خلال السرد، وذلك عن طريق التصميم المتقن لواقع الأحداث الهامة، بحيث يصبح الحادث التالى أكثر أهمية من السابق»[2].

وتعتبر المعالجة باختصار هى نظرة عامة للفيلم بدون تفاصيل فنية كثيرة، وبدون تفاصيل للمناظر التى ستصور، وتعتبر الهيكل الأساسى أو العامود الفقرى بالنسبة للسيناريو.

---

(١) كتاب (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ص٣٦ - ٣٧.

(٢) المرجع السابق ص٣٤.

وهذه المرحلة الوسيطة بين القصة الأصلية وبين سيناريو التصوير لضرورية جدًا، فهى مختصرة عن سيناريو التصوير، وخالية من العوامل التكنيكية، وتعطى السيناريست الفرصة لإضافة الكثير من اللمسات البارعة، والأفكار البراقة بدون كتابتها بالتفصيل. وتعتبر المعالجة بمثابة أرضية اختبار جيدة للأفكار الجديدة، وطالما كانت المعالجة كاملة وجيدة، فسوف يكون السيناريو سهلاً وجيدًا فى الوقت نفسه.

وتتطور الفكرة أو الخطة فى المعالجة بوصف أحداثها فى لغة سهلة خالية من الإصطلاحات، وعندما ينتهى الكاتب من مراجعتها بحيث تروى قصة تبدأ بتشويق، وتستطرد منطقيًا بحيث يزداد الاهتمام الدرامى باستمرار، وتصل إلى المنتصف المدروس بعناية. ومن هنا تأخذ فى الصعود تجاه الذروة التى تعلو كل ما سبقها. عند ذلك يبدأ السيناريست فى تحضير السيناريو، وهو كما قلت من قبل يعتبر الخطوة الثالثة التى يخطوها السيناريست بفيلمه قبل التصوير.

والسيناريو Script هو تحسين للفكرة الأصلية التى مرت بمرحلة المعالجة، وستصبح الآن سجلاً لعدة مناظر سينمائية. مدونة بنفس ترتيب حدوث الوقائع، يجعل كل منها رقمه وموضحًا به مكان حدوثه[1].

---

(١) المرجع السابق نفسه ص٣٥.

وهذه المرحلة، وهى مرحلة السيناريو تعتبر اختزالاً لسيناريو التصوير، الذى هو قاعدة واضحة مفصلة لكل ما يراد تنفيذه فى أثناء التصوير، وفيه يتم تحديد مكان وضع الكاميرا فى كل لقطة، وماذا ستفعل الكاميرا إذا تحركت، كما يتضمن السيناريو كل كلمة فى الحوار، وكل صوت مطلوب سماعه لدى المتفرج.

وعلى السيناريست أن يكتب بمنتهى الوضوح ما يفكر فيه بالنسبة للمشهد لقطة لقطة، وتحديد القطع بين كل لقطة وأخرى تفصيلياً. وكلما زادت التفاصيل الفنية فى سيناريو التصوير كان له تأثير أفضل على الفيلم.

ويعتمد السيناريو اعتمادًا كليًا على الحركة، حيث إنها المادة الأساسية لسيناريو الفيلم، والكاميرا تلتقط الحركة بما يسمى باللقطة السينمائية. «واللقطة السينمائية هى شريط من الباغة (السيلولويد) صور بدورة واحدة متصلة للكاميرا»[1]. وفى كل مرة تتوقف الكاميرا فيها عن التصوير يكون ذلك علامة انتهاء لقطة سينمائية. وكذلك عندما تنتقل الكاميرا من مكان صورت به إلى مكان آخر لتصور به، وتبدأ فى التصوير فى هذا المكان الجديد، فإن ذلك علامة ابتداء لقطة جديدة. وسيناريو الفيلم يتكون من العديد من المشاهد، والمشهد يتكون من العديد من اللقطات، مثلما تتكون

(١) كتاب (كيف تكتب السيناريو) ص٢٩.

القصة من العديد من الفقرات، وكل فقرة من العديد من الجمل. إذن اللقطة السينمائية بمثابة جملة السينمائي. ومجموعة اللقطات المكونة للمشهد الواحد إذا لصقت ببعضها يتكون لدينا جزء مفهوم من قصة الفيلم.

وكما أن القصة تتكون من فصول. والفصول تتكون من فقرات، فإن الفيلم يتكون من بكرات، وتسمى فصولاً أيضًا، والفصول تتكون من مشاهد.

إذن فأى فيلم يتكون من عدد من البكرات، كل بكرة تتكون من عدد من المشاهد. وكل مشهد يتكون من عدد من اللقطات. تمامًا مثل القصة التى تتكون من عدد من الفصول، وكل فصل يتكون من عدد من الفقرات، وكل فقرة تتكون من عدد من الجمل.

مرة أخرى نعود إلى السيناريو أو إلى المرحلة الثالثة بالنسبة لمهمة السيناريست. وهى أنه على كاتب السيناريو أن يراعى التوقيت. ففى اللحظات التى يكون الجمهور فيها على وشك أن يمل من نوع معين من الحركة، أو من مجموعة من الشخصيات، أو من منظر خلفى معين، أو من أى شىء آخر يقوم السيناريست بتقديم شىء جديد. ولكن يجب مراعاة أن «هذا التقديم يتطلب توقيتًا دقيقًا ليسمح بتطور الشخصيات والمواقف حتى تصل إلى الحد الأقصى للدراما»[1].

---

(١) مرجع سبق ذكره ص ٤٧.

البناء:

بناء القصة فى الفيلم لا يخرج بصفة عامة عن بناء القصة بالمفهوم التقليدى المعروف الذى تعارضنا له بالتفصيل فى الفصل الخاص بالمسرح، من أن العمل يتضمن البداية، والوسط أو التأزم، ثم النهاية أو الانفراج.

وفى البداية، كيف يبدأ السيناريست فيلمه؟

هناك الطريقة الأولى للبداية الدرامية المفاجئة. وميزة هذه البداية أن السيناريست يستحوذ على انتباه المتفرج منذ اللحظة الأولى، ولكن لهذه الطريقة عيبين:

الأول: هناك دائمًا احتمال أن يكون المتفرج لم يستقر بعد فى كرسيه، أو لم يستعد نفسيًا لتلقى الهجوم، أو أن يكون بعض المتفرجين لا يزالون فى طريقهم إلى المقاعد.

الثانى: أن البداية المفاجئة لا تعفى السيناريست من ضرورة عمل التمهيد أو التقديم، سواء للموضوع، أو الشخصيات الرئيسية، أو المواقف، وأمام هذه المهمة يجب أن يزيد جيدًا تأثير وحدة هذه البداية المفاجئة قبل أن يقبل عليها ويستخدمها.

أما الطريقة الثانية لبداية الفيلم، فهى الطريقة المعتادة التقليدية

فى الكشف والتمهيد للموضوع والشخصيات والأحداث والمواقف، مثل المسرح تمامًا، وهذه الطريقة فى رأيى أشد تأثيرًا من الطريقة السابقة.

وهناك طريقة أخرى، وهى عملية توليف بين الطريقتين السابقتين. فيستخدم كاتب السيناريو الطريقة الأولى للحظات، حتى يستطيع أن يجذب انتباه المتفرج، ثم يتم الاستمرار بعد ذلك بالطريقة الثانية، وهى الكشف عن الموضوع، والشخصيات، والمواقف.

ولكن، أى هذه الطرق أفضل؟

بالطبع لا يمكن القول بأن الطريقة الأولى أفضل من الثانية والثالثة، أوالعكس مثلا، فالحكم على ذلك يرجع إلى السيناريست نفسه، وإلى طبيعة الموضوع الذى يعالجه، وإلى المعالجة العامة ، وإلى ذوقه كفنان.

ويجب أن نعلم أن السيناريست غير ملزم بأن يقيد نفسه بذلك القالب التقليدى لتقسيم الفيلم إلى بداية ووسط ونهاية، إلا أنه يجب أن يضع هذا التقسيم فى رأسه فى أثناء المعالجة.

وبعد البداية، يبدأ الجزء الثانى فى قصة الفيلم، وهو فى العادة أسهل من الجزء الأول، فيبدأ السيناريست الاهتمام بالشخصيات ،

وبالمواقف التى وضعهم فيها. ولكل سيناريو شخصية أساسية أو رئيسية تقريبًا، بالإضافة إلى وجود بعض الشخصيات الأخرى التى تقف مع الشخصية الرئيسية أو ضدها.

ويجب أن يأخذ السيناريست بعقدة قصته وأطرافها، ويتابعها من خلال الأحداث التى تدور حول الشخصية الرئيسية، فى محاولة للوصول إلى الحل الأخير عن طريق الشخصيات المرسومة جيدًا، وهم يساعدون أو يعرقلون، فى صراع عنيف مع أو ضد الشخصية الرئيسية بتشويق وإحكام.

وهكذا يكون الصراع بين الشخصيات المختلفة ، هذا الصراع الذى هو روح القصة الدرامية ويستمر هذا الصراع حتى الذروة فى نهاية الفيلم، بغض النظر عما إذا كانت النهاية سعيدة أو غير سعيدة، تبعًا للشكل الذى يكتبه السيناريست.

وفى أغلب السيناريوهات، كما فى أغلب الأعمال الدرامية الأخرى، نجد الشخصية القوية الهامة التى يتحمل صاحبها المسئولية الكبرى فى القيام بالتمثيل وتحريك الأحداث، وهذا الشخص هو ما تعارفنا جميعًا على تسميته «بالبطل أو البطلة» وهذه الشخصية لابد أن تتميز بشىء غريب يجعل منها بطلاً له أهداف وأغراض يعمل على تحقيقها، ومبدأ يتولى الدفاع عنه، وفى سبيله يمر بما يمر من أحداث ، ويتعرض لما يتعرض له من مآزق.

وكاتب السيناريو يتوخى دائمًا أن يربط بين شخصياته باستمرار، الأمر الذى يتطلب منه خلق الحوادث التى تؤدى إلى هذا الربط المطلوب، ويجب عليه أن يضع فى اعتباره أن أى حادث فى السيناريو إذا لم يكن يخدم الفكرة الأساسية ويوضحها، ويهيئ أذهان المتفرجين للحادث الذى يليه، جاء حشوًا بالسيناريو يمكن حذفه. وإذا ما وجدنا أن الفيلم محشو بالحوادث التى لا معنى لها، ندرك أن كاتب السيناريو ضعيف، غير متمكن من فن كتابة السيناريو[1] ولذلك يجب أن تكون كل جملة، وكل حركة، وكل حادث، يخدمون الفكرة الأساسية، ويوضحون المعنى المراد توصيله، ويأخذون بخط سير العقدة إلى الذروة. أى أن أى شىء فى السيناريو لابد له من وجود المبرر الدرامى فى علاقة الشخصيات ببعضها، أو بدفع خط سير الحوادث إلى الأمام تجاه القمة.

وباهتمام السيناريست بالشخصيات، وبالمواقف التى وضعهم فيها، يبدأ الفيلم فى دخول مرحلة التوقيت، والتى تحدثت عنها من قبل، وعليه ألا يترك الفيلم يهرب أو يجرى منه فى هذه اللحظة، فعليه أن يراقب الإيقاع بدقة، ويتقدم به تدريجيًا، ويستمر بالسرعة المناسبة وفى الزمن المناسب. ويجب أن يضع ذلك أمامه من المرحلة الثانية، وهى مرحلة المعالجة. أما عند كتابة سيناريو التصوير، فهو

(١) كتاب (كيف يصنع الفيلم) الموسوعة السينمائية جـ ٢، ص ٢٢.

يستطيع أن يلائم الإيقاع بالسرعة المطلوبة بالضبط. علمًا بأن عملية المونتاج هى التى تتحكم فى النهاية فى الإيقاع الخارجى للفيلم.

وبعد ذلك تأت نهاية الفيلم، ويجب أن تكون بالقوة نفسها التى بدأ بها. والنهاية شىء صعب فى أغلب الأحيان، ففى أحيان كثيرة يرغب السيناريست أن ينهى الفيلم بمفاجأة، ولكن هناك دائمًا خطر ألا تكون النتيجة مفاجأة بالنسبة للمتفرج. وفى أحيان أخرى تكون النهاية متوقعة، أى أن المتفرج يكون مدركًا للنهاية من خط سير الأحداث وتطورها. فمن الطبيعى أن يدرك أن القاتل سيتم القبض عليه فى النهاية لمعاقبته، هنا على كاتب السيناريو أن يتجنب مشكلة التأكيد على حقيقة القاتل، وأنه سوف يتم القبض عليه لكى يعاقب، ولكن عليه أن يركز على كيفية حدوث هذا.

ويجب أن تكون النهاية منطقية، أى نابعة من حتمية تسلسل الأحداث فى الفيلم، ونابعة من حتمية الموضوع، لأن المنطق يجعل من نهاية الفيلم شيئًا حتميًّا، وعلى كاتب السيناريو أن يبتعد بقدر الإمكان عن استعمال العناصر الخارجية فى إنهاء أحداث فيلمه. ففى أحيان كثيرة يجد السيناريست نفسه قد وصل إلى ذروة الأحداث، ولا يجد وسيلة ينهى بها تلك الأحداث، فيلجأ إلى عنصر من خارج العمل الدرامى ليربح نفسه، وليخرج نفسه من المأزق الذى وقع فيه. والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة. ففى أفلام مصرية كثيرة، بعد

أن يكون السيناريست قد عالج موضوعه معالجة جيدة، يجد نفسه حائرًا، كيف سينهى تلك الأحداث المتشابكة؟ إنه يستخدم سيارة مثلا، وهى عنصر خارجى لتصدم البطل أو البطلة، وتضع حدًا للأحداث ونهاية لها. وبذلك يكون السيناريست قد وفر على نفسه مشقة التفكير فى نهاية منطقية نابعة من تسلسل الأحداث وتصاعدها.

وعندما ينتهى كاتب السيناريو من المرحلة الثالثة، أى عندما ينتهى من إعداد السيناريو الخاص بالفكرة التى يقوم بمعالجتها، عليه بعد ذلك أن يبدأ فى كتابة سيناريو التصوير. وهو بمثابة المرحلة الأخيرة للسيناريست، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هى تنفيذ هذا السيناريو، وغالبًا -كما قلت- يشارك المخرج السيناريست فى هذه المرحلة.

وسيناريو التصوير يحتوى على تحركات الكاميرا، ووضعها فى أثناء التصوير، والعلامات المميزة فى السيناريو، ثم تتابع اللقطات بأرقامها وأحجامها، ومقاس العدسة ونوعها، وفى بعض الأحيان بالنسبة للسيناريوهات العالمية يتم كتابة الزمن الذى تستغرقه كل لقطة. كل ذلك بالتفصيل.

وعندما يستعمل السيناريست حركة الكاميرا، لابد أن يذكر الأنواع المختلفة منها، واستعمالها فى هذه اللقطة أو تلك. فمن حركة

استعراضية سواء يمينًا أو شمالاً، إلى لقطة ما، أو حركة عمودية (بان) (أوتلت) سواء لأعلى أو لأسفل إلى لقطة أخرى، أو حركه أمامية أو خلفية، وهى ماتسمى بالتتبع للأمام أو للخلف.. وغير ذلك*.

وبالطبع عندما يستعمل السيناريست هذه التحركات فلابد أن يكون مدركًا لها، وأن يكون على دراية تامة بماهية كل نوع منها، وكيف ولماذا تستعمل، وضروريتها بالنسبة للعمل، وتأثيرها الدرامى، واختلاف تأثير كل حركة عن الأخرى.

وبعد تحركات الكاميرا، يذكر السيناريست الأنواع المختلفة للقطات** وهى ما تنتج عن المسافات المختلفة بين الكاميرا وموضوع التصوير، أو اختلاف حجم العدسة، أو اختلاف وضع الكاميرا. وتبدأ هذه اللقطات من اللقطة الكبيرة جدًا إلى اللقطة البعيدة أو الطويلة جدًا، والأولى يمكن أن تحتوى على منظر لمقبض باب وهو يتحرك من الخارج مثلا، أو لعين شخص معين، أو لأذن شخص ما، أو لجزء من جسم هذا الشخص أو غيره، كالوجه من أعلى الرأس إلى أسفل الذقن. أما اللقطة الثانية أو الأخيرة فتستعمل لتغطية مساحة كبيرة من الحركة على الشاشة، مثل مشاهد

* فى الجزء الثانى بإذن الله.

** فى الجزء الثانى بإذن الله.

المعارك الحربية، أو المطاردات وغيرها. وبين اللقطتين توجد أحجام مختلفة من اللقطات.

وبالرغم من أن هذه اللقطات وأنواعها تعتبر ألف باء التصوير السينمائى، إلا أن كثيرًا من الأفلام الممتازة لا يتحتم استعمال جميع هذه اللقطات فيها كما هى بالتحديد. بل يمكن التغيير فيها.

وبعد اللقطات تأت العلامات المميزة فى السيناريو، ويطلق عليها اسم التقطيع. وتشتمل أساسًا على: الظهور التدريجى، الاختفاء التدريجى، المزج، والمسح... إلخ* وهى بمثابة علامات الترقيم فى العمل الأدبى من فصلة، فصلة منقوطة، نقطة، شرطة، استفهام، وتعجب... إلخ. إلا أن الأستاذ صلاح أبو سيف، المخرج المصرى الكبير، يضع اختلافًا بين السيناريو وعملية التقطيع، فهو يسند مهمة التقطيع إلى المخرج - لأنه هو الذى يقوم بكتابة سيناريوهات أفلامه بنفسه، فيقول: «إن السيناريو سرد للأحداث فى شكل صورة وحوار، أى الحركة والحوار»[1] وهذا لا أختلف معه فيه. ولكنه أصر أن يقول إن المرحلة الرابعة من إعداد السيناريو وهى كتابة سيناريو التصوير ليست من مهمة السيناريست، بل هى مهمة المخرج، وذلك

---

* فى الجزء الثانى بإذن الله.

(١) صلاح أبو سيف (السينما فن) الناشر: دار المعارف العدد ٢١ من سلسلة كتابك القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٥.

حينما يقول: «إن المهمة الرئيسية للمخرج تتمثل فى تحديد حجم اللقطة، وحركة الكاميرا، وحركة الممثل، واختيار الزاوية وشكل التتابع، وأسلوب الانتقال من لقطة لأخرى، وكذلك من مشهد لآخر[1]».

قد يكون هذا التعريف مفيدًا فى حالة ما إذا كان المخرج هو كاتب السيناريو، ولكن إذا كان المخرج غير كاتب السيناريو، فمن الطبيعى أن يقدم السيناريست تصوره للفيلم على الورق، أن يحدد حجم اللقطة، حركة الكاميرا، حركة الممثل، اختيار الزاوية إن أمكن، شكل التتابع وأسلوب الانتقال من لقطة إلى أخرى، أو من مشهد إلى آخر. ومن الطبيعى أن يتعاون معه المخرج فى ذلك، وإلا فأين السيناريست.

وقد يكون صلاح أبو سيف محقًا فى قوله، لأنه لم يجد أحدًا من كتاب السيناريو فى مصر يكتب له السيناريو الكامل، لأن أغلب كاتبى السيناريو فى مصر يلجئون إلى الطريق الأسهل فى الكتابة، ويغضون النظر عن كتابة نسخة التصوير لعدم تمكنهم من كتابتها، ويتركون ذلك للمخرج بحجة أن ذلك من اختصاصه. ونتيجة لهذا الاختلاف فى الرأى فإن كثيرًا من الأفلام يجدها السيناريست بعد تصويرها مختلفة تمامًا عما كتبه، أو مختلفة تمامًا عن وجهة نظره، لأنه لم

(١) المرجع السابق ص ٢٥.

يكتب سيناريو التصوير بنفسه، ولم يشارك المخرج فى كتابته، فقد كتبه المخرج وحده من خلال رؤيته هو فقط.

نعود إلى العلامات المميزة فى السيناريو، وأن السيناريست يجب أن يكون ملمًّا بتأثير كل علامة أو وسيلة عن الأخرى، وظروف وإمكانية استخدامها، تمامًا ككاتب القصة الذى لا يستطيع أن يضع علامة الاستفهام بدلاً من الفصلة، أو أن يضع علامة التعجب بدلاً من النقطة. فلكل علامة معنى معين، وغرض معين، ووظيفة معينة.

وبعد الانتهاء من هذه العناصر التكنيكية الضرورية، يصل السيناريست إلى مرحلة التتابع فى السيناريو، وهى تلك المرحلة التى تجعل الحركة تتدفق بنعومة ويسر. ويجب أن يعمل السيناريست على هذا التتابع ابتداءً من إعداده للمعالجة. ومعنى النعومة واليسر هنا ألا يكون الانتقال من مشهد إلى آخر بالقفز، ولكن بالانسياب، حتى يتم الانتقال من نهاية المشهد إلى بداية المشهد الذى يليه برقة، حتى لا يكون مفاجئًا عنيفًا على المتفرج. وأن يكون هناك ترابط عضوى بين كل مشهد والذى يليه. أى أن كل مشهد يؤدى للمشهد التالى بحتمية درامية، تمامًا مثل المسرح والإذاعة والتليفزيون حتى لا يكون هناك انتقال مفاجئ ليست له ضرورة درامية، أو مبررات تؤدى إلى ذلك.

إلا أننا نجد فى بعض أفلام المذهب الطليعى ما يخالف كل تلك الأسس، فكثيرًا ما نجد نقلات مفاجئة مختلفة، لا تتبع التسلسل

المنطقى، ولا حتمية بناء المشاهد. ولهم فى ذلك السبيل آراء كثيرة. لسنا بصدد الحديث عنها!

وتبقى بعد ذلك مهمة ترقيم اللقطات. أى وضع رقم مسلسل أمام كل لقطة، حتى يسهل ذلك من عملية تصوير اللقطات. وكذلك يسهل من عمليتى الدوبلاج والمونتاج.

٣ - الحبكة فى الإذاعة

التمثيلية الإذاعية والموضوع:

هل يمكن أن يكتب المؤلف الإذاعى تمثيلية ناجحة دون أن يكون مدركًا للموضوع الذى يكتب فيه؟ بالطبع لا، وإذا تم ذلك فالنتيجة هى ضلال المستمع وحيرته التامة. ولذلك يجب أن يختار المؤلف الموضوع الذى سيكتب فيه أولا. لأن أى عمل أدبى لا بد أن يشتمل أولاً على موضوع، حيث إن الشخصيات والأحداث تسير وفقًا لما يتضمنه الموضوع أساسًا.

هذا، وقد ظهرت اتجاهات حديثة فى الأدب، منها ما يلغى أدوار البطولة، وتتقاسم الشخصيات أعباء القصة. بل منها ما ترتكز الأضواء فيه على شخصيات ثانوية أو شخصيات ليست لها أهمية. ومنها ما يلغى وجود العقدة. أشكال من الأدب وأشكال، ولكن الذى

أحب أن أشير إليه هنا أن التمثيلية الإذاعية تعتمد أول ما تعتمد على أذن المستمع وخياله، ولذا يجب ألا تخلو من العقدة. وأدوار البطولة، وما إلى ذلك.

وفكرة التمثيلية الإذاعية يجب ألا يكسوها الغموض، فالوضوح سمة من سمات نجاح أى عمل فنى أو أدبى، ووضوح الفكرة للكاتب أمر ضرورى لكى يستطيع أن يكتب تمثيلية واضحة المعالم متماسكة البناء، يؤدى كل حدث فيها إلى الحدث الآخر بوضوح. ووضوح الفكرة فى ذهن الكاتب يمكنه من صوغ فكرته فى صورة واضحة للمستمع حتى يضمن متابعته للاستماع إلى التمثيلية، لأن أى غموض فى الموضوع أو فى الصياغة قادر على أن يصرف المستمع عن متابعة التمثيلية «فإن كان البصر يستطيع فى لحظة واحدة أن يلمح منظرًا معقدًا متعدد العناصر.. فالأذن ليست كالبصر الذى يعتمد على تعقيد المرئيات، بل هى تسمع شيئًا مناسبًا كالتيار المنساب لا غموض فيه ولا تعقيد[1].

وموضوع التمثيلية غير القصة ذات الأحداث، فالأولى عبارة عن الفكرة، أما القصة فهى المعالجة التى قام بها المؤلف لهذه الفكرة. والمؤلف الإذاعى يجب أن يبتعد عن الأفكار الفلسفية العميقة

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢١٢.

المعقدة، ولكن عليه أن يقترب إلى ما يعاصره من أحداث، وما يحيط بمن حوله من ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية، ولكن فى بساطة ووضوح بعيدًا عن التعقيدات.

ومصدر الفكرة فى التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن مصدر الأفكار للكتابة للمسرح أو السينما أو التليفزيون، إلا أن هناك بعض الأفكار التى لا يستطيع المؤلف الإذاعى أن يستخدمها، كالأفكار التى تحتاج إلى نقاش طويل. لأن المستمع يميل إلى البساطة والوضوح، وعلى التمثيلية أن ترضى ذوقه، وتعالج الجانب الهين البسيط من أمور الحياة القريبة منه كمستمع. أما المناقشات الطويلة فمكانها صالات الاجتماعات وليس الأعمال الدرامية.

كما يجب على المؤلف الإذاعى أن يدرك أن جهاز الراديو موجود فى كل منزل، ولا رقابة على الاستماع إليه، لذلك يجب أن يراعى أن مستمعيه من الأطفال والشباب والرجال والشيوخ.. إلخ، فيجب أن يدرك ذلك جيدا، فمثلاً هناك أفلام سينمائية للكبار فقط، ويتم منع دون السن المناسب من دخول هذه الأفلام، أما الإذاعة فلا يمكنها أن تمنع صغار السن مثلاً من الاستماع إليها، ولذلك يجب أن يراعى المؤلف ذلك ويبتعد عن كتابة أى شىء يريد أن يمنع أحدًا من الاستماع إليه، لأنه ليس ثمة وسيلة لمنع المستمع من الاستماع.

وقد تتشابه الأفكار من تمثيلية إلى أخرى، وقد يطلق البعض على

هذه الحالة كلمة «سرقة»، وفى الواقع هذه الكلمة غير سليمة، لأنها تحمل معنى الحكم المطلق، فلا عيب ولا ضرر من أن يكون هناك تشابه فى الفكرة مع اختلاف الصياغة والمعالجة، حيث أن الأفكار الإنسانية متشابهة. أما إذا تشابهت الفكرة مع المعالجة فهذا هو العيب، بل هذه هى السرقة.

وإذا كانت المسرحية تقيد المؤلف ببعض القيود، حيث إنه من غير الممكن عرض كل شىء على خشبة المسرح كما قالت مارجورى بولتن؛ «نجد أنه ليس كل شىء من الأشياء التى تعد مادة صالحة للكتابة الأدبية يمكن أن يكون شيئًا مستطاعًا بالقياس إلى المسرحية. وذلك لأن من غير الممكن عرض كل شىء على خشبة المسرح».[1]. فإن الدراما الإذاعية تعطى للكاتب حرية أكثر من أية وسيلة درامية أخرى كالمسرح والسينما والتليفزيون، لسهولة الانتقال، وتعدد المسامع، وعدم وجود ديكورات... إلخ.

وكلما استطاع الكاتب أن يحيا فى صميم القضايا الاجتماعية والمشاكل القومية تيسر عليه أن يأتى بأفكار نماذج حقيقية من الحياة، وأن يعبر عنها التعبير الملائم للطبيعة البشرية وسلوكها. وليس معنى هذا أن يأخذ الكاتب الأحداث التى يراها فى الحياة أو يسمعها أو يقرأها ويكتب تمثيليته الإذاعية، ولكن عليه أن يراعى أن يكون

(١) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٢، ١٣.

مضمون التمثيلية خاضعًا للشكل الذى تمليه عليه طبيعة الوسيلة الإذاعية نفسها، ومعنى ذلك أن يكون الموضوع الذى يعالجه الكاتب يحتوى على عنصر «الإفضاء الصوتى» أى أن يتم ترجمة الموضوع كله إلى أصوات، ليعطينا فى النهاية الشكل الإذاعى الكامل، بأن تدور الأحداث كلها فى جو صوتى، كذلك والمناظر التى تعتمد على الحركة والشكل بغض النظر عنها.

ولكل وسيلة نظام خاص بها، أو كما هو معروف لائحة أخلاقية خاصة بها، فعلى الكاتب الإذاعى أن يدرك اللائحة الأخلاقية للإذاعة، ويحاول ألّا يخرج بموضوعه عما ترتضيه هذه اللائحة من قيم دينية وقومية وفنية وعلمية واجتماعية وأخلاقية وسياسية.

ويجب أن يدرك الكاتب أن موضوع التمثيلية لا يظهر وحده هكذا كجزء مستقل عن باقى الأجزاء الأخرى. ولكنه ينبعث من خلال صياغة درامية، لها شخصياتها وأحداثها ومقوماتها الفنية من إخراج وتمثيل، تمد هذا الموضوع بالحياة والحركة.

المقدمة والتمهيد فى التمثيلية الإذاعية:

كما علمنا مما تقدم أن الأعمال الدرامية تتقيد بتقاليد واصطلاحات جرى عليها العرف، منها مثلاً أن العمل الدرامى لا بد أن يكون له بداية ووسط ونهاية. فهل التمثيلية الإذاعية هى الأخرى كذلك؟

نعم، إن التمثيلية الإذاعية تتقيد بكثير مما تتقيد به الأعمال الدرامية الأخرى. كما عرفنا إن المسرح يحاول قبل بدء العرض أن يجذب انتباه المشاهدين، باستخدام الإضاءة والموسيقى ودقات المسرح التقليدية، والسينما فى بداية الفيلم تستخدم المناظر والأضواء والألوان والأصوات لجذب انتباه المشاهد، وكذلك التليفزيون، فإن الإذاعة تستخدم ثلاثة عوامل هى؛ الحوار، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، وقد ذكرت الحوار فى البداية لكونه الأصل فى أى عمل تمثيلى، ويجب أن يكون الكاتب قادرًا على استخدام تلك العوامل الثلاثة السابقة استخدامًا جيدًا يمكنه فى النهاية من كتابة عمل جيد يحوذ إعجاب المستمعين، لأن التمثيلية الإذاعية إن لم تستطع جذب انتباه المستمع منذ بدايتها، وتجعله ليس مجرد مستمع لها فقط بل منصت لأحداثها، فلن يستمع إليها، ولن ينتبه لها، بل وقد يغلق جهازه. وهذه هى أولى العقبات التى تواجه الكاتب الإذاعى، إذ لا بد أن يضاعف جهوده من أجل إرضاء المستمع، لأن مستمع الإذاعة يختلف عن المشاهد فى المسرح والسينما والتليفزيون، فمستمع الإذاعة لا يستطيع أن يستمر فى سماع مقدمة التمثيلية لمدة طويلة جدًا. فهذا يجعله يشعر بالملل والقلق، ويصرفه إلى محطة إذاعية أخرى، أو يغلق الجهاز مثلاً، ولهذا على الكاتب الإذاعى أن يدخل فى الحدث من الكلمات الأولى للتمثيلية، لتكون بمثابة شراك للمستمع، تمسك به وتدفعه إلى الاستمرار فى الاستماع إليها، ليكون

راضيًا منذ اللحظات الأولى. فكيف يبدأ الكاتب تمثيليته؟

إن المؤلف له مطلق الحرية فى استخدام الوسائل المكونة للتمثيلية، الحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، طالما أن طريقة استخدامه لأى منها تؤدى إلى المطلوب. وقد يبدأ تمثيليته بالحوار فقط، أو بالحوار والموسيقى، أو بالحوار والمؤثرات الصوتية أو بالثلاثة. ولكن المهم أن يعمل على إثارة المستمعين خلال نصف الدقيقة الأولى حتى يستمعوا إليه طوال مدة التمثيلية.

وفيما يلى سأحاول أن أتعرض للعناصر الثلاثة فى خمس حالات:

أولًا: زوج وزوجة يتشاجران، وتبدأ التمثيلية بالحوار:

الزوج : وآخرة الخناق دا كل يوم إيه؟

الزوجة : لازم تطلقنى.

الزوج : مش هااطلقك.. وها اسيبك كدا زى البيت الوقف وها اتجوز عليكى كمان.

ثانيًا: تبدأ هذه التمثيلية بشاب وشابة يتحدثان حول موضوع زواجهما:

الشابة : وآخرة حبنا يا محمود إيه؟

الشاب : ناهد.. أنتى بتقولى إيه! طبعًا هانتجوز.

الشابة : بس أهلى مش موافقين.

الشاب : بعدين هايوافقوا غصب عنهم لما يلاقونا أسعد زوجين فى العالم.

(نبدأ فى سماع موسيقى «زفة العروسة» كخلفية للحوار)

الشابة : يا عنى ها ألبس الفستان الأبيض والطرحة.. ويزغرطولى ويزفونى من أول الشارع لغاية شقتى.. أمتى ييجى اليوم دا.. إمتى؟

الشاب : قريب يا حبيبتى.. قريب.

(ثم نسمع موسيقى «زفة العروسة» فقط).

ثالثًا: تبدأ هذه التمثيلية بصوت صفارة القطار وهو يتقرب من المحطة، ثم يبدأ صوت عجل القطار يقترب، هناك رجلان على المحطة يتحدثان وصوت القطار خلفية لهما:

رجل١ : يا ترى جاى فى القطر دا ولا لأ؟

رجل٢ : دا لو ما جاش بيته ها يتخرب.

ثم نسمع صوت عجل القطار وهو يحتك بالقضيب، ثم صوت وقوف القطار، ثم نسمع أصوات أقدام الركاب، مع أصوات الباعة الجائلين والحمالين كلها مختلطة مع بعضها.

رابعًا: تبدأ التمثيلية فى كازينو ليلى، مقطوعة موسيقية ترقص عليها الراقصة، تستمر الرقصة حوالى نصف دقيقة، ثم نسمع اثنين يتهامسان وفى خلفية همسهما الموسيقى مستمرة.

رجل١ : أحلى مرة ترقص فيها الليلادى.
رجل٢ : عشان آخر ليلة فى حياتها هاترقص فيها.

ثم نسمع صوت أعيرة نارية، يحدث هرج ومرج وتعلو الصرخات من الحاضرين، صوت صرخة مكتومة من الراقصة، نسمع همهمات من الحاضرين خلاصتها أنهم قتلوا الراقصة، على أثر ذلك تتوقف الموسيقى.

خامسًا: تبدأ هذه التمثيلية فى أحد شوارع الجيزة بالقرب من جامعة القاهرة، صوت دقات ساعة الجامعة، صوت سيارة تسير بسرعة جنونية، صوت موتور السيارة يؤكد ازدياد السرعة، وفجأة نسمع صوت فرملة شديدة جدًا، يصاحبها صوت صرخة لسيدة مع صوت ارتطام جسدها على الأرض. ثم نسمع صوت سارينة سيارة بوليس النجدة تقترب من المكان، ثم صوت فرملة عادية لسيارة بوليس النجدة، وصوت سارينة سيارة الإسعاف يقترب، يقترب جدًا، صوت فرملة سيارة الإسعاف.

وبإلقاء نظرة سريعة على المقدمات الخمس السابقة نجد فى المثال الأول أن التمثيلية بدأت بشجار زوج مع زوجته، أى بالحوار فقط، ومن كلمات الحوار ندرك أن هذا الشجار مستمر كل يوم، وأن حياة الزوج أصبحت جحيم، والزوجة تطلب الطلاق، ولكنه يرفض ويهددها بأنه سيتزوج عليها ويتركها هكذا، والمستمع هنا سيحاول أن يستمع للجزء الباقى من التمثيلية لمجرد أن يعرف هل سيتزوج

عليها فعلا ويتركها مثل «المنزل الوقف» أم هذا تهديد فقط؟ وإذا تزوج عليها، ماذا سيكون دورها هى؟ وتساؤلات كثيرة ستدفع المستمع للاستماع لباقى التمثيلية للوقوف على أحداثها، وللوصول إلى إجابات الأسئلة التى آثارتها المقدمة فى ذهنه.

وفى المثال الثانى تم استخدام الحوار مع الموسيقى فى المقدمة. فعندما يسمع المستمع موسيقى «زفة العروسة» كخلفية لحوار الشابة، يدرك أن هذه الشابة لها آمال عريضة معلقة بالزواج، ثم بعد ذلك يسمع الموسيقى وحدها كنهاية للمسمع القصير بعد أن يقول لها الشاب: (قريب يا حبيبتى.. قريب) فهنا ستبدأ الأسئلة تثار فى ذهن المستمع أيضاً، هل هذه هى الزفة الحقيقية أم مجرد تخيل لإحدى الشخصيتين؟ وإذا كانت الزفة حقيقية، فما مصير هذا الزواج الذى يعارضه أهل الشابة؟ وهل ستتحقق السعادة التى ينشدانها كما يدل حوارهما على ذلك؟ أم أنهما يحلمان بسعادة لن تتحقق وستفشل تلك الزيجة؟... إلخ. وأيضًا من أجل أن يرضى المستمع ذاته، وللبحث عن إجابات لتلك الأسئلة وغيرها، سيحاول جاهداً أن يستمع لباقى الأحداث عساه أن يجد ضالته التى ينشدها.

وفى المثال الثالث تم استخدام الحوار والمؤثرات الصوتية، فنجد أن التمثيلية تبدأ بصوت صفارة قطار لتوحى للمستمع بأن هذا المكان محطة سكة حديد، وخصوصاً عندما يسمع الحديث الذى يدور بين الرجلين، ويدرك المستمع من الحديث أن الرجلين ينتظران قدوم

رجل ثالث فى هذا القطار، وإن لم يحضر هذا الرجل الثالث سيقع على بيته الخراب. ثم يسمع بعد ذلك صوت القطار وهو يتوقف فى المحطة مع أصوات الركاب والباعة الجائلين والحمالين. وهنا أيضًا ستثار عدة أسئلة فى ذهن المستمع، هل سيحضر الرجل فى هذا القطار أم لا؟ وما هو نوع الخراب الذى سيحل بمنزله إذا لم يحضر؟ وما علاقة هذا الرجل بالشخصيتين؟ وماذا ينتظران منه؟ وأسئلة أخرى كثيرة، وفضول المستمع سيجعله يحاول أن يعثر على إجابات لهذه الأسئلة باستماعه لباقى المسمع، وكذلك المسامع التالية إذا استطاع الكاتب أن يجذب انتباهه.

أما فى المثال الرابع فتم استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية معاً من خلال المقطوعة الموسيقية الراقصة فى بداية المسمع، ثم ندرك من حوار الرجلين بأن الراقصة التى ترقص على المقطوعة الموسيقية ترقص اليوم ببراعة فائقة، لأن هذه هى آخر ليلة سترقص فيها فى حياتها، جملة معناها مصبوغ بصبغة الموت أو النهاية، وخصوصاً عندما يتوج هذا المعنى بصوت طلقات الرصاص التى على أثرها تسقط الراقصة قتيلة، ثم بعد ذلك نسمع صرخة مكتومة من الراقصة مع همهمات الحاضرين التى من خلالها ندرك أن الراقصة قد قتلت. وهنا أيضًا وبهذه البداية التى تم فيها استخدام الحوار الموسيقى والمؤثرات الصوتية معاً، ستجعل المستمع متشوقًا إلى معرفة لماذا قتلت هذه الراقصة؟ ومن القاتل؟

واستفسارات أخرى، ومن أجل ذلك سيحاول أن يقنع نفسه بالاستمرار فى الاستماع إلى باقى التمثيلية حتى يرضى فضوله، هذا الفضول أثارته المقدمة.

ولكن المثال الخامس مختلف عن الأمثلة الأربعة السابقة، حيث إنه ينقصه الحوار، وقد تم استخدام المؤثرات الصوتية فقط. فنحن نسمع صوت دقات ساعة الجامعة، ثم صوت سيارة تسير بسرعة شديدة، ثم صوت فرملة السيارة، يصاحبها صوت صرخة لسيدة مع صوت ارتطام جسدها على الأرض، ومن خلال المؤثرات الصوتية السابقة ندرك أن تلك السيارة قد صدمت هذه السيدة. ثم بعد ذلك نسمع صوت سارينة سيارة النجدة وهى تقترب من مكان الحادث، ثم صوت فرملة سيارة النجدة، وهنا المستمع سيدرك أن سيارة النجدة قد حضرت لمعاينة الحادث، ثم يسمع صوت سارينة سيارة الإسعاف تقترب، ثم صوت فرملة سيارة الإسعاف. وعلى الفور سيحاول المستمع أن يعرف هل السيدة ماتت أم لا؟ ومن هى؟ ومن هو سائق السيارة التى صدمتها؟ هل يعرفها وكان يقصد صدمها؟ أم أنه لا يعرفها والحادث غير مدبر؟ وأسئلة أخرى كثيرة. ومن أجل أن يعرف المستمع إجابة هذه الأسئلة سيتابع الاستماع لباقى التمثيلية عسى أن يجد فيها غايته.

وهكذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لابد أن تفتح آفاقًا للتساؤل أمام المستمع، وتمده بالخيط الأول للوصول به إلى الموضوع.

وعلى هذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لها أثرها الكبير على التمثيلية كلها، فإن أثارت المستمع وشجعته على الاستماع إليها أقبل عليها، وإن لم يجد فيها غايته أعرض عن السماع. ولذلك يجب أن يحشد الكاتب الإذاعى إمكاناته فى المقدمة من أجل أن يثير انتباه المستمع، ومتى انتبه المستمع وأنصت تحقق الهدف من التمثيلية بوصول الموضوع أو الفكرة أو الرأى الذى تحمله إلى المستمع.

التمهيد:

والتمهيد، أو العرض، أو كما يعرف باسم (مرحلة زرع المعلومات) يجىء بعد المقدمة. وفيه يقوم الكاتب بتعريف المستمع بمكان وزمان التمثيلية، ليعرف أين تدور الأحداث على وجه التحديد، ومتى حدث ذلك. وكذلك التعريف بالشخصيات التى ستعاصر الأحداث، والظروف المحيطة بهذه الشخصيات. كل ذلك يجب أن يتم فى خلال مدة وجيزة حتى لا يصاب المستمع بالملل، فنحن إذا عدنا إلى مسرح نجيب الريحانى وعلى الكسار، سنجد أن مرحلة العرض هذه فى أحيان كثيرة تستغرق الفصل الأول بأكمله. الخادم مثلاً يتكلم مع السائق الخاص بالباشا، ومن خلال حديثهما يدرك المشاهد من هما، وعند من يعملان، وما هى الظروف المحيطة بمن يعملان عنده، وأشياء أخرى كثيرة. ثم بعد ذلك يشاهد المتفرج الباشا، فيدرك أن هذا الباشا هو الذى كان الحديث يدور حوله قبل

ظهوره على المسرح. وهكذا مع باقى الشخصيات.

ولكن أن تطول مرحلة العرض أو زرع المعلومات لهذه الدرجة فى الإذاعة ستجعل المستمع ينصرف عن الاستماع للعمل الذى يذاع. ولذلك يجب ألا تطول هذه المرحلة بشكل يدعو إلى ملل المستمع وانصرافه عن العمل[1].

وفى المسلسل الإذاعى الذى يتكون من أكثر من حلقة، سواء خماسية، أو سباعية، أو مسلسلاً يومياً لنصف شهر، أو لشهر كامل، أو أكثر. يجب أن تنتهى مرحلة العرض فى الحلقة الأولى، حيث من الأفضل أن تنتهى الحلقة الأولى والمستمع يتساءل: ماذا سيتم بعد ذلك؟ بدلاً من أن تنتهى الحلقة الأولى فى عملية العرض فقط دون إثارة المستمع.

ومرحلة العرض هذه تختلف طرقها من مؤلف لآخر، ومن موضوع لآخر، فكل مؤلف له طريقته الخاصة فى عرض المعلومات عن الشخصيات والزمان والمكان. وكذلك طبيعة الموضوع نفسه تفرض طرقًا خاصة لهذا العرض، والمؤلف الجيد الذى يستطيع أن يهضم موضوعه جيداً، ويقدم له، ويعرض المعلومات الخاصة بالشخصيات والزمان والمكان بطريقة غير مباشرة، أى لابد

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص ٦٣، كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢٠٩.

ألا يدرك المستمع أن المقصود بهذا الجزء من التمثيلية هو التعريف بشيء معين، بل يجب أن يكون ذلك فى سياق الموضوع، وأن طبيعة الحدث هى التى أدت إلى العرض، وليس العرض مقحماً لمجرد تعريف المستمع. وهذه ملاحظة يجب أن يلاحظها كل من يكتب سواء للإذاعة أو لأى وسيلة أخرى.

وبعد أن يكون المستمع قد تعرف على الشخصيات والمكان والزمان لابد أن تجيئه العقدة. والمؤلف الإذاعى لابد أن يسير بالمستمع إلى عرض الموضوع عرضاً يوافق طبيعة المادة الدرامية من ناحية، ومن ناحية أخرى طبيعة الإذاعة نفسها. فالمسرحية عبارة عن عدد من الفصول أو المشاهد أو اللوحات، والفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل الفصول والمشاهد، وكذلك التليفزيون عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل المشاهد. أما التمثيلية الإذاعية فهى عبارة عن مجموعة من المسامع، ويجب على الكاتب أن يعرض موضوعه فى مسامع متعددة جذابة، تجعل المستمع متلهفاً متشوقاً لمعرفة ما سيجيء فى المسامع المقبلة، فيجعله ذلك يواصل الاستماع إلى التمثيلية.

العقدة:

ويمكن القول بأن العقدة فى التمثيلية الإذاعية هى «عرض

للصراع»[1]. ولابد أن تحتوى العقدة فى كل عمل على شخصية البطل، تلك الشخصية التى تستدر عطفنا طوال مدة التمثيلية، ونتمنى لها أن تفوز فى النهاية، وتنتصر على خصومها.

ثم على من تنتصر شخصية البطل؟ لابد أن يكون المنهزم هو الخصم، أو الشخصية المضادة للبطل (انظر الشخصية فى المسرحية)، وعلى هذا لابد من وجود تلك الشخصية الأخرى، أو الخصم، أو الشخصية المضادة، أو الوغد. إلا أن بعض الكتاب يرفضون التقيد برسم شخصية البطل، وكذلك الخصم، ويفضلون أن تكون الشخصيات فى أعمالهم متشابهة، دون تباين أو تضاد يذكر. ومن هنا فالمستمع لا يكره شخصية من الشخصيات، ونتيجة لذلك ينعدم الصراع فى العمل ويهبط مستواه العام.

ومن المعروف أن المستمع حينما ينحاز لشخصية من الشخصيات، ويقف بجانبها وجدانيًا، ويتمنى لها تحقيق أهدافها ومآربها، وانتصارها على خصمها، عندئذ يحدث الصراع بين البطل والخصم بالمعنى المبسط.

فبعد أن تنتهى مرحلة التمهيد أو زرع المعلومات تبدأ «نقطة الهجوم» أو كما تسمى فى أحيان أخرى مرحلة الهجوم على الصراع. وفى هذه المرحلة يجب أن يشعر المستمع بالتقاء طرفى الصراع،

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص٧.

ونشوء الصراع يجعل المستمع يتساءل: ماذا؟ وبعد؟ بحيث يصل هذا الصراع إلى أزمة تصل إلى قمة ثانوية تؤدى إلى أزمات أخرى بشكل متصاعد، بحيث تكون كل أزمة وكل ذروة ثانوية كاللبنة، ويؤدى تراكم اللبنات فوق بعضها إلى تصاعد البناء حتى تصل إلى الذروة.

والذروة بمثابة المرحلة الأخيرة من مراحل بناء التمثيلية، تلك المرحلة التى لا يعقبها سوى مرحلة التنوير أو الحل. ويفضل أن يكون الحل بشكل قاطع وسريع، حتى لا تصبح الذروة هابطة المستوى، ويكون ذلك من النقاط التى تعيب العمل، لأنه فى هذه الحالة ينتهى بما نسميه «الأنتى كلايمكس Anti Climax». وقد تعرضنا من قبل لموضوع الصراع والذروة فى الفصل الخاص بالحبكة فى المسرح.

ويحدث فى التمثيلية الإذاعية مثلما يحدث فى المسرح والسينما والتليفزيون، من أن الأحداث تفضى إلى نتيجة محتومة، وكل صراع لابد أن يكون نتيجة لصراع قبله، وبالضرورة يؤدى إلى صراع أقوى وأكثر تعقيداً من سابقه، ونتيجة لذلك تتحرك التمثيلية مدفوعة إلى الأمام، فالصراع هو «علامة النمو والحركة فى كل عمل درامى»[1].

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص٢٢٣.

والصراع هو «مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمها الحدث الدرامى، فعندما يصطدم البطل بعقبة كأداء يأخذ فى منازلتها»[1]. والصراع كما ذكرت من قبل (ساكن، واثب، صاعد، ومرهص)، وبغض النظر عن هذه التقسيمات، فالصراع قد يكون بين الإنسان ونفسه، أو بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والطبيعة، أو بين الأفكار المتعارضة، أو الفلسفات، أو الآراء الاجتماعية أو بين الإنسان وقوى غيبية كالقدر والآلهة[2].

والكاتب الإذاعى عليه أن يتجنب أنواع الصراع الدرامى الثلاثة الأولى: (الساكن، الواثب، والصاعد المتنوع فى بطء) وعليه أن يقترب كلما استطاع من النوع الرابع، وهو «الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه»[3] ففى هذا النوع من الصراع كل حدث يمهد للآخر، ويمسك بالمستمع ويعده بما كان يتوقعه أو ينتظر حدوثه من أحداث، حيث إن مستمع الإذاعة يتقبل الحادثة فى التمثيلية إذا كان لها من الأسباب والدوافع الصادقة المحركة لها، والتى تكون بمثابة المبرر المنطقى لهذه الحادثة، وليست

---

(١) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص١٩٠.

(٢) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص٧٣، وكتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص١٩١.

(٣) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص٢٤٢.

الحادثة واقعة لمجرد أن المؤلف أراد تعقيد العقدة فى هذا المسمع مثلاً. فالأحداث التى ليست لها دوافع أو مبررات، أى ليست حتمية، لا تعتبر أحداثًا درامية، فمثلاً وفاة الخصم فى النهاية فجأة دون أى تقديم أو مبرر معين من أجل أن يستريح البطل وتحل عقدته، وما إلى ذلك من أمثلة، كلها أمثلة يجب على الكاتب الإذاعى أن يعرف مقدار ضررها الزائد بالنسبة للأعمال الدرامية، ليتجنب إصابة عمله بهذا الضرر، والوقوع فى خطأ وقع فيه كتاب كثيرون لمجرد أنهم عاجزون عن النهوض بالأحداث والسير بها فى الطريق السليم.

ومن أجل أن يظل المستمع متابعًا للتمثيلية حتى النهاية، لا بد أن يظل قلقًا متشوقًا ومترقبًا لنتيجة الحدث دائمًا، لذلك لا بد أن تظل بعض الحقائق مجهولة بالنسبة له، غير واضحة المعالم بالقدر الذى يجعل من عنصر التشويق حافزًا للمستمع للاستمرار فى متابعة التمثيلية.

وفى حالة غياب البطل أو خصمه من أحد المسامع، من الضرورى أن يستمر الحدث فى التطور وألا يتوقف، فالجمهور يريد أن يعرف ما يدور بذهن البطل، وما أعده من خطوات للمستقبل، أو ما وقع له من أحداث لا يدركها المستمع، وهنا لا بد من وجود شخصية متعاطفة مع شخصية البطل، تؤدى هذا الدور، وتنقل للمستمعين ما ترغب وتنتظر من أخبار حول البطل. وكذلك

شخصية الخصم أو الشخصية المضادة للبطل، أيضًا من الأفضل وجود شخصية تابعة لها، تجعل المستمع على علم بخطط الخصم وأفعاله. وهكذا نجد أن شخصيتى صديق البطل وتابع الخصم، تجعلان من استمرار العقدة أمرًا ممكنًا فى حالة غياب القوتين المتصارعتين عن سماع المستمع.

كما أن هناك عنصرًا آخر من عناصر بناء العقدة، وهو الشخصيات الثانوية، أو الشخصيات المساعدة، تلك الشخصيات قد تكون لها صلة مباشرة بالصراع، أو لا تكون لها أية صلة. وفى الحالة الثانية يكون وجودها لمجرد إلقاء الضوء على مكان أو زمان الصراع، أو تفسير بعض الأحداث التى تصادف الشخصيات الرئيسية. وعمومًا، تعتبر الشخصيات الثانوية بمثابة خلفية لتحديد المناظر (المسموعة) والمكان والزمان الذى يدور فيها الصراع.

وبعد أن يحدد المؤلف شخصياته الرئيسية، وشخصياته المساعدة (الثانوية)، وبعد أن يحدد الأمكنة، والأزمنة، والموضوع الذى سيكتب فيه، وبعد أن يرسم خيوطًا رئيسية لسير الأحداث فى التمثيلية على الورق، يبدأ فيما يسمى بعملية التقطيع.

والتقطيع عبارة عن تخطيط لكيفية كتابة التمثيلية الإذاعية بشكل متتابع فى مسمع تلو الآخر، بحيث يشتمل المسمع الأول على عملية التمهيد، أو زرع المعلومات، ونقطة الهجوم على الصراع فى أقرب مسمع بعد ذلك.

وبعد المسمع الأول، لايجب الانتقال إلى المسمع الثانى إلا إذا كانت هناك ضرورة للإنتقال الزمانى أو المكانى أو كليهما، وهذا الانتقال يكون بنقلة موسيقية أو بمؤثر صوتى، أو بطريقة التلاشى أو الاختفاء والظهور التدريجى، أى اختفاء تدريجى للجملة الأخيرة من المسمع الأول، وظهور تدريجى للجملة الأولى من المسمع الثانى - سيتم شرح ذلك فى الباب الثالث من الجزء الثانى - ثم تتوالى المسامع، مع مراعاة كيفية الانتقال من مسمع لآخر، بالإضافة إلى مراعاة المؤثرات الدرامية الخمسة - موجودة فى نهاية هذا الفصل - والبناء العام للتمثيلية ككل.

ثم بعد ذلك يبدأ فى الكتابة عن طريق التمهيد للأحداث والشخصيات (زرع المعلومات)، ويجب هنا أن نعرف أن عملية التمهيد ليست فقط فى أول التمثيلية أو المسلسل، فيجب أن يتم التمهيد لأى شخصية جديدة، أو لأى حدث سيحدث، أو لأى شىء آخر، حتى تبدو الأحداث والأفعال منطقية دون أى افتعال. ثم لا بد من التعجيل بنقطة الهجوم من أجل إثارة تساؤلات المستمع عن مصير الشخصيات وما سيدور من أحداث.

ويجب أن يحدد الكاتب المواقف التى سيتواجه فيها الخصمان معًا، والمواقف التى لا يتواجهان فيها. وبعد أن يكون الكاتب قد قسم موضوعه إلى مسامع، وانتقل من مسمع لآخر انتقالاً حتميًا نتيجة لتغير الزمان أو المكان أو الأحداث، سواء بدخول أو خروج

شخصية، أو غير ذلك، بعدها، أى بعد أن تجمعت لدى الكاتب الفكرة، وتقسيمات موضوعة إلى مسامع، والأمكنة والأزمنة الخاصة بكل مسمع، والشخصيات الأساسية والثانوية، والخيوط الرئيسية لسير الأحداث وتطورها، يبدأ فى عملية تعقيد الصراع عن طريق إكسابه بعض الغموض من أجل أن يظل المستمع متشوقًا طوال التمثيلية، مع ملاحظة أن يجعل كفتى الصراع، أو قوتى الصراع المتعارضتين فى حالة تغير من أجل استمرار الصراع، فمثلا إذا كان البطل مسيطرًا على الموقف فى أكثر من مسمع، فمن الأفضل أن يلجأ المؤلف بعد ذلك إلى إرجاح كفة الخصم، ويجعله مسيطرًا على الموقف بعد ذلك لكى يبدو للمستمع أن الأمور ستنقلب ضد البطل، لتزداد لهفته على معرفة المزيد من الأحداث، وهل ستستمر السيطرة للخصم هكذا أم لا، ثم بعد ذلك لا مانع من إعادة سيطرة البطل مرة أخرى. والغرض من ذلك أن يكون هناك صراع دائم طوال التمثيلية، سواء كانت سهرة، أو مسلسل. فإذا كانت إحدى قوى الصراع ضعيفة لا يكون هناك صراع، بل من المحتم أن القوى هو الذى سيتغلب فى هذه الحالة، فليس من المعقول أن نجد رجلاً يتشاجر مع طفل وأتوقع أن يفوز الطفل، ففى هذا ضرب من الجنون، فالرجل هو الفائز دون جدال، أما إذا كان رجل أمام رجل وكل منهما فى نفس وزن الآخر وقوته، فمن الصعب تحديد من منهما سيفوز، لأن ذلك سيعود إلى حرفية وبراعة كل منهما فى صراعه ضد

الآخر، ومعرفة كل منهما لنقاط الضعف والقوة فى خصمه، وتكون نتيجة الصراع هى فوز إحدى القوتين المتصارعتين، لأنها استطاعت التغلب على القوة الأخرى، والتى هى فى مستواها نفسه.

هذا مثال بسيط للصراع، فلا بد أن يراعى الكاتب ذلك، حيث إن الملاكمين فى جولة ملاكمة كل منهما يضرب الآخر إلى أن يسقط أحدهما، وهذا هو المطلوب فى العمل الدرامى، أى أن البطل لا يمكن أن يكون قادرًا على الانتصار طوال مسامع التمثيلية، فلا بد من وضعه فى لحظات حرجة ينهزم فى بدايتها وتكون السيطرة لخصمه، إلى أن يكتشف كيف يتعامل مع هذا الخصم فينتصر عليه مرة أخرى، وهكذا يستمر الصراع.

ويجب أن يراعى الكاتب الإذاعى أنه من الواجب عليه أن يظل ماسكًا دفة السيطرة فى تحريك الشخصيات فى الصراع، أو بمعنى آخر استمرارية تقديم معلومات جديدة للمستمعين فى كل مسمع، تؤدى إلى تطوير الحدث، وكذلك الاستفادة من عملية إضافة شخصيات جديدة، وجعل دخول هذه الشخصيات غير مجانى، أى أن يؤثر دخول هذه الشخصيات فى خط سير الأحداث والمواقف من أجل أن تتطور وتزداد تعقيدًا، بالإضافة إلى أن الشخصيات الأساسية لا بد أن تكون بمثابة المحور الرئيسى لخط سير الأحداث فى التمثيلية، سهرة كانت أم مسلسل، ويجب أن يراعى المؤلف أن أى

تغيير فى ميزان قوى الصراع لا بد أن يكون منفذًا بدقة وعناية. حتى يصدقه المستمع ويقتنع به، وإلا لا يثير فضوله ويشعر أن المؤلف يضحك عليه، فيعرض عن السماع ويغلق جهازه.

وبعد أن يعمل الكاتب على تعقيد الصراع والخوض فى عدة أزمات، سيصل إلى الذروة الرئيسية أو الذروة الكبرى، والتى عندها تتأزم كل الأمور فى التمثيلية، وهنا يجد الكاتب نفسه مشغولاً فى البحث عن حل لتلك العقدة التى استمر فى زيادة تعقيدها طوال التمثيلية، والحل لا بد أن يكون ملازمًا للذروة، أى يكون هناك فاصل، أى أن الحل أو التنوير لا بد أن يكون بشكل قاطع، وليس منحنيًا أو متدرجًا، فالتمثيلية عندما تصل إلى الذروة فى العقدة لا بد أن تنكشف الأمور وتتضح بعد ذلك مباشرة دون تردد فى حالة ما إذا كان الكاتب سيعرض الحل. أما إذا كان سيترك النهاية مفتوحة دون وضع حلول، فله أن يفعل ما يشاء. ولكن ليس أى موضوع يمكن أن ينهيه الكاتب دون أن يتعرض لحل معين، فهناك موضوعات بطبيعتها تحتاج إلى رأى أو وجهة نظر أو وضع حد للخلاف فيها، وهناك موضوعات من الأفضل أن تُترك مفتوحة النهاية، لكى يكون هناك إعمال للفكر بالنسبة للمستمع. وإذا كانت التمثيلية ستنتهى بالحل – وهذا فى الغالب ما يتم، وقد تعود المستمع على ذلك لأن كل ما يسمعه يفرض عليه نهايات معينة من خلال وجهات نظر المؤلفين – فلا بد كما قلت أن يكون الحل سريعًا قصيرًا قريبًا من

أقصى العقدة، حتى تزداد التمثيلية نجاحًا، ولا تكون ذات قمة متميعة، أو بلا قيمة.

أما بالنسبة للأعمال الإذاعية التى تزيد عن حلقة واحدة، مثل الخماسية، السباعية، أو المسلسل الشهرى مثلًا، فكتابتها تختلف إلى حد ما عن كتابة تمثيلية السهرة مثلًا، لأن المؤلف الإذاعى هنا بعد أن يرسم شخصياته ويحدد خيوطها يجب عليه أن يواكبها من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة، يطورها دراميًا من حلقة إلى أخرى، إلى أن تصل إلى ذروة التأزم ثم الانتهاء.

ويجب أن يراعى أن المسلسل به عقدتان، عقدة أساسية كبرى، لا بد من حلها فى نهاية المسلسل كله، أى فى نهاية الحلقة الأخيرة، وعقدة أخرى تدور فى فلك العقدة الكبرى، وهذه العقدة الثانية يتم تقسيمها إلى عقد فرعية بعدد حلقات المسلسل، أى أنه لابد أن تنتهى كل حلقة بجزء من العقدة الثانية، أوبعقدة فرعية من العقدة الثانية، لكى تنتهى كل حلقة بالتشويق لجذب انتباه المستمع وجعله منتظرًا لاستماع الحلقة التالية، وتشوقه إلى استمراره فى متابعة الحلقات.

والكاتب الإذاعى عليه مراعاة أن بناء العقدة هو بمثابة النفخ فى الأحداث كى تصبح نابضة حية، تتحرك خلالها الشخصيات، وتمر بصراعها إلى أن تصل التمثيلية إلى النهاية التى تحددها حتمية الأحداث وتسلسلها المنطقى، وأن النهاية هذه هى النتيجة الطبيعية

والحتمية لكل أحداث التمثيلية منذ البداية حتى النهاية. فى هذه الحالة يكون الكاتب الإذاعى قد نجح فى تقديم عمل درامى جيد لكل المستمعين.

التمثيلية الإذاعية والمؤثرات الدرامية:

يمكن القول بأن المؤثرات الدرامية خمسة وهى تختلف عن المؤثرات الصوتية، وهى:

١ - التشويق:

ويتم استخدامه فى التمثيلية الإذاعية بكثرة، وهو يعتمد على إثارة نزعتى الخوف والأمل فى نفس المستمع، ولا يتأتى ذلك إلا إذا وضع المؤلف بطله الذى يتعاطف معه المستمع فى موقف حرج يستثير خوف المستمع عليه، بل ويمسك قلبه خوفًا على مصير البطل، ويجيش فى صدره الأمل فى نجاته من هذا الخطر الذى يحدق به، ويجب أن يكون الاستخدام مؤكدًا للحدث الدرامى.

واستخدامات التشويق كثيرة جدا، ولا يمكن حصرها طبعًا لأنها تنبع من الأحداث، ولكنى سأحاول أن أذكر مثالاً بسيطًا.

تمثيلية بها زوج وزوجته يعيشان فى سعادة غامرة، والمؤلف جعل المستمع يتعاطف مع الزوجة لأنها البطلة. ومن أبعاد شخصية الزوج أنه غيور جدًا، يمكن أن يقتل فى سبيل حبه لزوجته وشرف منزله.

والمستمع يدرك أن الزوجة لها شقيق تعطف عليه لظروف خاصة، ولا يعرف الزوج عنه شيئًا. وهذا الشقيق يتردد على شقيقته (الزوجة) كثيرًا كى يأخذ منها ما تجود به نفسها عليه. ثم يعلم الزوج من الجيران أن هناك رجلًا يتردد على شقته فى حالة غيابه، فيجن الزوج لهذا الكلام، وبمرور الأيام يزداد جنانه، ويقرر أن يكشف عن هذا الرجل وينتقم منه ومن زوجته. وفى مسمع من المسامع نجد الشقيق مع شقيقته يتحدثان فى شقتها، وفى المسمع التالى نجد الزوج فى الشارع وأحد الجيران يؤكد له أنه رأى الرجل يدخل شقته منذ لحظات، وهنا يؤكد الزوج أن لحظة الانتقام من الزوجة الخائنة التى خدعته وتظاهرت بحبه طوال هذه السنين التى مضت قد حانت الآن، فيصعد فى السلم، وفى المسمع الذى يلى ذلك نجد الزوجة مع شقيقها، وفجأة تسمع صوت باب الشقة وهو ينفتح، فالزوج فتحه دون أن يدق الجرس من أجل أن يكشف الخيانة بنفسه، وعندما يرى الرجل مع زوجته يقرر قتلها، فينتهى المسمع عند ذلك. وقد تكون هذه النهاية جيدة لحلقة من حلقات مسلسل ما.

وهنا، وفى لحظة دخول الزوج وتقريره قتل الزوجة والعشيق من وجهة نظره، سيتحقق مؤثر الخوف لدى المستمع على مصير الزوجة، لأنه يعلم أن هذا العشيق ليس إلا شقيقها، وأنها بريئة من التهمة، وفى الوقت نفسه سيجيش بصدره الأمل فى نجاتها من هذا الموقف الحرج.

٢ - المفاجأة:

وهى وقوع حدث لا يتوقعه المستمع، بشرط أن تكون هناك منطقية لوقوع هذا الحدث، وإلا تحولت المفاجأة إلى مجرد مصادفة فالمصادفة غير المفاجأة، لأن الصدفة غير مستحبة فى الأعمال الدرامية، بل إنها مرفوضة، وكثيرًا ما نجد المستمعين يقولون على موقف معين فى التمثيلية «المخرج عايز كدا» وهذا يعود إلى أن الحدث غير مقبول وغير منطقى وليس نابعًا من الأحداث التى سبقته، ويمكن أن نتجاوز فى القول ونقول إن المفاجأة هى «مصادفة منطقية أو ممنطقة» وكثيرًا ما نجد مثلاً عضوا فى عصابة، وفى النهاية نكتشف أنه ضابط بوليس، واكتشاف المستمع لشخصية فرد العصابة على أنه ضابط بوليس ممكن، ولكن بشرط أن يكون الموقف يحتمل ذلك، ومن الأفضل أن تتم عملية تمهيد أو زرع معلومات مسبقة، بسيطة وبطريقة غير مباشرة، من أجل أن يكون هذا الاكتشاف بمثابة مفاجأة، وليس مصادفة غير منطقية «مرفوضة».

وفى بعض الأعمال الدرامية يبدأ العمل بمصادفة، كأن يلتقى رجل بامرأة لم يرها منذ سنوات طويلة فى قطار مثلا، ثم تستمر باقى الأحداث فى التسلسل، هذا جائز ومقبول كبداية، ولكن يجب ألا تتكرر هذه المصادفة بعد ذلك، حتى لا يكون العمل قائماً على المصادفة، لأن ذلك مرفوض دراميًّا.

٣ - السخرية الدرامية:

وهى مؤثر درامى يستخدم بكثرة فى الأعمال الدرامية، «تراجيدية أو كوميدية»، أو أى نوع آخر، وتتحقق بأن يتم تجهيل شخصية من شخصيات العمل الدرامى بما يجرى حولها من أحداث فى التمثيلية، فى حين أن المستمع يدرك حقيقة هذه الأحداث. وهذا المؤثر فى الأعمال الكوميدية يثير الضحك جداً إذا كان استخدامه مبرراً، فمثلاً لو كان هناك شخص اسمه (هشام) تم تعيينه فى إحدى الشركات، وفى أول يوم له فى العمل يعرف زملاء مكتبه أن مدير الشركة رجل لا يعرف الضحك أبداً، وأى خطأ لأى موظف لابد من عقابه عقاباً صارماً، لأن المدير رجل حازم صارم. كل هذا يدركه المستمع، بالإضافة إلى أنه يعرف شخصية المدير من خلال صوته، عكس الموظف الجديد (هشام) الذى لا يعرف المدير، ثم يقابل (هشام) المدير فى إحدى الطرقات بالشركة، والمدير هنا لا يعرف شخصية (هشام) فيستوقفه ويسأله: «من أنت»، وهنا يبدأ (هشام) فى التعريف بنفسه لهذه الشخصية - المدير - التى لا يعرفها، ويستطرد فى الحديث بأنه موظف جديد بالشركة، وأنه يندب حظه لتعيينه فى هذا المكان، لأن مديرها رجل كشر وحازم وصارم شكله كذا وكذا وكذا... ويبدأ فى سرد الصفات الكريهة فى أى رجل.

هنا المستمع يعرف كلا الشخصيتين، أى أنه يعرف الحقيقة التى لا يعرفها (هشام) ومن هنا يضحك على تصرفات (هشام) الخاطئة مع المدير، والضحك هنا ناتج عن عنصر التفوق، لأن المستمع تفوق على (هشام) فى كونه يعرف حقيقة المدير وشخصيته عكس (هشام). وجهل (هشام) بحقيقة المدير هو الذى يؤدى إلى السخرية عند اكتشافه لشخصية المدير فى نهاية الموقف.

أما بالنسبة للأعمال التراجيدية، فالسخرية الدرامية تتحقق مثلاً فى إدراك المستمع لمعلومة تنقص البطل، إذا عرفها البطل سيتحول إلى الأفضل مثلاً أو إلى الأسوأ، ويظل يجهلها مدة طويلة، وتتعاقب الأحداث طوال فترة جهل البطل لهذه المعلومة التى يدركها المستمع، إلى أن تتكشف الحقائق، ويتم التحول المطلوب فى الشخصية طبقة للبناء الدرامى.

٤ - المقلب الدرامى:

فى البداية لابد أن نعرف أن هناك فرق بين المقلب الدرامى والسخرية الدرامية. وإن كانت مقومات كل منهما متقاربة فى بعض الحالات.

وأبسط مثال لتوضيح هذا المؤثر هو المثال المعروف للجميع، وهو تلك الصينية التى عليها كوبين من الشاى مثلاً، وفى كوب منهما تم

وضع كمية من المخدر، وبدلاً من أن تشرب الضحية الكوب الذى به المخدر، يشربه من وضع المخدر فى الكوب.

والمقلب الدرامى يساعد على تغيير اتجاه الأحداث فى العمل بما يضفى عليها ثراءً.

٥ - الحب:

إن الحب سيبقى فى الأعمال الدرامية طالما بقى على الأرض رجل وامرأة، وهذا يعود إلى أن طبيعة التركيبة العضوية للرجل والمرأة تجعل كل منهما يحتاج إلى الآخر، وفى الوقت نفسه مكملاً له.

والحب فى الأعمال الدرامية من ضمن المؤثرات التى تضمن نجاحها نجاحاً أكيداً، لأن الحب عاطفة إنسانية تخاطب قلبَ الإنسان ومشاعره، لذلك فإن هذا المؤثر أكيد المفعول، لأن الحب فى العمل الدرامى عبارة عن متنفس لعملية كبت عاطفى فى صدر كل واحد من البشر. فالبنت مثلاً تتمنى أن تكبر وتمر بتجربة الحب الرقيقة الناعمة الشاعرية التى تمر بها البطلة، ثم تتزوج وتعيش سعيدة مثلها. والمرأة المتزوجة عندما تستمع إلى قصة حب جميلة تتمنى أن تصبح الحياة التى تعيشها مثل حياة البطلة السعيدة. حتى كبار السن، فهم يتمسكون بما مضى من سنى الشباب، ويتمنى الواحد منهم أن يعود لشبابه ويحب مثل البطل، ويعيش حياته سعيداً.

وليس من الضرورى وجود المؤثرات الدرامية الخمسة فى كل عمل درامى، ولكنه من المفضل أن يتواجد أكبر عدد منها فى العمل الواحد. والأفضل أن تتواجد جميعها، أما إذا لم يتواجد أى من هذه المؤثرات يكون العمل هابطاً ليس له نكهة درامية مستساغة.

٤ - بين الحبكة والسيناريو فى التليفزيون

إن التليفزيون وسيلة تعبير مرئية، أى أنه يشبه السينما إلى حد كبير، ولذلك فإن أى عمل درامى تليفزيونى لابد أن يكتب من خلال السيناريو، حتى يساعد ذلك عملية التسجيل - سواء كان هذا العمل تمثيلية أم مسلسل أم سلسلة - ذلك التسجيل الذى يتم عن طريق تصوير مشاهد العمل الدرامى بكاميرات الفيديو الإلكترونية، عكس السينما التى تستعمل فى تصوير لقطات مشاهدها الكاميرا السينمائية التى يتم وضع شريط من «السيلولويد» بداخلها لتعكس عليه الصورة.

المهم، إن كلاً من التليفزيون والسينما يستعمل الكاميرا فى تصوير اللقطات، ومن أجل هذا التصوير لابد أن يكون هناك سيناريو، لأن السيناريو وكما ذكرت من قبل هو (فيلم على ورق) بالنسبة للسينما، وكذلك التليفزيون، فالسيناريو فى التليفزيون يُعد بمثابة تمثيلية مجسدة على الورق، وعلى المخرج وباقى الفنيين محاولة

إخراج هذه التمثيلية المجسدة من على الورق لتصبح نابضة الحياة على شاشة التليفزيون.

ومن أجل ذلك لابد أن يكون هناك شرحاً وتفصيلاً على الورق من أجل أن تصبح التمثيلية مجسدة. هذا الشرح والتفصيل هو السيناريو، تماماً مثل السينما.

وإذا كنت قد ذكرت أن السيناريست السينمائى يمر بأربع مراحل قبل أن يصور المخرج الفيلم، وهى الفكرة، المعالجة، السيناريو، والسيناريو التنفيذى أو سيناريو التصوير، فإن كاتب السيناريو التليفزيونى يمر بثلاثة مراحل فقط من هذه المراحل الأربع. لأنه لا يستطيع كتابة سيناريو التصوير، لأن ذلك من مهمة المخرج التليفزيونى، وإن كان السيناريست السينمائى من واجبه أن يكتب سيناريو التصوير. ويعود ذلك إلى أن المخرج السينمائى يمكن أن يصور أية لقطة يحددها له السيناريست، وكذلك يمكنه أن يضبط الكاميرا على الزوايا المحددة فى السيناريو، لأن طبيعة الكاميرا السينمائية تعطى حرية الحركة فى أثناء التصوير، وإن كانت كاميرات الفيديو الحديثة المحمولة على الكتف تعطى حرية حركة كبيرة فى أثناء التصوير، ويمكن أن تفعل أشياء كثيرة جداً ليس بمقدور الكاميرا التليفزيونية العادية أن تفعلها. ولكن تبقى الغلبة لكاميرا السينما. وفى التليفزيون صغر حجم الاستوديوهات يؤدى فى أحيان كثيرة إلى عدم تمكن المخرج من تصوير اللقطات المحددة فى

السيناريو. وكذلك، فإن طريقة بناء الديكورات والمناظر فى التليفزيون تعتبر فى أحيان كثيرة عائقاً كبيراً بالنسبة للمخرج فى الحد من حرية تحريك الكاميرات كيفما يريد، لأنه يكون مرتبطاً بالمساحات البسيطة المتبقية من أرضية البلاتوه ليحرك عليها كاميراته، بعد أن احتلت الديكورات والإكسوارات المساحة الأكبر، وهذا يجعل المخرج لا يتمكن من تنفيذ اللقطات المحددة فى سيناريو التصوير الذى يكتبه السيناريست. هذا بالإضافة إلى أن طبيعة بناء الديكورات نفسها فى الاستوديو التليفزيونى قد تعوق - وغالباً هذا ما يحدث تنفيذ سيناريو التصوير، لأن السيناريست يضع رؤيته من خلال معالجة الموضوع، وتقطيعه إلى لقطات، دون أن يعرف المساحات الخالية من أرضية البلاتوه، ودون أن يعرف أماكن وجود- الكاميرات بين الديكورات، وكيف ستتحرك تلك الكاميرات التحرك السليم، ودون أن يعرف أماكن ديكوراته. فهو يحدد ديكوراته فى التمثيلية دون أن يعرف أماكنها فى البلاتوه. فمثلاً إذا كان لديه فى التمثيلية ثمانية أماكن للتصوير (ديكورات) فإنه لا يعرف أيها سيكون بجانب الآخر أو قريباً منه، لأنه يمكن أن يتخيل وجود الديكورات بصورة تتناقض عن الصورة التى يتم بها بناء الديكورات فى البلاتوه. وهذا يؤدى إلى عدم استطاعة الكاميرات التقاط اللقطات المحددة فى سيناريو التصوير.

وعلى هذا الأساس فسيناريو التصوير التليفزيونى من الأفضل

أن يكون من مهام المخرج، وفى الغالب فإن المخرج لا يضع هذا السيناريو التنفيذى إلا بعد أن يتم بناء الديكورات فى الاستوديو. وعلى أساس أماكن الديكورات، وأماكن الكاميرات، وإمكانة تحريكها، والأماكن التى يمكن أن يتحرك فيها الممثلون، ومن خلال إدراكه لكل ذلك، يمكن أن يحدد لقطاته النهائية التى سيصورها، مع الحركات اللازمة للكاميرات.

وليس معنى هذا أن السيناريست التليفزيونى يغفل لقطاته أو حركة الكاميرات، بل عليه أن يذكر ما يمكن أن يفيد المخرج فى أثناء كتابته لسيناريو التصوير، من أجل إيضاح رؤية المؤلف فى العمل، ومحاولة تجسيدها، وياحبذا لو تلاقت رؤية السيناريست مع رؤية المخرج، فإن هذا سيجعل العمل يخطو خطوات وخطوات على طريق الجودة. وللأسف الشديد هذا لا نجده إلا نادراً فى الأعمال التليفزيونية، والتى فى أحيان كثيرة نجدها لاتحمل أية رؤية على الإطلاق، لا للمؤلفين، ولا للمخرجين.

والحبكة فى التليفزيون مثل السينما والمسرح والإذاعة، والاختلاف كل الاختلاف فى كيفية استغلال إمكانات كل وسيلة لبناء هذه الحبكة. ومن الطبيعى ألا أتعرض لكيفية بناء الحبكة، فقد تم الحديث عن ذلك من قبل. ولكن المهم أن نعرف أشكال التأليف الدرامى للتليفزيون، لأن الحبكة تختلف من شكل إلى آخر. فحبكة التمثيلية تختلف عن حبكة المسلسل، وحبكة الاثنين تختلفان عن

حبكة السلسلة. وإن كانت حبكة الحلقة الواحدة من السلسلة قريبة الشبه جدًا من حبكة التمثيلية. فحبكة التمثيلية التليفزيونية سواء كانت قصيرة أو تمثيلية سهرة، مثل حبكة المسرحية تماماً، ولكن الاختلاف فى طريقة المعالجة، نسبة إلى اختلاف إمكانات التليفزيون عن المسرح. وفى هذا النوع من الدراما التليفزيونية يتصاعد الحدث إلى أن يصل للذروة الرئيسية كما هو الحال فى المسرحية تقريباً.

أما حبكة المسلسل فتعتمد على عقدتين، عقدة كبرى يتم حلها فى نهاية المسلسل، وعُقَد فرعية أخرى بعدد حلقات المسلسل، بحيث تشمل كل حلقة على عقدة فرعية، هذه العقدة الفرعية تدور فى إطار العقدة الرئيسية، ويتم تطور الشخصيات والصراع منذ الحلقة الأولى حتى نهاية الحلقة الأخيرة، أى أن العُقَد الفرعية كلها تصب فى النهاية فى العقدة الرئيسية.

أما حبكة السلسلة، فتختلف عن حبكة المسلسل، لأن الأحداث فى المسلسل تتطور من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة. أما فى السلسلة فكل حلقة تنتهى بنهاية أزمتها، أو بحل عقدتها هى وحدها، أو بمعنى أدق، كل حلقة من حلقات السلسلة بمثابة تمثيلية مستقلة، أى لها بداية ووسط ونهاية، حيث إن الحلقة الواحدة من السلسلة تعتبر عملاً دراميًا كاملاً، لأن كل حلقة تبدأ ببداية جديدة ليست لها علاقة بنهاية الحلقة التى سبقتها.

والعلاقة الوحيدة التى تكون بين الحلقات هى وجود شخصية رئيسية تقوم بالبطولة فى كل الحلقات، أو أن الموضوع الأساسى فى كل الحلقات واحد، والاختلاف فى الشخصيات التى تحاكى الموضوع فى كل حلقة، أى أن الأبطال هم الذين يتغيرون والموضوع واحد، أو أن الشخصيات ثابتة والموضوع هو الذى يتغير من حلقة إلى أخرى.

أما بالنسبة للتمثيلية الواحدة أو تمثيلية السهرة، فهى أفضل الأشكال الثلاثة وأسهلها للكاتب، لأنها قريبة الشبه للمسرحية من حيث البناء الدرامى. ولأن موضوعها مكثف دون تطويل.

أما المسلسل - وحلقاته قد تكون سبع حلقات، أو ثلاث عشرة حلقة، وهذا العدد لتغطية دورة تليفزيونية كاملة، لأن الدورة التليفزيونية مدتها ثلاثة شهور، أى ثلاثة عشر أسبوعاً، بمعدل حلقة أسبوعيًا. وإما ست وعشرون حلقة، لتغطية دورتين، وإما ثلاثون حلقة بعدد أيام الشهر على أساس أن المسلسل يومى، وإن كانت كل المسلسلات فى مصر تذاع يوميًا - فإن كاتبه يجد نفسه فى مأزق شديد، حيث إن المدة الزمنية لمجموع الحلقات يفوق بكثير جدًا مدة تمثيلية السهرة، أو المسرحية، أو الفيلم. ولذلك فغالباً ما نجد الموضوعات التى يعالجها كُتاب هذا النوع من الدراما لا تحتمل المعالجة على مدى حلقات المسلسل، فنجد الكاتب منهم يلجأ إلى الحشو والتطويل والإسهاب فى الحوار، والتكرار بلا معنى، والمواقف غير المبررة، وإغفال عنصر الحتمية فى تسلسل المشاهد. وأحداث

لا مبرر درامي لوجودها، وشخصيات زائدة لمجرد زيادة عدة الحلقة فقط. كل ذلك من أجل أن يسد الفراغ الموجود فى زمن الحلقات، ولهذا تجيء أغلب المسلسلات مملة بالنسبة للمشاهد.

وهناك الكثير من الكتاب يلجئون إلى حيلة الذروة الزائفة فى نهاية كل حلقة، بمعنى أن المؤلف ينهى الحلقة بنهاية وهمية زائفة كى يخدع الجمهور من أجل الاستمرار فى متابعة الحلقات، وبعد ذلك يكتشف المشاهد اللعبة، بأن المؤلف ضحك عليه فى نهاية الحلقة السابقة، وهذا النوع من الذروة الوهمية يعتبر شيئاً جديداً بالنسبة للتليفزيون عن المسرح والسينما. ويلجأ إليه الكاتب التليفزيونى لعجزه عن تقديم ذروة حقيقية من خلال تطور الأحداث فى نهاية كل حلقة، وعلى هذا الأساس تكون الحبكة ضعيفة المستوى.

ولكن كيف يكتب المؤلف التليفزيونى نصه؟ أو إذا جاز لى أن أستخدم الاصطلاح الأجنبى (الاسكريبت)؟

لابد أن يدرك السيناريست التليفزيونى أن النص الذى يكتبه سيقوم بقراءته كل من المخرج، الرقيب، مصمم المناظر، مهندس الإضاءة، أخصائى الماكياج، أخصائى الاكسسوار، مدير الاستوديو، الممثلون والممثلات، ومساعدو الإخراج... إلخ كل منهم يقرأ النص ليستخلص منه المعلومات التى تخصه بأقل جهد ممكن. وهذا فى حد ذاته يشكل مسئولية كبرى تقع على عاتق الكاتب التليفزيونى، فعليه أن يضع فى نصه كل ما يهم أو يخص كل واحد فيهم. لأنهم

سيتعاونون معاً لتقديم نص تمثيلية، بمعنى أنه لا بد أن يذكر الإضافة إلى الحوار الذى يعالج به الأحداث والمواقف، والذى تنطق به الشخصيات، لا بد أن يذكر التفاصيل الأخرى.

ولكن ماهذه التفاصيل الأخرى؟

وقبل ذكر التفاصيل الأخرى، يجب أولاً أن نعرف الشكل الذى ستكتب بداخله هذه التفاصيل، أو بمعنى آخر، شكل الصفحة الواحدة من السيناريو التليفزيونى.

هناك شكلان يمكن اتباع أحدهما، الشكل الأول: طريقة العامود الواحد، أما الشكل الثانى: فطريقة العامودين (١) وفى التليفزيون المصرى نجد أن الطريقة الثانية هى الأكثر شيوعاً.

ومعنى العامود الواحد، أن الكاتب يكتب بعرض الصفحة كلها، مثل كتابة المسرحية تماماً. فبعد أن تنتهى جملة حوار ما، وأراد السيناريست كتابة إرشادات خاصة، كتبها بعرض الصفحة.

أما طريقة العامودين، ففيها تنقسم الصفحة إلى نصفين بطول الورقة، أو قسمين، أو عامودين. يكتب المؤلف فى عامود منهما الحوار، وأى صوت آخر سيسمعه المشاهد. وفى العامود الآخر يكتب وصف الصور وتعليمات الكاميرا، أى كل ما سيشاهده المتفرج. والعامود

(١) أرثر سوينسن (التأليف للتليفزيون)، ترجمة: إسماعيل رسلان، الناشر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، سنة ١٩٦٦، ص ٧٧

الذى به الحوار وأى صوت آخر يسمى (أوديو) أما العامود الآخر والخاص بالصورة فيسمى (فيديو)[1] وعندنا فى مصر النصف الأيمن (فيديو)، والنصف الأيسر (أوديو).

وكلما ازداد المؤلف التليفزيونى خبرة، وكلما ازداد معرفة بالاستوديوهات التى يكتب لها، وبإمكانيات هذه الاستوديوهات، زادت ملاحظاته فى الجزء الخاص بالصورة (الفيديو)، وأعطى المخرج كل الإشارات الممكنة عن الكيفية التى يريد تقديم تمثيلية بها. أما الكتاب قليلى الخبرة التليفزيونية - وكثيرا ما نشاهد أعمالهم- فهم يتركون الجزء الخاص بالصورة دون أية تعليمات أو إرشادات لجهلهم بها.

وبعد أن عرفنا شكل صفحة السيناريو، ماهى التفاصيل التى يمكن أن تكتب فيها؟

إن التمثيلية التليفزيونية مثل الفيلم تمامًا، تتكون من عدد من المشاهد، وكل مشهد يتكون من مجموعة من اللقطات.

ولنفرض أن هناك تمثيلية ما، طبعاً بها عدد من المشاهد المفروض أن يشتمل كل مشهد من المشاهد على هذه المعلومات فى البداية.

١ - رقم المشهد مسلسلاً مع باقى المشاهد.

---

(١) سيربازيل بارتيلت (تأليف التمثيلية التليفزيونية)، ترجمة عزت النصيرى، الناشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ٤٣

٢ - هل المشهد داخلى أم خارجى، وهل هو نهار أو ليل.

٣ - الإشارة إلى ما إذا كان (حيًا) داخل الاستوديو، أو مصوراً على فيلم.

٤ - إذا كان (حيًا) يجب ذكر المنظر، وإذا كان فيلماً يجب ذكر الموقع الذى سيتم فيه تصوير الفيلم[١]. وهذه عدة بدايات مختلفة.

المشهد الرابع: (داخلى - ليل) ستوديو (حى) حجرة مكتب الأب:

المشهد السابع: (خارجى - نهار) (فيلم) ميدان التحرير:

المشهد التاسع: (داخلى - نهار) ستوديو (حى) المطبخ:

المشهد العاشر: (خارجى - ليل) (فيلم) برج الجزيرة:

وفى نهاية كل مشهد يجب ذكر كيفية ربطه بالمشهد الذى يليه، كأن يذكر: قطع، مزج، اختفاء تدريجى.. وكل طريقة لها معناها واستخدامها الخاص. فالقطع مثلاً يستخدم لربط المشاهد ببعضها فى حالة استمرار الحركة دون أى انقطاع زمنى، أى أن هناك استمرار وانسياب للحركة. أما المزج فيستخدم فى ربط المشاهد التى يوجد بينها انقطاع زمنى مثلاً، ويمكن التحكم فى سرعته للدلالة على الفترة الزمنية التى انبرت، أو للدلالة على الإيقاع العام للعمل. أما الاختفاء التدريجى فغالباً ما يستخدم فى نهاية الفصول.

---

(١) كتاب (التأليف للتليفزيون) ص ٧٧

وبالإضافة إلى تلك المعلومات التى يبدأ بها المشهد وينتهى بها، لا بد أن يحاول الكاتب ذكر ما يجده يهم كل الفنيين بالإضافة إلى الفنانين، وعلى سبيل المثال يذكر ما إذا كان بالحجرة باب أو شباك أو سرير أو منضدة، أو أى شىء آخر، أى لا بد من ذكر كل المصورات التى لا بد من وجودها فى المشهد، أى كل ما سيراه المشاهد، وكذلك يذكر تتبع الكاميرا للممثلين إذا كان ذلك ضروريًا. مع ذكر حركة الممثلين.

هذا فى النصف الأيمن (فيديو). أما فى النصف الأيسر (أوديو) فيذكر كلمات الحوار التى سيتفوه بها الممثلون، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والموسيقى فى حالة وجودها.

ولابد أن يدرك الكاتب التليفزيونى أن طبيعة التليفزيون تحتاج لمشاهد قصيرة، لأن طول المشهد أساسى جدًا، والمشاهد التليفزيونية الطويلة نقص فى الكتابة، لأنها أقرب إلى المسرح، وإذا دعت الضرورة لوجود مشهد طويل نسبيًا فلابد من وجود المبرر الدرامى لذلك.

وإذا حاولنا أن نعرف الفرق بين المشهد التليفزيونى والمشهد المسرحى، فلنلق نظرة على هذا المشهد، وهو مشهد شاب يتحدث إلى خطيبته، يطلب منها أن تقابله فى مكان ما.

فى المسرح سيتصل الشاب بخطيبته ويتحدث معها، ثم يضع

السماعة. أما فى التليفزيون فيمكن أن يصبح لدينا ثلاثة مشاهد على الأقل:

الأول: مشهد الشاب وهو يطلب الرقم، ثم يتحدث إلى خطيبته.

الثانى: مشهد خطيبته وهى تسمعه، ثم تتحدث إليه، وتوافقه على رأيه.

الثالث: مشهد الشاب وهو يشكرها لموافقتها على مقابلته.

أما إذا استعملنا أية خدعة إليكترونية من خلال أجهزة الخدع، سواء الأجهزة الحديثة أو القديمة، فيمكن مثلاً تقسيم الشاشة إلى قسمين، كل قسم نجد فيه شخصية، أو طبع صورة فى جزء من الشاشة، والصورة الأخرى فى باقى الشاشة. بمعنى أن المشاهد يمكن أن يرى الشاب وهو يتحدث فى التليفون على جزء من الشاشة، وفى الوقت نفسه تظهر صورة خطيبته على جزء آخر من الشاشة. أى طبع الصورتين فى وقت واحد على الشاشة. وفى هذه الحالة لا يعتبر المشهد مشهداً واحداً، بل مشهدين مركبين. لأن الشاب تم تصويره فى مكانه الخاص به وبالكاميرا الموجودة فى ديكوره، وخطيبته تم تصويرها فى مكان آخر، وبكاميرا أخرى. بل ويمكن عمل خدع كثيرة من خلال أجهزة الحيل الإليكترونية الحديثة، وهذا من وظيفة المخرج. إلا أن السيناريست من الأفضل أن يكون ملماً بإمكانية هذه الأجهزة.

إما إذا حاولنا أن نفرق بين بناء المشهد التليفزيونى والمشهد

السينمائى فلنلق نظرة على الجزء التالى:

لدينا امرأة مع زوجها، يتحدثان فى هُول الفيلا، ثم تصعد الزوجة لإحضار معطفها من أعلى، ويجلس الزوج على أحد المقاعد فى انتظار عودة زوجته، وعندما تصعد الزوجة وتفتح باب حجرتها تفاجأ بوجود قتيل داخل الحجرة، فتصرخ وتهرول هابطة درجات السلم ناحية زوجها.

هذا الموقف إذا تم معالجته سينمائيًا يمكن أن يكون مشهداً واحداً. فالكاميرا تصاحب الزوجة وهى تصعد درجات السلم، ثم وهى تدخل حجرتها، ثم وهى تصرخ، ثم وهى تهبط درجات السلم مهرولة لتعود لزوجها.

أما فى التليفزيون فسيتم تقسيم هذا الموقف إلى عدة مشاهد طبقاً للضرورة والإمكانيات التليفزيونية. فيمكن أن يعالج تليفزيونيًا على هذا الوجه:

المشهد الأول: الزوج مع زوجته، تتركه لتصعد درجات السلم لإحضار معطفها، ثم يجلس الزوج ينتظر عودتها، تستمر الكاميرا معه، يحاول أن يقطع وقته فى قراءة جريدة مثلاً أوعمل أى شىء آخر.

المشهد الثانى: الزوجة وهى تدخل حجرتها فى الطابق العلوى، تدخل دون أن تلاحظ وجود الجثة.

المشهد الثالث: الزوج ما زال ينتظر زوجته.

المشهد الرابع: الزوجة بعد أن أخذت معطفها، تستدير لتتحرك تجاه الباب فترى الجثة، فتصرخ بشدة.

المشهد الخامس: الزوج وهو يسمع صراخ زوجته.

المشهد السادس: الزوجة ما زالت تصرخ وتخرج مهرولة لتهبط لزوجها.

المشهد السابع: الزوج ينزعج لاستمرار صراخ زوجته، وبهم بالصعود إليها، ولكنها يتقابلان على السلم.

وهكذا نجد أن مشهداً سينمائياً واحداً قد تم تقسيمه إلى عدة مشاهد تليفزيونية تبعاً لإمكانيات التليفزيون الفنية، لأن الكاميرا التليفزيونية محدودة الحركة عن الكاميرا السينمائية، ولا يمكن أن تتابع الزوجة وهى تترك زوجها، ثم وهى تصعد لحجرتها، ثم وهى تدخل، ثم وهى بالداخل، ثم وهى تخرج، ثم وهى تهبط السلم عائدة لزوجها.

ولذلك يجب أن يراعى الكاتب التليفزيونى إمكانات التليفزيون حتى لا يضيع وقته ومجهوده سدى.

الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر

١- فى المسرح

إن هذه العناصر السمعية والبصرية، بمثابة عناصر تكميلية للنص المسرحى. وقد تكون سببًا فى رفع القيمة الدرامية للمسرحية وتقويتها إذا ما تآلفت مع فكرة النص، وقد تكون سببًا فى إعاقتها والقضاء عليها، إذا كانت لا تخدم النص.

ومن أجل ذلك لا بد للكاتب المسرحى أن يحدد طبيعة المناظر التى تتطلبها مسرحيته، ونوع الموسيقى، وكذلك نوع المؤثر الصوتى. وليس معنى نوع الموسيقى هنا أن يكون المؤلف دارسًا للموسيقى وأصولها وقواعدها ومقاماتها، ولكن يكفى أن يكون متذوقًا لها فقط. ويمكنه أن يفرق بين نوع وآخر، فمثلاً يمكن أن يذكر: موسيقى تدل على التوتر، حزينة، أو تبعث البهجة والسرور، أو مارش عسكرى، مارش جنائزى، زفة عروسة. وإن كان من الأفضل إذا كان الكاتب دارسًا للموسيقى كعلم بالإضافة إلى تذوقه لها.

وبالنسبة للمؤثر الصوتى فيمكنه أن يذكر على سبيل المثال: صوت قطار، سيارة، رياح شديدة، رعد، طلقات مدفع رشاش، أو صوت أمواج البحر.

المهم أن يتخير الكاتب اللحظات المناسبة التى يطلب فيها وصفاً موسيقيًا أو مؤثرًا صوتيًا.

ولنستعرض معًا أهم خصائص استخدام الموسيقى فى المسرح:

أولاً: فى أغلب العروض يتم استخدام الموسيقى قبل رفع الستار كموسيقى افتتاحية، وكثيرًا ما تعطى هذه الموسيقى طبيعة الفصل الأول والمشهد الذى ستبدأ به المسرحية.

ثانيًا: يتم استخدام الموسيقى للربط بين المناظر.

ثالثًا: تستخدم موسيقى (الأغانى والمارشات والألحان) فى خلفية الشخصيات، من أجل إشباع الجو المسرحى العام.

رابعًا: يتم استخدام مؤلفات موسيقية خاصة بالعمل المسرحى، لتدعيم مناطق الضعف التى قد تعترى العمل، وتستخدم لإثارة خيال المشاهد، وتساعد الممثل فى الوقت نفسه على اجتياز اللحظات الحرجة فى أدائه لموقف ما[1].

---

(١) سليمان جميل (الموسيقى والدراما) عن مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة السنة الأولى، القسم العام، بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم، العام الدراسى ١٩٧٤/٧٥م.

خامساً: قد تستخدم الموسيقى للتعبير عن زمان أو مكان المشهد المسرحى. فإذا كان المشهد مثلاً يحكى عن فراعنة مصر القديمة، ويتم استخدام الموسيقى الصادرة من آلة (الهارب) التى اتصف بها العصر الفرعونى، للدلالة على زمان الأحداث. وإذا كان المشهد يدور فى بورسعيد مثلاً، ففى الغالب نجد أن الموسيقى المصاحبة تعزفها آلة (السمسمية) التى اشتهرت بها مدن القناة.

سادسًا: تستخدم الموسيقى لتجسيد أبعاد الشخصية المسرحية. فالإنسان الذى يحب الاستماع إلى موسيقى المزمار البلدى، يختلف فى تكوينه دون شك عن الإنسان الذى يستمع دائمًا إلى سيمفونيات بيتهوفن وباخ وتشايكوفسكى وفاجنر، وغيرهم.

هذا بالنسبة لاستخدام الموسيقى.

أما استخدام المؤثرات الصوتية فى المسرح. فهى نادرًا ما تستخدم، عكس الإذاعة مثلاً. التى تعتمد اعتمادًا كليًا عليها لكونها وسيلة عمياء، غير مبصرة، تعتمد على الصوت فقط. وتستخدم المؤثرات الصوتية فى المسرح للإيحاء بالواقع، ولتعميق الأثر الدرامى كلما أمكن.

ولننتقل إلى المناظر فى المسرح، ولكن، ما المنظر المسرحى؟

المنظر المسرحى هو الوحدة الفنية للعرض الذى يعطى للعمل المسرحى قيمته الجمالية والدرامية. ويهدف «إلى إظهار المعانى العميقة للمسرحية بخطوطه وألوانه.. وتكملة المسرحية وإظهار الجزء

الخفى منها.. وخلق الحياة التى تعيش فيها شخصية الممثل والتعبير عنها بطريقة فنية جميلة.. فتتكون بذلك الوحدة الفنية»[1]. ويتم تصنيعه من إطارات من الخشب والقماش أو نحوها، وتقام فوق المسرح، لتعطى شكلاً للمنظر المطلوب، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة. وعلى هذا الأساس فإن المنظر المسرحى ليس فنًا منفردًا بذاته، ولكنه فن متداخل مع باقى الفنون الأخرى التى تخدم النص المسرحى، مثل الموسيقى والإضاءة والتمثيل، وغير ذلك من الفنون التى تساعد فى إبراز مضامين النص[2].

ويمكننا أن نوجز وظائف المنظر المسرحى فى النقاط التالية:

١ - الإيحاء بالمكان والزمان: كثيرًا ما يلقى المنظر الضوء على مضمون المسرحية، ليحدد لنا هل المكان فى منزل، أو قصر، أو سجن أو شارع، أو غابة، أو شاطئ بحر.. إلخ وكذلك يسهم فى تحديد زمان المسرحية، هل الأحداث تدور فى الصباح، أو المساء، هل فى الربيع، أو الشتاء.. إلخ. وكذلك هل الأحداث

---

(١) لويس ملكة (الديكور المسرحى) الناشر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٦٦م ص ٤، ٥، ٦.

(٢) انظر: المرجع السابق الفصل الثانى، كتاب «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» ص ١٦١.

تدور فى العصر الفرعونى، أو الرومانى، أو عصر ما قبل التاريخ، أو أى عصر آخر.

٢ - الإيحاء بالحالة النفسية: وهى الحالة التى يكون عليها المنظر، ليهيئ للمشاهد نفسيًّا لمعايشة أحداث المسرحية طبقًا لزمنها ونوعها.

٣ - الإيحاء بالجو العام: وهو الجو المهيأ فنيًّا لتجرى فيه أحداث المسرحية، وإما أن يكون جواً كوميديًّا، أو تراجيديًّا.. إلخ.

٤ - إضافة العنصر الجمالى: إننا نرى أن أى إنسان عندما يفكر فى إقامة أى احتفال يفكر فى إقامة بعض الزينات، ليجعل من مواد الاحتفال أكثر حيوية وبهجة. وهذه رغبة لا عيب فيها ما دامت فى حدود المعقول. وأعتقد أن ذلك أدى إلى اعتبار المنظر فى المسرح بمثابة خلفية جميلة للأحداث.

٥ - تحديد المساحة: إذ يحدد المنظر المساحة التى سيدور فيها التمثيل. سواء كانت كبيرة أم صغيرة.

٦ - يساعد على الحركة: يساعد الممثل فى حركته على خشبة المسرح، لأنه يهيئ له الجو العام للنص، بالإضافة إلى مساعدته فى الخروج والدخول من وإلى منطقة التمثيل من خلال الفتحات الموجودة فى المنظر.

٧ - إخفاء ما حول منطقة التمثيل: وذلك بإخفاء جانبى المنطقة التى يتم التمثيل عليها، بالإضافة إلى خلفيتها، وذلك من أجل

تغطية الأجهزة والمعدات والآلات، وكذلك الفنيين الذين يقومون بتشغيلها، وذلك حتى لا يرى المشاهد إلا المنظر المسرحى والأحداث التى تدور أمامه[1].

وعلى هذا الأساس يجب أن يحدد الكاتب نوع المنظر أو المناظر المطلوبة، حيث سيخدم ذلك طبيعة أحداث مسرحيته، وزمانها ومكانها.

ثم بعد ذلك إذا ذكر الكاتب المسرحى أية إكسسوارات فى بداية الفصل، أو المشهد، أو المنظر، أو اللوحة، أو خلال أيها، لا بد أن تكون هذه الإكسسوارات مستخدمة فى الأحداث، وتخدم المسرحية. ولا يجب ذكر أية إكسسوارات دون أن يكون لها استخدام، وذلك ليكون وجودها مبررًا (لا مجانى).

وكذلك على الكاتب أن يحدد أنواع الملابس التى سترتديها الشخصيات، لأن العلاقة بين الملابس والشخصية أعمق مما يتصور الشخص العادى. ولا بد أن تكون الملابس هى الأخرى موحية بعصر المسرحية، وملائمة لتكوين الشخصيات وأبعادها، وكذلك مناسبة للموضوع نفسه.

---

(١) أنظر كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ٣٣١ - ٣٣٧.

٢ - فى السينما

الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الفيلم تعتبر من الأصوات التى تصاحب الفيلم، والأصوات فى الفيلم تنقسم إلى قسمين أساسيين.

أولاً: الأصوات الطبيعية: وهذه الأصوات يمكن إدراكها فى الطبيعة ذاتها، مثل أصوات الرياح، الرعد، المطر، الأمواج، الماء الجارى، تغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة، وما إلى ذلك من أصوات فى الطبيعة.

ثانياً: الأصوات البشرية: وهى تلك الأصوات التى يصدرها البشر، أو التى يشارك البشر فى صنعها، وعلى سبيل المثال:

(أ) **الكلمات الصوتية**: وهى كلمات الحوار التى تصاحب الصورة، وصوت الكلمات، يكون جزءًا أصليًا من الجو الحقيقى للفيلم.

(ب) **أصوات الآلات الميكانيكية**: مثل أصوات الآلات، السيارات، الطائرات، السفن، القطارات، الضوضاء فى الشوارع، وباقى الأجهزة.. إلخ.

(جـ) **الموسيقى**: وهى عنصر صوتى يصنعه الفرد بنفسه،

والموسيقى فى الفيلم[1]، إما أن تكون موسيقى تصويرية، أى أنها تصاحب تصوير الشخصية أو الحدث، وفى الوقت نفسه قد تكون تعبيرية أكثر منها تصويرية، من أجل التعبير عن الحالة النفسية التى تمر بها الشخصية مثلاً، أو التى تعيشها. وإما أن تكون الموسيقى مصاحبة للكلمات، أو بمعنى أدق (مغناة) أى أنها تكون لحنًا لكلمات أغنية، أو أن تكون موسيقى لرقصة ما.

والموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الفيلم ليست إضافة بسيطة إلى الصورة، ولكن تستخدم هذه الأصوات فى الفيلم لأنها عنصر هام من عناصر الفيلم السينمائى بعد أن تخطى مرحلة الصمت، لأنها تعبر تعبيرًا قويًا واضحاً عن حوادث الفيلم، بحيث يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم.

والموسيقى تخلق فى صالة العرض جوًا يساعد المتفرج على الاندماج فى جو الفيلم، وتساعد هذه الأصوات - الموسيقى والمؤثرات الصوتية - مهندس المناظر، ومصمم الملابس، والسيناريست فى تصوير جو القصة وتجسيد أحداثها.

وبالنسبة لأفلامنا العربية، والمصرية على وجه الخصوص، نجدها مليئة بالأغانى التى ليس لها مناسبة على الاطلاق، وكذلك زاخرة

---

(١) مارسيل مارتن (اللغة السينمائية) ترجمة: سعد مكاوى، الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة أغسطس ١٩٦٤، ص ١١٩.

بالموسيقى الراقصة التى لا هدف درامى لها، ولكن من أجل جذب المتفرجين فقط، أى أنها عملية تجارية أكثر منها أى شىء آخر.

والصوت فى الفيلم، أو المؤثر الصوتى، يكون الغرض من استخدامه هو عمل قيمة تآلفية بالنسبة للصورة، أى أنه يتآلف معها لإبراز معناها.

أما بالنسبة للمناظر، والديكورات، فأعتقد أنه لابد من الحديث عن الملابس والإكسسوارات بجانب المناظر، لأنى أعتبرهم جميعًا وحدة واحدة لا تتجزأ لأن الملابس عنصر نوعى سينمائى، ودورها فى الفيلم لايختلف عن دورها فى المسرح، «مع فارق بالغ الحساسية، إذ أن ملابس السينما أقل (نمطية) وإن كانت أكثر (نموذجية) من ملابس المسرح».[1]

ولابد من انسجام الملابس التى يرتديها الممثلون مع الموضوعات التى يمثلونها، وينبغى أن تكون الملابس مطابقة للحقيقة إلى الحد الذى يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة. وعلى هذا الأساس ينبغى أن تكون الملابس التى يرتديها الممثلون ملائمة للظروف التى تقع فيها حوادث الفيلم، فيتم تحديد الملابس المناسبة لمكان وزمان الحدث، وخصوصًا إذا كان الفيلم تاريخيا مثلاً فيجب تحرى الدقة

(١) كتاب (اللغة السينمائية) ص ٥٨.

التامة فى اختيار الملابس التى تطابق عصر القصة.

والملابس فى السينما تجعلنا نتعرف على زمان الأحداث ومكانها، ونوعية الشخصيات (العقال) أدرك المشاهد أن هذه الشخصية عربية، وجلود الدببة تذكرنا ببلاد الإسكيمو، والكيمونو يذكرنا باليابان... إلخ.

وكذلك تحدد الطبقة الإجتماعية للشخصية، وتحدد لنا الفروق الطبقية بين الشخصيات وبعضها، فابن الباشا تختلف عن ملابس ابن الفلاح، وابن الوزير ملابسه تختلف عن ملابس ابن العامل، وما إلى ذلك من اختلاف طبقى.

وبالإضافة إلى ذلك، فاختيار نوعيات معينة من الملابس بالنسبة لشخصية ما، يحدد طبيعة مزاج هذه الشخصية، وكذلك حالتها النفسية.

ولا ننسى أنه بفضل استخدام الألوان فى السينما، أضيفت إلى وظائف الملابس وظيفة جديدة، ألا وهى خلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة، فيمكن تتبع التطور العاطفى لاحدى الشخصيات باستخدام الألوان فى الملابس، فلا يصح أن يكون تغير لون الملابس مجانى، بل لابد أن يكون له وظيفة. فلو فرضنا أن لدينا شخصية فتاة، ولنرمز إليها بحرف (أ)، هذه الفتاة تحب شخصًا وليكن

(ب)، ولكنه لا يحبها فى حين أن هناك شخصًا آخر يحبها هو (جـ)، وهى دائمًا تنفر منه.

وإذا حاولنا أن نستفيد من ألوان ملابسهم جميعًا، فسنجد أن (ب) دائمًا يرتدى الملابس التى يغلب عليها اللون الأحمر، ولأن الفتاة تشعر أنها مرتبطة به وجدانيًا تجد نفسها تحب ارتداء الملابس التى تتصف باللون الأحمر، وبعد ذلك نجدها تقترب رويدًا رويدًا من (جـ) الذى يوليها حبه ورعايته، ومن خلال التضاد فى العاطفة بين (ب)، (جـ) تتحول (أ) إلى حب (جـ) وتهجر (ب)، وعندما نشاهد الفتاة فى هذا الموقف الأخير، نجدها قد تحولت بإحساس لا إرادى إلى ارتداء ملابس ذات ألوان فاتحة، يسود فيها اللون الأخضر الفاتح مثلاً، هذا التحول فى اللون من الأحمر إلى الأخضر تدريجيًا، أى رويدًا رويدًا، جاء بمقدار اقترابها من (جـ) وتدرك أن هذا اللون الأخضر هو اللون الغالب على ملابس (جـ) نفسه. وهكذا نجد أن ألوان الملابس يمكن أن تلعب دورًا هامًا فى التحول العاطفى للشخصية.

هذا، بالإضافة إلى أن الألوان فى الملابس ساعدت على توضيح الحالة النفسية للشخصية أكثر من ذى قبل، لأن الشخص الذى يحب ارتداء الملابس السوداء دائمًا له طبيعة تختلف عن الشخص الذى يحب ارتداء الملابس الملونة الزاهية مثلا.

وهكذا نجد أن الألوان فى الملابس تساعد الكاتب فى رسم شخصياته، ومن ثم تساعد المخرج فى أثناء التصوير فى تجسيد رؤيته للعمل.

أما المناظر والديكورات، بالإضافة إلى الأكسسوارات ، فهى «بمثابة العصب الحساس فى الفيلم، أى بمثابة (اللحم) الذى يكسو العظم الذى يتألف منه هيكل الفيلم»[١].

والمناظر فى الفيلم عدة أنواع، وتختلف من موضوع فيلم إلى آخر. ومهما كان نوع قصة الفيلم والمذهب الذى تتبعه. فلابد لها من مناظر تجسم مكان الأحداث، وتقربها إلى ذهن المتفرجين.

والمناظر تنقسم إلى نوعين : خارجية، وداخلية.

«والمناظر الخارجية، تتمثل فى كل مشهد يلتقط خارج الاستوديو. كالشوارع والصحارى، والبحار، والأنهار، والغابات ، والجو، والمناظر الخلوية»[٢] وهذه النوعية من المناظر لا تتطلب أية تكاليف، لأنها قائمة بالفعل، ولا تتطلب إلا حسن الاختيار والذوق السليم، ودقة الفهم، وتحقيق الانسجام التام بين أحداث القصة والمناظر.

أما المناظر الداخلية، فتتمثل فى كل مشهد يلتقط داخل

---

(١) كتاب (الموسوعة السينمائية - كيف يصنع الفيلم) جـ٢ ص٦٦

(٢) كتاب (الموسوعة السينمائية - كيف يصنع الفيلم) جـ٢ ص٦٩

الاستوديو. مثل مشهد فى غرفة صالون، بهو كبير، غرفة مكتب، نوم، سفرة، أو أى غرفة فى أى منزل، أو مكتب فى شركة... إلخ. وهذه النوعية من المناظر تتطلب تكاليفًا باهظة لإنشائها داخل الاستوديوهات.

ولكن ديكور المناظر الداخلية هو الأجدر بالاهتمام، إذ أنه يعطى الحرية الكاملة للسيناريست وللمخرج فى خلق الجو المناسب للأحداث، وهو فى الوقت نفسه يساعد على بلورة رؤية كل منهما، لأن الديكور الداخلى. بمثابة تجسيد للحالة النفسية للشخصيات فى الفيلم[1].

أما عن العلاقة بين الديكور فى المسرح والديكور فى السينما ، فالصلة بين الاثنين بسيطة، لأن الديكور المسرحى فى أغلب الأحيان يكون قائمًا على التصميم البسيط إلى أقصى حد، بل إن بعض المسرحيات تمثل أمام ستار بسيط دون أى مانع، ولكن ديكور الفيلم على العكس من ذلك تمامًا، فاتجاه السينما يتطلب أن يكون الديكور دقيقًا فى واقعيته حتى يبدو الحدث صحيحًا[2].

وأهم صفة يجب أن تكون فى الديكور الجيد سواء كان داخليًا أو خارجيًا هى أن يكون واقعيًا، لأن ذلك يساهم فى تجسيد الحدث،

---

(١) كتاب (اللغة السينمائية) ص٦٢

(٢) المرجع نفسه السابق ص٦١

ويتعاون فى خلق الجو النفسى للأحداث، ولكن الواقعية فى الديكور قد تكون غير مطلوبة، وذلك عندما يكون الموضوع نفسه الذى يعالجه الفيلم غير واقعى، ولذلك لابد أن يكون الديكور بمثابة لحن رمزى متآلف مع الموضوع نفسه.

أما بالنسبة للإكسسوار، فهو يؤدى وظيفة هامة فى الفيلم هو الآخر، ويتمثل فى الأثاث، واللوازم التكميلية التى يحتاج إليها الفيلم، كالمقاعد ، المناضد، السيارات، اللوحات، أجهزة الراديو أو التليفزيون، التليفونات، الأطعمة، والأسلحة، وما شابه ذلك.

ويتم تنسيق الإكسسوار بوضعه فى مكانه الملائم من أجل إيضاح الفكرة المقصودة من المنظر، وعلى هذا يجب أن يكون الإكسسوار الموجود فى المشهد مرتبطًا بأحداث هذا المشهد، وبمنظر المشهد.

فعلى كاتب السيناريو أن يراعى طريقة اختياره للمنظر وتحديده له، وكذلك ذكره للإكسسوارات الموجودة فى هذا المنظر، بحيث لا يذكر أى شىء مجانى، بل يجب أن يكون لكل شىء وظيفة وارتباط أساسى بأحداث الفيلم. وكذلك على كاتب السيناريو أن يذكر تصوره عن نوعية الملابس التى ترتديها شخصياته فى كل مشهد، ومن الأفضل أن يحدد ألوانها، لأن الألوان كما ذكرت من قبل تلعب دورًا هامًا فى رسم الشخصيات، وتجسيد أحداث الفيلم.

٣ - الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الإذاعة

أولاً: الموسيقى:

تعتبر الموسيقى بالنسبة للفن الإذاعى محورًا رئيسيًّا، وقد كان لها عظيم الأثر فى ترقية الفن الإذاعى واجتذاب الجماهير، ومما لاشك فيه أن الموسيقى يمكن أن تعطينا افتتاحية التمثيلية التى توحى بالجو العام للأحداث، وفى هذه الحالة تكون بمثابة اللحن المميز للتمثيلية، وفى الوقت نفسه تساعد المستمع على أن يهئ نفسه لتقبل الجو العام للتمثيلية. وهى - كما ذكرت من قبل - تقوم مقام الجسر بين كل مسمع وآخر، كما تقوم بذلك أيضًا المؤثرات الصوتية. والشرط هنا فى عملية النقل من مسمع لآخر عن طريق الموسيقى هو أن تكون الموسيقى معبرة عن الموقف.

وفى بعض الأحيان يتم استخدام الموسيقى للتعبير عن المحسوسات عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية التى يمكنها أن تحاكى صورًا من الطبيعة، كأن تعزف أصواتًا وكأنها غناء البلابل، أو نقيق الضفادع، أو خفيف ورق الأشجار، أو صهيل الخيول، أو مؤثرات صوتية للبراكين... إلخ.

وتلعب الموسيقى دورًا هامًا فى تصوير الحالة النفسية للشخصيات

فى التمثيلية، والصعود بها إلى القمم الدرامية، وهنا تصبح الموسيقى تعبيرية، تعين الشخصية على الوصول إلى أعماق التعبير، ويجب أن يراعى الكاتب الإذاعى اختيار اللحظات المناسبة التى لاتبدو فيها الموسيقى مقحمة، بل يجب أن تكون ملهمة بما يجرى فى خلجات النفس الإنسانية.

وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية هى الكلمات والمؤثرات الصوتية والموسيقى فإن استخدامها جميعًا معًا يتطلب براعة فائقة ومهارة شديدة للغاية من الكاتب، ومن بعده المخرج، حيث إن استخدام العناصر الثلاثة فى تمثيلية واحدة ينبغى أن يحاط بالكثير من الحذر والحيطة، والحرص على عدم تضاربها، وألا يتم إفساد التأثير الدرامى الإذاعى فى نهاية الأمر.

وكما ذكرت أيضًا هناك من الكتاب من يقتصد فى استخدام هذه العناصر (الموسيقى والمؤثرات الصوتية)، حتى إن بعض الأعمال الإذاعية الناجحة يعتمد فى أحيان كثيرة على عنصر الحوار فقط، ويتم فيه الاستغناء عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية إلا فى حالات بسيطة جدًا. وهناك أيضًا من المخرجين من يفضل عدم استخدام الموسيقى فى الانتقال من مسمع إلى مسمع آخر، وقد كان رائد هذا النوع فى مصر الإذاعى الكبير المرحوم محمد علوان. وإن جاءت بعد ذلك مجموعة من المخرجين وحاولت تقليده.

والموسيقى تستخدم أيضاً لتعزيز الحوار وتأكيد معناه، ويجب فى

هذه الحالة ألا يتم الإغراق فيها حتى لا تطغى على الحوار وتجعل المستمع غير متبين الكلمات بوضوح. وهنا تصبح الموسيقى مصدراً لقلق المستمع، وانتفى دورها، وهو تأكيد المعنى.

كما يجب أن يدرك الكاتب الإذاعى أن أذن المستمع شديدة الحساسية، لا تقبل الانتقالات الحادة بين المسامع، ولذلك لابد من الإدراك الجيد للاستخدام الموسيقى قبل أن يكتبه ويحدده فى التمثيلية.

وعملية التداخل بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية لابد أن يكون لها ما يبررها، فمثلاً التداخل بين مقطوعة موسيقية ورنين جرس تليفون،[1] لابد أن يكون له دلالة معبرة عن الزمان أو المكان. وكذلك بالنسبة لتداخل أصوات شخصيات ثانوية مع نهاية مقطوعة موسيقية مثلاً.

أما عملية مزج الحوار بالموسيقى فتحتاج إلى دراسة عميقة، وكذلك عملية مزج الحوار بالموسيقى بالمؤثرات الصوتية فتحتاج إلى وعى أعمق، وحتى لا تطغى تلك العناصر على بعضها دون أن تؤدى إلى الأثر المنشود منها، وتكون النتيجة انصراف المستمع نتيجة الصخب الموجود، بدلاً من استمرار سماعه للتمثيلية[2].

---

(١) انظر: د. إبراهيم إمام (فن التمثيلية الإذاعية) مقال بمجلة «الفن الإذاعى» العدد ٧٥، إبريل ١٩٧٧، ص ٣٨

(٢) المرجع نفسه، السابق ص ٣٧.

ولذلك فمن الأمور الهامة جدًّا بالنسبة للموسيقى ألا نجعلها تطغى على الحوار، فلا بد أن يكون الحوار دائماً هو (السيد) الذى يبرز عن كل شىء، إلا إذا كان العكس هو المقصود دراميًّا.

وفى النهاية، إن الموسيقى تستخدم لتغيير المسامع، ولتحديد جو التمثيلية، وهذا الاستخدام الدرامى يشبه إلى حد كبير استخدام علامات الترقيم كالنقطة والفصلة والفصلة المنقوطة فى اللغة. فمثلاً صوت آلة وترية (كمان) مثلاً، عندما يستخدم وحده وبحدة يؤكد ذروة الموقف فى المسمع. أو يتم استخدام جملة موسيقية من اللحن المميز للنقل من مسمع لآخر، وغالباً ما يتم ذلك الاستخدام فى الأعمال الكوميدية. أو أن تستخدم مقطوعات موسيقية قصيرة مؤلفة خصيصاً للعمل، أو منتقاة من الأعمال الموسيقية الشهيرة. وذلك للنقل بين المسامع، مع تأكيد الحالة النفسية للشخصيات. وكذلك تستخدم الموسيقى لإعداد جو المسمع، فمن خلال سماعنا لصوت موسيقى الربابة سندرك أن المكان (شعبيا) مثلاً، فى حين أن صوت موسيقى الجاز ندرك من سماعنا لها أن المكان (ملهى ليلى) مثلاً. ولذلك يجب على الكاتب أن يكون حريصاً فى اختياره للموسيقى ووصفها قبل أن يكتبها ويستخدمها فى تمثيليته.

ثانياً: المؤثرات الصوتية:

المؤثرات الصوتية من العوامل المكملة للتمثيلية الإذاعية، وتلعب دوراً هامًا فى عملية الإيحاء للمستمع بالمكان والحركة والزمان، وتعتبر هى والموسيقى (عين) المستمع، فمن خلالها يعطى الكاتب للمستمع وصفاً سمعيًا تفصيليًا للصورة من خلال خياله.

وهى نوعان: مؤثرات حية، وأخرى مؤثرات مصنوعة.

والمؤثرات الطبيعية الحية كأصوات: صهيل الخيل، خرير المياه، صياح الديكة، زئير الأسد، فحيح الأفعى، الرعد، البرق، والرياح، صوت إنسكاب الماء فى كوب مثلا، أمواج البحر، حركة الأرجل فى أثناء السير، موتور سيارة، سارينة سيارة النجدة، أو المطافئ، دقات الساعة، أو صوت إشعال سيجارة... الخ.

أما المؤثرات الصوتية المصنوعة فهى التى تنتج عن غير مصدرها. ولأنه من المعروف أن الميكرفون الإذاعى شديد الحساسية، فسائر الأصوات التى يسمعها الناس يمكن تضخيمها من مصادر صناعية غير طبيعية، وأغلب المؤثرات الصوتية الطبيعية يمكن عن طريق حرفية تنفيذ الحيل الإذاعية أن تنفذ داخل الاستوديو، وليس هذا المقام لشرح كيفية ذلك، ولكن حديثنا عن الهدف أو الغاية من المؤثر الصوتى.

فالمؤثرات الصوتية لها قيمة إيحائية للتعبير عن المكان والزمان، ولتوفير الخلفية اللازمة للتمثيلية الإذاعية، وكذلك لخلق الجو النفسى للشخصيات، وللدلالة على خروج الشخصيات ودخولها، بالإضافة إلى الاستخدام فى النقل من مسمع لآخر.

فمثلاً للتعبير عن الزمان وسائل شتى، فصوت صياح الديكة يدل على أن الزمان هو الفجر تقريباً، وصوت جرس المدرسة للدلالة على بدء الحصة أو انتهائها، وصوت صفارة المصنع بداية ونهاية وردية عمل، ومزج أصوات باعة اللبن والصحف والفول والخبز مع زقزقة العصافير، يعطينا الإيحاء ببداية يوم جديد مثلاً.

أما للتعبير عن المكان فالصوت التقليدى لدقات ساعة جامعة القاهرة يوحى إلينا بأن – المكان هو الجامعة، ومزج صوت صفارة القطار، مع أصوات الباعة الجائلين، مع أصوات الحمالين، مع أصوات احتكاك عجل القطارات بالقضبان، يوحى إلينا بأن الأحداث تدور فى محطة للسكك الحديدية. وصوت انسكاب الماء فى الكئوس مع صوت لاعبى القمار، مع صوت ضحكات الموجودين، تعطينا الإيحاء بأن المكان كازينو ليلى، وصالة للقمار مثلاً. وصوت دقات الآلة الكاتبة يدل على أن الأحداث تدور فى جو مكتبى مثلاً. ونداء الباعة المختلط مع أصوات الناس يؤكد وقوع الأحداث فى سوق على سبيل المثال.

وهكذا فمن التعبيرات السابقة للدلالة على الزمان والمكان تكون

المؤثرات الصوتية بمثابة خلفية لازمة للأحداث فى التمثيلية الإذاعية.

وقد تستخدم المؤثرات الصوتية لخلق الجو النفسى للشخصيات، فصوت «نقيق الضفدع» مثلاً، قد يكون موحيًا بالملل والكآبة بالنسبة للشخصية، وصوت «الغراب» هو الآخر غالبًا ما يستعمل ليؤكد أن الشخصية متشائمة، خائفة من حدوث مكروه. وصوت «البلبل» قد يستعمل للإيحاء بأن الشخصية متفائلة، مبتسمة، سعيدة.... وهكذا.

أما استخدام المؤثرات الصوتية فى النقل من مسمع لآخر، فنحن نعلم أن التمثيلية الإذاعية تتكون من عدد من المسامع، والانتقال من مسمع لآخر يتم بواسطة استخدام الموسيقى، أو المؤثرات الصوتية، أو لحظات الصمت، أو بطريقة التلاشى ثم الظهور مرة أخرى.

فالانتقال من مسمع لآخر يمكن استخدام المؤثرات الصوتية، ابتداءً من الصمت التام، حتى أبلغ المؤثرات، دلالة. فمثلاً دخول شخصية لحجرة بابها مغلق، مع بداية مسمع جديد، يكون صوت وقع الأقدام هنا مع صوت فتح الباب وغلقه هو التأكيد على دخول الشخصية، وفى الوقت نفسه يمكن أن يكون بداية لمسمع جديد.

وأيضاً فى حالة خروج شخصية من المكان الذى يدور فيه

المسمع، فوقع الأقدام أيضاً والذى يبدأ شديداً، ثم ينخفض شيئاً فشيئاً وينتهى معها المسمع. أو أن تخرج الشخصية من الحجرة التى تدور فيها الأحداث، فتتلاشى الأصوات من الحجرة، وينتهى المسمع. أو عندما يتم فتح باب كان مغلقاً من قبل، يعطينا صوتاً مرتفعاً لما يجرى فى الحجرة من أحداث وأصوات تنبئ عن الجو أو الخلفية للمسمع.

وعلى سبيل المثال، إذا انتهى مسمع معين بأن الزوج ودع زوجته كى يذهب إلى عمله، ثم أغلق باب الشقة، فيمكن بعد ذلك استخدام صوت موتور السيارة مع تحركها للانتقال من هذا المسمع إلى المسمع الذى يليه، إذا كان المسمع التالى فى مقر عمل الزوج مثلاً.

وحالات كثيرة جدًّا، ولسنا هنا بصدد الحديث عنها كلها، لأن استخدامها يعود أصلاً إلى تذوق المؤلف وحرفيته فى استخدام المؤثر المناسب للمسامع. ولكن يجب على المؤلف الإذاعى ومن بعده المخرج أن يعملا على إبراز الصوت الإنسانى، أى أن الحوار يجب ألا تطغى عليه المؤثرات الصوتية أو الموسيقى، إلا إذا كان المقصود بذلك هو تأكيد معنى درامى معين، أى أن يكون هذا الاستخدام غير مجانى.

٤ - فى التليفزيون

لقد تعرضت للموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى المسرح، ثم السينما، ثم الموسيقى والمؤثرات الصوتية فقط فى الإذاعة، لأن الإذاعة وسيلة سمعية فقط، وتعتمد على إطلاق العنان لخيال المستمع كى يتخيل المنظر الذى يدور فيه المسمع فى التمثيلية.

وهذا الفصل حول الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى التليفزيون، ولا أريد أن أكرر كلاماً ذكرته من قبل، فوظيفة الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى السينما هى وظيفتهم نفسها فى التليفزيون، مع اختلاف الإمكانيات بين الوسيلتين.

فمثلاً نجد القاهرة قد شاهدت فى يوليو ١٩٧٧ م فيلم «الزلزال». وقد تم استخدام أجهزة خاصة وضعت فى دار العرض من أجل إحداث صوت الزلزال الحقيقى، حتى يشعر المتفرج أنه فى منطقة الزلزال فعلاً. أى أنهم استخدموا أجهزة للمؤثرات الصوتية الحسية المجسمة، وقد تكلفت هذه الأجهزة مبالغ باهظة جدًّا.

ثم أذاع التليفزيون المصرى الفيلم نفسه «الزلزال» فى أواخر عام ١٩٨٣ م، ثم فى خلال أوائل عام ١٩٨٤ م، ولكن المشاهد التليفزيونى لم يحس بالزلزال، أو بالصوت الحقيقى للزلزال فى منزله.

لأن التليفزيون وسيلة جماهيرية، لا يمكن التحكم فى مشاهديه، فالسينما وضعت الأجهزة الخاصة بالمؤثرات الحسية فى دار العرض، أما التليفزيون فأين مكان أو دار عرضه؟ إنه أى مكان به جهاز تليفزيون، سواء كان منزلاً، أو مقهى، أو حديقة، أو نادياً من الأندية. ولا يمكن وضع هذه الأجهزة فى كل مكان به تليفزيون. إنه ضرب من ضروب المستحيل. ولذلك فاستخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية لا يختلف من السينما إلى التليفزيون إلا فى التقدم العلمى، أى الإمكانيات الفنية، بالإضافة إلى الإمكانات المادية، ولا نعرف ماذا سيأتى به الغد بالنسبة للتقدم العلمى تجاه جهاز التليفزيون.

المهم، إنه على المؤلف التليفزيونى أن يحدد أماكن الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى السيناريو الذى يكتبه، بحيث يؤدى ذلك إلى خدمة فكرة العمل الذى يكتبه، وكذلك من أجل الإثراء الدرامى.

وأيضاً بالنسبة لاستخدام الملابس والإكسسوارات، فلا يختلف استخدام التليفزيون لأى منها عن الاستخدام فى السينما.

ولكن الاختلاف فى المناظر، فاستوديوهات التليفزيون حجمها أصغر بكثير من حجم استوديوهات السينما، ومن أجل ذلك فحرية المؤلف التليفزيونى محدودة بالنسبة لتعدد المناظر فى تمثيليته فلابد أن يراعى السيناريست التليفزيونى ذلك، ويحاول بقدر الإمكان أن

يكتب من خلال إمكانات التليفزيون، لا من خلال خياله كمؤلف.

كذلك بالنسبة للمناظر الداخلية والخارجية، ففى السينما يتم تصوير المناظر الداخلية داخل الاستوديو، والحكاية نفسها فى التليفزيون.

أما المناظر الخارجية، ففى السينما يتم تصويرها خارج الاستوديو، أى يتم تصويرها فى أماكنها الفعلية، أما فى التلفزيون فيتم بناء هذه الديكورات الخارجية داخل الاستوديو أيضاً، إما عن طريق بنائها فى الاستوديو، وفى هذه الحالة تجىء المناظر أضعف منها بكثير فى السينما، لأنها تكون بعيدة عن الواقع، وتقليداً مشوهاً له، وإما عن طريق استخدام الخدع التليفزيونية، كالكروما مثلاً، وفيها يتم إحضار فيلم عن المكان الخارجى، أو يتم تصويره وحده بكاميرات الفيديو، ثم يتم تصوير المشهد داخل الاستوديو، وتركيب المنظر - الخارجى خلفية للتصوير الداخلى، عن طريق جهاز الكروما، حيث يتم دهان خلفية الممثلين وكذلك الأرضية التى يمثلون عليها باللون الأزرق، وبعد ضبط دقيق جداً، يمكن تفريغ اللون الأزرق من الصورة المصورة داخليًّا فى الأستوديو ووضع الصورة المصورة للمكان الخارجى فى الخلفية فيأتى المشهد وكأنه تم تصويره بالفعل فى مكان الأحداث الخارجية، فى الأهرام مثلا. ولكن فى هذه الحالة سيكتشف المشاهد أن التصوير لم يتم فى المكان الطبيعى

للأحداث (الأهرام) حيث سيجد الشخصيات كلها تتحرك ولا يوجد لها خيال على الأرض، وكأنها معلقة فى السماء، حيث إن الخيال قد تم تفريغه مع اللون الأزرق عن طريق جهاز الكروما. فيجد أن المشهد مصنوع وليس طبيعيا.

وقد يلجأ بعض المخرجين إلى تصوير المشاهد الخارجية لأعمالهم فى الأماكن الحقيقية، مثل السينما تماماً، عن طريق استخدام كاميرات السينما، ثم يتم نقل الصورة السينمائية إلى شريط الفيديو الخاص بالتمثيلية عن طريق أجهزة التيليسين. أو تصويرها تليفزيونيًّا بوحدات الفيديو الخارجية. وهى تكون أكثر صدقًا عن سابقتها. ويكون العمل تليفزيونيًّا مائة فى المائة فى هذه الحالة، عكس العمل الذى يتم فيه إقحام مشاهد صورت سينمائيًّا، فمن ناحية لا يمكن أن يكون تليفزيونيًّا مائة فى المائة، ومن ناحية أخرى فالمشاهد المصورة سينمائيًّا سيجد المُشاهد أن درجة ضبط الصورة فيها ودرجات ألوانها وإضاءتها تختلف عن باقى التمثيلية. فالعمل التليفزيونى لا بد أن يتم فيه استغلال كل الإمكانيات الخاصة بالتليفزيون، وليس إقحام أو استعارة إمكانات وسيلة أخرى كالسينما مثلاً داخل العمل. وكثير من الأعمال التليفزيونية الدرامية التى أذاعها التليفزيون خلال الأعوام السابقة، بها مشاهد كثيرة صورت سينمائيًّا.

وهكذا نجد أن التليفزيون يختلف عن السينما بالنسبة للمنظر، أما وظيفة المنظر فواحدة فى الاثنين.

وغالباً مايقع الفنيون المسئولون بالتليفزيون فى أخطاء كثيرة عند اختيار الملابس أو المناظر المناسبة للعمل، وكذلك عند اختيار الإكسسوارات المناسبة. فنجد ملابس عصر ما مستعملة فى عصر آخر. وهذا كثيراً مانجده، بالذات فى الأعمال الدينية والتاريخية، وذلك لأن المسئولين فنيًا لا يتحرون الدقة فى الاختيار. وهذا أيضاً قد نجده فى السينما والمسرح. ولكن فى السينما تكون نسبة الخطأ أقل، حيث إن إمكاناتهم أضخم بكثير جدًا عن المسرح والتليفزيون من ناحية، وإن الفنيين المسئولين يحاولون تحرى الدقة أكثر من زملائهم فى التليفزيون من ناحية أخرى، ويكفى الأخطاء فى اختيار الملابس لمسلسلى «الكعبة المشرفة»، و «محمد رسول الله ﷺ» اللذان أذيعا فى التليفزيون المصرى خلال عام ١٩٨٢ م. وما وقع من أخطاء كذلك فيما أذيع من أعمال فى السنتين الأخيرتين.