مهاد نظري

obeikan.com

مع ظهور التليفزيون كانت بداية الدراما التليفزيونية، وكان التليفزيون العربي/ المصري هو أول تليفزيون ناطق بالعربية، حيث انطلق في عام ١٩٦٠، حاملا على عاتقه أحلام القومية العربية التي كانت الشاغل الأكبر للسلطة السياسية والقوى الشعبية في مصر في ذلك التوقيت.

ومع انطلاقة التليفزيون كان لزاما عليه أن يلجأ للدراما، صحيح أنه جهاز إعلان وإعلام، لكنه في الوقت ذاته لا يجب أن يخلو من تسلية ومتعة، ومن هنا كان التفكير في الدراما، فهي الفن الذي يجذب الناس إليه ويضمن لذلك الجهاز الجديد في العالم العربي النجاح والاستمرار.

ومع ظهور هذا الوسيط الجديد/ التليفزيون بين الدراما والمتلقي، لجأ القائمون على ذلك الجهاز إلى فنون الدراما الجاهزة في ذلك الوقت والمصنوعة سلفا، فذهبوا إلى شريط السينما لتقديم الأعمال السينمائية على شاشة التليفزيون، ثم تطور الأمر إلى إنتاج عدد من الأفلام التليفزيونية والسهرات الدرامية التي تقوم بنيتها على البنية السينمائية المعتادة ذاتها. كما كان الذهاب إلى المسرح نفسه لتصوير عدد من المسرحيات وتقديمها على الشاشة كذلك، بل إن الأمر تعدى ذلك ليقوم هذا الجهاز العملاق الناشئ بتأسيس عدد من الفرق المسرحية التابعة له تحت اسم "مسرح التليفزيون"، وهو المشروع الذي قدم لنا عددا كبيرا من نجوم المسرح ممثلين ومخرجين وكتابا.. كان من أهداف هذا المشروع -إلى جانب الدور الثقافي والتنويري- جذب الجمهور إلى ذلك الجهاز الجديد، مع ملء ساعات بثه الطويلة في الوقت ذاته.

ومع استمرار هاتين الحاجتين وزيادتهما مع الوقت كان يجب التفكير في بديل جديد يقدم تقنية جديدة تقوم على ربط المشاهد أمام ذلك الجهاز.. نعم كان الهدف هو ربطه. لم يكتف القائمون على التليفزيون

بهذا الربط لساعتين من خلال الفيلم أو السهرة، أو ساعة ونصف من خلال مباراة كرة، أو ساعتين من خلال سهرة الخميس الأول الشهرية مع أغاني الست.. كان لا بد لرابط آخر دوري.. رابط ينتظره المشاهد يوما بعد يوم.. ٤٥ دقيقة يوميا يرتبط بها بشغف، لينتظرها ثانية في اليوم التالي، واجدا الجديد مع شخصياتها التي تصبح جزءا منه.

كانت هذه بداية تفكير التليفزيون المصري/ العربي في الدراما التليفزيونية، التي سبق وأن ظهرت في التليفزيونات الغربية بالطبع، وهي البداية التي خلقت قالبها وشكلته يوما بعد يوم.. فالدراما التليفزيونية نوع من الدراما نعم، لكنها تختلف عن الوسائط الأخرى التي قدمت أشكال الدراما المختلفة، تختلف عن الحكواتي والراوي والقراقوز وخيال الظل والمسرح بشكله الكلاسيكي وحتى السينما.. شكل جديد ربما تجد فيه كل ذلك نعم، ولكنه في الوقت ذاته يختلف عنها جميعا.

"لقد كان الاختلاف بين الرواية المكتوبة والمسرحية والسينما محلا لمناقشات عديدة دامت سنين طويلة، ولكنها كلها تحكي قصة، ولا بد أن تكون القصة في هذه الوسائل الثلاث محاكاة للحياة الواقعية والحوادث الواقعية.. والخلاف بينها لا يرجع إلى القصة ذاتها. ولا يرجع الخلاف أيضا إلى الجمهور، فمن يشاهد أو يتفرج أو يقرأ القصة لا يختلف في المجالات الثلاث لأنه هو الجمهور دائما. ولا بد أن يكون الفارق إذن في الشكل، لأن الشكل وهو الطريقة التي تحكى بها القصة يختلف في الفنون الثلاثة"[١].

كان هذا هو ما قاله صلاح أبو سيف وهو يتحدث عن الفارق بين السينما والرواية والمسرح باعتبارها جميعا وسائل أو مجالات –على حد

---

١ صلاح أبو سيف. كيف تكتب السيناريو. ص ١٤. سلسلة الموسوعة الصغيرة. منشورات دار الجاحظ للنشر. بغداد. ١٩٨١.

تعبيره- تقوم على تقديم القصة، بغض النظر عن رؤيته لها باعتبارها محاكاة للحياة، فليس هذا مركز الحديث الآن.. وها نحن نجد أنفسنا مدفوعين لتبني هذه الكلمات مرة ثانية ونحن نضم إلى هذه الوسائل أو المجالات وسيلة جديدة أو مجالا جديدا، وهو الدراما التليفزيونية، ملتمسين أن نصل كذلك إلى الشكل الذي تختص به هذه الدراما، وتتفرد به عن غيرها من المجالات والوسائل الأخرى القائمة على القصة.

نحن لسنا بحاجة إذن أن نؤكد اشتراك ذلك المجال أو الوسيلة الجديدة التي ظهرت مع مطلع الستينيات، وهي الدراما التليفزيونية، مع غيرها من المجالات التي ذكرناها، وذكرها أبو سيف، في ذلك الأساس الذي تقوم عليه وهو القص. ولسنا كذلك في حاجة إلى أن نؤكد استخدامها اللغة باعتبارها الموصل الذي تعتمد عليه كل هذه الفنون.. ندرك جيدا أن كل فن من هذه الفنون أو هذه المجالات يعتمد موصلات وتقنيات أخرى تختلف عن بعضها البعض، ولكنها في النهاية تشترك في اعتمادها على اللغة باعتبارها عنصرا أساسيا.

وقد يقول البعض بأن السينما بدأت في البداية صورة فقط قبل أن يضاف إلى شريط الصورة شريط مصاحب يحمل الصوت، ولكن من قال –أولا- إننا نقصد باللغة هنا اللغة المنطوقة فقط، وإن كان مقصدنا لا يخلو منها؟ كما أن السينما -ثانيا- في النهاية نظرت إلى مرحلتها الصامتة باعتبارها بداية ظلت في حاجة إلى ما يكملها، وهو اللغة المنطوقة بالطبع، بغض النظر عن المحاولات التجريبية التي ما زالت قائمة إلى الآن لتقديم سينما تعتمد فقط على لغة الصورة والجسد.

الدراما التليفزيونية إذن تشترك مع الرواية والمسرحية والسينما في كونها جميعا فنونا تقوم على عنصرين رئيسين، هما القصة واللغة، وكم كان مدهشا أن تخلو دراساتنا النقدية من البحث الجاد حول السمات الخاصة التي تميز كتابة الدراما التليفزيونية بوصفها نوعا أدبيا

خاصا ومتفردا عن غيره من الأنواع الأخرى كالرواية والمسرح.

ظلت الدراسات النقدية كلها حبيسة لدراسة الرواية والمسرح، ثم سعت على استحياء للنظر إلى السينما، لكنها ظلت تنظر في جلها من منظور الدراسات البينية التي تجمع بين دراسة العمل الأدبي والعمل السينمائي أو الدراسات المقارنة التي تقارن بين عمل روائي مثلا والصورة التي انتقل بها إلى شاشة السينما، دون التصدي في الغالب للنص السينمائي نفسه باعتباره نصا أدبيا في ذاته.. نصا أدبيا يستحق الدراسة.

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للسينما، وهي الفن الأقدم والأكثر رسوخا من الدراما التليفزيونية، فإن الوضع أكثر سوءا بالنسبة لدراما التليفزيون.. ذلك الفن الأدبي الخاص الذي ظل بعيدا عن الدراسات النقدية التحليلية التي تنظر إليه باعتباره نصا أدبيا. نعم شغلت الدراما التليفزيونية كثيرا من النقاد، وامتلأت الصحف والمجلات بالمقالات التي تتناولها، ولكنها ظلت في أغلبها منشغلة بالأداء التمثيلي، والإخراج، والموسيقى التصويرية، وغيرها من العناصر التي لا تقل في أهميتها عن النص نفسه، ولكنها لم تعط النص الاهتمام الأكبر.. ربما تشير إشارات إلى النص وما احتواه، لكنها تظل إشارات سريعة غير منصبة على النص باعتباره عملا أدبيا.

ولا ندّعي نحن هنا ونحن نتصدى للحديث عن الدراما التليفزيونية أننا نملك رؤية خاصة أو نموذجية لما يجب أن يكون عليه ذلك النوع الأدبي، لكننا نحاول معا من خلال هذه الدراسة التحليلية الوقوف على الخصائص التي تميز الدراما التليفزيونية، باعتبارها نصا أدبيا.. ربما نتطرق أحيانا للحديث عن المخرج أو الموسيقى، أو كاتب الأغاني، ولكنها ستكون إشارات سريعة لن تشغلنا عن التركيز على النص نفسه، محللين ومستخلصين خصائصه للوقوف على تلك الخصائص التي يجب أن تتوفر في هذا المجال/ الوسيلة/ الفن بشكل

عـام، أو الخصائـص التـي تميـز كتابـة الدرامـا التليفزيونيـة عنـد أسـامة أنـور عكاشـة بشـكل خـاص.

ولأننـا قـد أشرنـا إلى الغـرض الـذي ظهـرت مـن أجلـه الدرامـا التليفزيونيـة، وهـو جـذب المشـاهد مـن جهـة، ومـلء سـاعات البـث مـن جهـة أخـرى، فقـد وضـع هـذا إطـارا عامـا لهـذا الفـن الجديـد. لقـد أصبـح لزامـا عليـه أن يجتمـع فيـه عـدد مـن الخصائـص العامـة، أولى هـذه الخصائـص هـي الزمـن.. لم يعـد الكاتـب محجـما بعـدد مـن الصفحـات تكبـل يديـه في النهايـة مهـما زادت، واضعـة سـقفا للعمـل الـذي يكتبـه، مثـل الروايـة. لم يعـد منشـغلا بعـدد فصـول أو وقـت للعـرض لا بـد ألا يطـول عـن فـترة محـددة، كالمسرحيـة. لم يعـد يفكـر في عـدد ١٢٠ صفحـة لا تزيـد تعبـر عـن ١٢٠ دقيقـة تعـرض عـلى شريـط السـينما. أقـول إن الكاتب لم يعـد مشـغولا بـكل ذلـك.. نعـم كانـت البدايـة أيضـا مـن خـلال بعـض الضوابـط المتعلقـة بالمسـاحة الزمانيـة، ربـما لأسـباب إنتاجيـة، ولكـن هـذه الضوابـط تغـيرت مـع الزمـن، واختلفـت اختلافـا كبـيرا.

كانـت البدايـة مـن خـلال عـدد حلقـات قليـل، فيـما سـمي مثـلا بالسـباعيات، ثـم تطـور الأمـر وزاد عـدد الحلقـات تباعـا، إلى أن وصلنـا إلى مـا يزيـد أحيانـا عـن الأربعـين حلقـة، ثـم مـا سـمي بمسلسـلات الأجـزاء والمواسـم التـي تتخطـى حلقاتهـا المئـات.. والأسـباب لا تخفـى عـلى الجميـع بالطبـع، آخرهـا حاجـة الدرامـا، وأولهـا مـلء سـاعات البـث، وتحويـل فـن الدرامـا إلى مـورد للكسـب المـادي الكبـير، والترويـج الإعـلاني الأكـبر الـذي كان ضربـة موجعـة لفـن الدرامـا التليفزيونيـة تهـدد مصـيره إلى حـد كبـير.

ونعـود إلى البدايـات.. مـا الـذي يجـذب المشـاهد للجلـوس كل يـوم سـاعة تقريبـا مـن وقتـه لمتابعـة عمـل درامـي؟ مـا الـذي يجعلـه يطيـق الجلـوس طـوال هـذه السـاعة، ثـم يظـل منتظـرا بشـغف كبـير الموعـد نفسـه في اليـوم الثـاني لرؤيـة المزيـد؟ إنـه التشـويق.. لا بـد أن يجـد المتلقـي

مـا يثـير فضولـه للمشـاهدة.. يسـليه ويمتعـه نعـم، لكـن هـذا ليـس كافيا.. عـلى الكاتـب أن يجعـل المتلقـي/ المشـاهد منتظـرا في كل لحظـة الجديـد الذي يمسـه ويخاطـب عقلـه ووجدانـه، ومـع نهايـة كل حلقـة تـأتي الـذروة التـي تجعلـه شـغوفا لانتظـار الحلقـة القادمـة.. ربـما تكـون الـذروة حدثـا لافتـا، أو سـؤالا يبحـث عـن إجابـة، صراعـا لم يكتمـل.. ربـما يكـون كل هـذا في وقـت واحـد، ولكـن المحصلـة هـي أن يكـون هنـاك دافـع كبـير لأن يعـود المشـاهد/ المتلقـي للجلـوس ثانيـة في الوقـت ذاتـه لتلقـي المزيـد.

يقـول سـد فيلـد عـن كتابـة السـيناريو السـينمائي: "لـو أننـا أخذنـا أي سـيناريو وعلقنـاه عـلى الحائـط كلوحـة فنيـة وأمعنـا النظـر فيـه فسـيبدو كالرسـم التخطيطـي الآتي:

الفصل الأول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
التمهيد	المجابهة	الحل
الصفحات ١ – ٣٠	الصفحات ٣٠ – ٩٠	الصفحات ٩٠ – ١٢٠
الحبكة 1	الحبكة 2	
الصفحات ٢٥ – ٢٧	الصفحات ٨٥ – ٩٠"[٢].	

إنـه الحديـث عـن بنيـة النـص السـينمائي، الملتزمـة –في صورتهـا الكلاسـيكية– بالتمهيـد أولا ثـم تقديـم المجابهـة أو المواجهـة أو الـصراع، انتهـاء بالحـل للعقـدة التـي تمـت أثنـاء الـصراع. إنـه الشـكل التقليـدي للقـص عمومـا، سـواء كان في الروايـة أو المسرح أو السـينما، بغـض النظـر عـن تحديـد كـم كل جـزء مـن أجـزاء العمـل هنـا، فهـذا يختلـف بالطبـع مـن عمـل إلى عمـل، وبالأحـرى مـن نـوع أدبي لآخـر.

الصـورة مختلفـة هنـا في الدرامـا التليفزيونيـة.. صحيـح أننـا سـنجد أنفسـنا في النهايـة مجبريـن عـلى تقديـم هـذه العنـاصر الثلاثـة وهـي التمهيـد

٢ سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. ص ٢٣. دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد. ١٩٨٩

والصراع والحل، ولكن كل حلقة بذاتها لا بد أن تشتمل بشكل أو بآخر على العناصر الثلاثة، فلن ينتظر المشاهد أبدا أن تأتي الحبكة الأولى بعد ٢٥٪ من العمل كما هي الحال في السينما، فهذا يعني أنك ستنتظر من ثلاث إلى أربع حلقات في ذلك المسلسل الذي تبلغ حلقاته ١٥ حلقة، فما بالك بمسلسل يطول عن ذلك؟ لن تنتظر كل ذلك، ولن تجد ما يجذبك لأن تعود للمشاهدة.. بمعنى آخر، لا بد أن يفكر الكاتب وهو يكتب كل حلقة بأن يصنع خطا دراميا متصاعدا في الحلقة ذاتها.. خطا دراميا خاصا بالحلقة باعتبارها جسما متفردا أو عضوا ينضم إلى غيره من الأعضاء ليكتمل الجسد كله في النهاية.. لا بد من بداية ثم ذروة للحلقة، ثم نهاية.. الفارق يكمن في النهاية.. لا يمكن أن نتصور بالطبع أن نهاية كل حلقة تقدم حلا للصراع كله.. فإن انتهى الصراع، فما الذي يجعلنا نعود مجددا لنكمل المسيرة مع الشخصيات ذاتها؟ ولو كان هناك حل، فما الذي يجذبنا للمتابعة؟ النهاية إذن هي المختلفة.. إنها تتويج للذروة التي يصل إليها الكاتب في الحلقة.. إنها الصدمة، أو السؤال، أو الكشف غير المكتمل.. كلها تحمل في داخلها هدفا واحدا، وهو ألا تتوقف عن المتابعة.

إن "أصعب ما في كتابة السيناريو هو أن تعرف ماذا تكتب.. عندما تكتب سيناريو فعليك أن تعرف وجهتك، أي يجب أن يكون لديك (اتجاه)، خط من التطور يقودك إلى الحل، إلى النهاية"[٣].

"المسألة أشبه بتسلق الجبل، فعندما تصعد إلى القمة فإن كل ما تراه هو الصخرة أمامك والصخرة من فوقك، وعندما تبلغ القمة يكون بوسعك عندئذ أن تنظر على المنظر تحتك"[٤].

كان هذا هو التصور الذي قدمه سد فيلد عن كتابة السيناريو السينمائي.. لا يختلف الأمر كثيرا في الدراما التليفزيونية.. على الكاتب

---

٣ سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. ص ١٢١. مصدر سابق.

٤ المصدر السابق نفسه.

فقط أن يدرك أن طريقه الذي يسير فيه لا بد أن يكون فيه منعطف مع كل حلقة.. منعطف مفاجئ تنتهي عنده الحلقة، ليتساءل المتلقي/ المشاهد عما سيجده في هذا المنعطف.. يظل أمام هذا السؤال يوما كاملا حتى يعود ليعرف الإجابة في اليوم التالي.

الأمر أشبه بتسلق الجبال نعم، ولكن عليك وأنت تصعد الجبل، واصلا إلى نهايته لترى الطريق كله أمامك أن تتوقف فجأة كل فترة.. ربما تنزلق قدمك بغتة.. ربما تسقط صخرة من أعلى متجهة إليك.. ربما تفلت إحدى يديك.. ربما يحدث كل هذا، وعند حدوث ذلك وقبل معرفة النتيجة تأتي نهاية الحلقة، لتأتي حلقة جديدة نكتشف فيها أنك تماسكت ثانية، أو أن الصخرة التي سقطت مرت بجوارك تماما، أو أنك وجدت من يقدم لك يد المساعدة.. تستكمل الصعود بعدها حتى تحدث مفاجأة جديدة، لتنتهي الحلقة في انتظار ما يتبعها من حلقات.

يقول فرانك هارو: "ليس للسعداء قصة.. تنطبق هذه الجملة تماما على التأليف الدرامي للسيناريو لأن المحرك السردي لأي سيناريو ليس شيئا خلاف الصراع والعقبات.. فدون عقبات لا يوجد صراع ولا تتقدم القصة ولا يعيش البطل تقلبات في مسيرته نحو هدفه ولا يتعرض عالمه اليومي للخطر"[٥]. لا بد من عقبات إذن.. عقبات تواجه الشخصيات، ومنها تتولد الحبكات التي تدفع الحدث للأمام.

ونعود إلى القصة التي هي الأساس للدراما التليفزيونية، والعنصر الرئيس فيها هو الشخصيات. "الشخصية أساس ضروري للسيناريو الذي تكتب.. إنها مركز النظام العصبي لقصتك وروحها"[٦].

شخصيات الدراما التليفزيونية مثلها مثل الشخصيات في كل

٥ فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. ص ٩٤. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. الجمهورية العربية السورية. دمشق ٢٠١٣.

٦ سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. ص ٣٧. مصدر سابق.

فن من الفنون الأدبية المختلفة.. إنها الشخصيات ذاتها التي نراها كل يوم في كل مكان زمان.. إنها شخصيات من لحم ودم.. مشاعر وأحاسيس.. لها ماض وحاضر ومستقبل.. أحلام وآمال وإحباطات وأفكار وأهداف.

إن "الصفات الظاهرية لكل شخصية يمكن ضغطها إلى ثلاثة عناصر: الجنس والعمر والانطباع السائد: رجل، منتصف السبعينات، ضعيف وهزيل.. أرملة مثيرة جنسيا تقترب من الستين.. امرأة إنجليزية بمعنى الكلمة، ٣٢ سنة"[٧].

أما "الجوانب الداخلية للشخصية فيمكن تناولها عن طريق ثلاثة عناصر، وهي: وجهة النظر، والموقف العام، والاهتمامات"[٨].

إذن لا بد أن يرسم الكاتب شخصياته بدقة.. يقدم لنا جوانبها الخارجية الظاهرة والداخلية التي ربما لا ترى بالعين.. لا بد أن يكشف لنا ما يدور داخلها.. أهدافها واهتماماتها، ووجهات نظرها من العالم الذي يحيط بها، وموقفها العام.. لا بد أن يحدد تكوينها النفسي ويظهره بدقة. كل ذلك لا بد أن يكون الكاتب من البداية واعيا به، وهو يخطط لمجرى قصته، وحين يضع ملامح إحدى شخصياته لا بد أن يكون واعيا بعلاقة هذه الشخصية بالشخصيات الأخرى التي يدور حولها عمله، فهناك المؤيد والمساعد، والمناهض والمحارب.. هناك كاتم السر والمرشد والدليل والصديق، والعدو والخصم والحقود والحسود.. علاقات تجمعه بالشخصيات المحيطة.. علاقات نراها ملموسة في حياتنا كل يوم.. لا بد أن تكون شاخصة أمامنا في العمل الدرامي، ولكن دون نقل حرفي لما هو موجود في الواقع، إذ يجب أن نكون في النهاية أمام عمل درامي يمثل نظاما خاصا متفردا.

---

٧ دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. ص ١١٧. دار الطناني للنشر والتوزيع. القاهرة. ٢٠١٠

٨ المصدر السابق نفسه. ص ١١٨.

إن "الدراما حدث ومهما كان نوع الحدث فلا بد أن يصدر عن شخصية معينة وإلا لم يكن له معنى. ولكن الدراما مع ذلك ليست أي حدث.. إنها حدث ينبني على المفارقة، وهذه المفارقة لا يمكن أن تتحقق إلا باحتكاك شخصيتين أو أكثر من نوع معين.. أما أن تكون الشخصيات مجرد أنماط سلوكها مرسوم ومسبق عليها أو مجرد دمى تدعو إلى فكرة معينة أو تتحدث بلسان المؤلف فهذا ليس من الدراما في شيء لأن هذه المسخ غير قادرة على أن تصدر عنها أفعال لها صفة الدرامية.. قد تكون قادرة على تسليتنا أو على نقل أفكار المؤلف إلينا.. ولكن مهما كانت أصالة هذه الأفكار ومهما كان القدر الذي نستمتع به من التسلية فهذا النوع من المسرحيات ليس مسرحا على الإطلاق لأنها عاجزة عن أن تحدث فينا الأثر الدرامي"[٩].

هكذا يتحدث رشاد رشدي عن شخصيات الدراما المسرحية، والأمر لا يختلف في كثير عن الدراما التليفزيونية وشخصياتها.. إننا نعم نتحدث عن رسم للشخصيات وتخطيط لها، لكننا لم نقصد أبدا أن تتحول إلى مسوخ أو دمى كما وصفها هنا، ولا أن تنطق بلسان المؤلف أو الكاتب فقط، وإنما أن تكون الشخصية ذات تاريخ.. تاريخ مكشوف أمامك.. تعرف كيف كانت وكيف تكونت أفكارها وقناعاتها ورؤاها، وما حدث عليها من تغيرات وتحولات، وما تؤمن به وما تكفر به، ثم تنطق بهذا كله حين تتحدث.. لا تتحدث بلسان المؤلف ولا بلسان غيره.. تنطق بلسانها هي دون غيرها.. نعم لا تتحدث حتى بلسان المؤلف، وهنا تكمن الأزمة.

إن موقف المؤلف ورؤيته للعالم وكلمته التي يريد أن يوصلها لا بد أن تصل إلينا من خلال العمل كله، لا من خلال شخصية يستنطقها لنجد أنفسنا أمام عدد من المواعظ والحكم التي يقدمها رجل دين.. إن كلمة المؤلف النهائية تصل إلينا مع العمل ككل، لا

٩ رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. ص ٢٥. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٨

على لسان إحدى شخصياته، وإن أراد أن يوصلها على لسان إحدى الشخصيات، فإن هذه الشخصية يجب أن تكون مؤهلة لذلك.. تملك تاريخا يسمح.. ما عرفته وما رأته وما عاشته يؤهلها لأن تقول هذا.. وفي النهاية يظل العامل الحاسم هو الصدق.. لا بد أن أصدق أن هذه الشخصية الماثلة أمامي هي من تقول هذا الكلام. وإن لم يحدث هذا فقد وقع المؤلف في المحظور، وتحولت الشخصية إلى مسخ لا قيمة له، وأصبح من باب أولى أن نأتي بهذا المؤلف في ندوة ليقول فيها ما يريد. بقي فقط أن نقول هنا إننا -حين نقول إن الشخصية يجب أن تتكلم بما يناسبها هي- لا نقصد أننا نريد لها أن تتكلم كما تتكلم الشخصية التي توازيها في الواقع.. ليس هذا بالطبع هو مرامنا، فالشخصية الموجودة في العمل الدرامي ليست هي الموجودة في الواقع.. إنها تشبهها أحيانا ولكنها لا بد أن تختلف عنها في النهاية، ومن ثم فإن لها لغة خاصة تنفرد بها عن غيرها.

الأمر الذي قصدناه إذن هو أن يكون الكاتب دارسا لشخصياته عارفا بها حتى يعرف ما يجب أن تقول هي، لا ما يقول هو.. "لكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدا واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته"[١٠].

إن أفضل إجراء عند كتابة الشخصيات هو "أن تطلق العنان أولا لخيالك بمنتهى الحرية، في أي اتجاه وإلى أبعد مدى. ولتمسك لمحة بصديق اليوم هنا، وبلمحة من عدو الأمس هناك، وبجزء من حديث استمعت إليه صدفة بعد ذلك. والمبدأ الرئيس أن نتذكر دائما

١٠ علي أحمد باكثير. فن المسرحية.. من خلال تجاربي الشخصية. ص ٧٤. مكتبة مصر. القاهرة.

عند هذه النقطة، أنه من الضروري أن تبحث عن التباين من أجل السيناريو الذي تكتبه. أي أنك تقرر ما الشخصيات التي يجب أن تكون في قصتك، وأي نوع من الناس يكونون بالتقريب.... وكقاعدة عامة يجب أن تكون كل شخصية مختلفة عن زملائها، مختلفة جسديا، مختلفة في وجهة النظر، مختلفة في الانطباع الذي تعطيه، مختلفة في مواقفها وآرائها، مختلفة في أهدافها، مختلفة في تعبيراتها المميزة، مختلفة في إمكاناتها وخلفيتها. ولأن كل هذه الشخصيات مختلفة، فستكون علاقاتها مختلفة فيما بينها. الشخصية "أ" ترتاح إلى الشخصية "ب"، وتحب الشخصية "ج"، وتكره الشخصية "د"، ولا تثق في الشخصية "هـ"، وتعتقد أن الشخصية "و" غبية، وهكذا..... والفشل في تحقيق التباين بين الشخصيات وتطوير علاقات بينها لها معنى هو أحد الأسباب الشائعة في تسطيح الأفلام"[١١].

إن الفشل في تحقيق هذا التباين هو أحد الأسباب في تسطيح أي عمل درامي وليس الأفلام فقط.. إنه التباين الذي نراه بين كل الشخصيات التي تحيط بنا، فلا شخص يشبه الآخر، بل إنه لا شخص يشبه نفسه حتى. التباين هو الأساس، وهو ما يجعل الصراع شيئا طبيعيا لا بد من حدوثه.

"ولكي يتقدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخوص شخصية محورية من ذلك الطراز القوي الذي لا يقنع بأنصاف الحلول، فإما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم"[١٢]. إن هذه الشخصية هي ما يمكن أن نطلق عليها اسم البطل، فـ"البطل هو الشخصية التي يفترض أن تتابع المعركة التي تخوضها..... قد تكون معركة من أجل استرجاع محبوبته، أو من أجل العثور على كنز، أو من أجل الانتقام، أو ببساطة من أجل العثور على معنى لحياته.....

---

١١ دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. ص ١٢١، ١٢٢. مصدر سابق.

١٢ علي أحمد باكثير. فن المسرحية.. من خلال تجاربي الشخصية. ص ٧٥. مصدر سابق.

والبطل، من وجهة نظر كمية، هو الشخصية التي سوف يكون لها حضور في أكبر عدد ممكن من المشاهد لأنه بوضوح هو الشخصية التي لا بد من وجودها لكي تتقدم أحداث الفيلم. وهكذا يكون البطل الشخصية التي تقوم بأكبر عدد من الأفعال والتي تكون أهدافها هي الأكثر قوة والتحديات التي تواجهها هي الأكثر أهمية، فالبطل إذن هو الشخصية التي تعيش أكبر قدر من الصراعات، والتي تواجه أكبر عدد من العقبات، وهو ما يجعلها تتطور من بداية السيناريو وحتى نهايته"[١٣].

ولا شك أن وجود البطل في أي عمل درامي أمر لا بد منه، غير أن الكاتب أو المؤلف المتميز هو الذي يجعل من شخوصه جميعا أبطالا، فكل شخصية يجب أن تكتب بعناية وتخلق لها دوافعها وأهدافها، ومع اختلاف الدوافع والأهداف يتزايد الصراع.. لا يجب أن يكون الصراع فقط بين بطل وبطل مضاد، أو بين فكرة وفكرة، أو حتى فريق وفريق.. الصراع لا بد أن يكون موجودا في كل مشهد من مشاهد العمل الدرامي.. لا بد أن يكون موجودا حتى بين أفراد الفريق الواحد لاختلاف دوافعهم وأهدافهم ورؤاهم، بل حتى بين الشخصية الواحدة ونفسها.. صراع دائم يعني دراما جيدة جاذبة للمتلقي. إذن لا بد أن تكون كل شخصية بطلة في المشهد الذي تظهر فيه.. تحركها أهدافها ودوافعها لدخول الصراع مع الشخصية الأخرى التي تشاركها المشهد، حتى وإن كانت هذه الشخصية تمثل الفريق ذاته الذي تنتمي إليها. "والواقع هو أن وجود عدد كبير من الشخصيات يسمح بخلق مشاهد ديناميكية ويساعد على خلق صراعات بين هذه الشخصيات ويثري الحوار"[١٤].

نفهم من ذلك أن كل شخصية يجب أن يكون لها أهدافها لكي تدخل

---

١٣ فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. ص ٥٥، ٥٦. مصدر سابق.

١٤ المصدر السابق نفسه. ص ٦١.

الصراع من أجل الوصول إلى هذه الأهداف، "وأهداف أي شخص نوعان: أهداف فورية وأهداف بعيدة المدى. والأهداف الفورية هي نتاج للموقف في قصتك أنت تختارها، وتعدها لشخصياتك، ثم تسيغ لها المبررات حتى يتقبل العقل مثل هذا السلوك.... وفي تحديدنا للأهداف البعيدة المدى لأي شخصية فإننا نتصرف مفترضين أن سلوك أي شخص يعتمد على مفهومه لما يعتقد أنه المستقبل الذي يريده لنفسه"[١٥].

وبقدر ما تكون الأهداف والدوافع قوية يكون الصراع محتدما، ولهذا فإن على المؤلف أن يهتم بكل شخوصه اهتمامه بشخصيتي البطل والبطل المضاد اللتين تمثلان طرفي الصراع الأساسي في العمل الدرامي.

والسؤال الآن: كيف أضع للشخصية، ولا سيما البطل، هدفا؟ وما الشروط التي يجب أن تتوفر في هذا الهدف المنشود؟

"ينبغي للهدف أن يكون فريدا لأن المتفرج يجب أن يشعر بأهميته بالنسبة إلى البطل. وبديهي أن يقسم هذا الهدف، الذي سنطلق عليه "الهدف العام"... إلى "أهداف محلية" مختلفة على البطل بلوغها في سبيل الوصول إلى هدفه النهائي. كما ينبغي أن يعرض الهدف بوضوح، فمن الضروري أن يفهم المتفرج بسرعة كافية ما يحرك البطل كي تنجح عملية التماهي معه.... وينبغي للهدف أن يكون مصدرا للعقبات والصراعات بالنسبة إلى البطل حيث تصبح الصعوبات التي يصادفها مصدرا للتطور الدرامي للقصة لأنها تسير بالبطل في طريق التحول الضروري"[١٦].

وبقدر ما يكون الهدف محفوفا بالعقبات، يكون التحدي أكبر،

---

١٥ دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. ص ١٣١، ١٣٢. مصدر سابق.

١٦ فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. ص ٧٢. مصدر سابق.

وبقدر ما يكون التحدي كبيرا تكتسب الشخصية تعاطفا أكبر من المتلقي/ المشاهد.. ولا شك أن الهدف الذي يمس أكبر قطاع من المشاهدين يكون دافعا أكبر للتعاطف مع صاحبه.. ربما يفسر ذلك مثلا نجاح الأفلام السينمائية التي يكون الهدف فيها الفوز في مباراة لإحدى الألعاب الرياضية.. إن هذا الهدف تتوفر فيه كل المواصفات التي تحدثنا عنها.. إنه هدف فريد وصعب (ربما مثلا لضعف الفريق أو لعدم الظروف الملائمة للفوز)، وهو واضح من البداية، ومثير لعدد كبير من الصعوبات، وهو في الوقت ذاته يمس قطاعا كبيرا من الناس الذين يجدون في الفوز في مباراة تحقيقا لفوز خاص بهم.

والأمر ذاته نجده مثلا في تلك الأهداف الإنسانية العامة.. نجاح أفلام البطولات الوطنية مثلا يوضح ذلك.. راجع فيلم غاندي، أو عمر المختار، أو جميلة بوحريد مثلا.. إن نجاح هذه الأفلام يقوم بالأساس على أن الهدف الذي يسعى البطل لتحقيقه هدف إنساني يسعى الجميع في كل مكان وزمان إلى تحقيقه أيضا.. إنه الحرية والعدل والحق.. لا غرابة إذن أن "يتأثر المتفرج بالشخصية التي يكون التحدي أمامها هو نشر السعادة في العالم أكثر بكثير من تلك التي يكون التحدي عندها الإثراء الشخصي"[١٧].

وفي مسيرة الشخصية داخل العمل الدرامي نحو تحقيق أهدافها، فإن تغيرات تحدث عليها.. لا أحد يظل ثابتا طوال الوقت عند موقف واحد، بل ولا حتى هدف واحد.. تتغير المواقف والأهداف مع تغير الشخصية، ولهذا لا بد أن يأتي التغير منطقيا، فـ"من المفاهيم المتخلفة عندنا الاعتقاد السائد بأن الشخصية في المسرحية لا بد أن تتطور بمعنى أنها تكون في أول المسرحية شخصية طيبة فإذا بها في آخر المسرحية شخصية شريرة أو العكس.... فما يعني تطور الشخصية إذن في الدراما؟ إنه في الواقع لا يعدو أن يكون مجرد إدراك الشخصية لأمور

١٧ فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. ص ٨١. مصدر سابق.

كانت تجهلها"[١٨].

إن التطور الحادث للشخصية يكون بالأساس قائمًا إذن على المعرفة.. فكر معي الآن.. لو أنك عرفت أن صديقا لك قد خانك فماذا ستفعل؟ لا بد أن تغيرا ما سيحدث في علاقتك به.. ربما قطيعة، وربما عداء إلى ما لا نهاية. ماذا لو أنك عرفت أن مثلك الأعلى ارتكب شيئا يخالف ما دافع عنه دوما أمامك؟ سيحدث تغير ما بالتأكيد؟ ربما سقط هو فقط من نظرك، وربما اهتزت كل القيم التي كنت تؤمن بها ورسخها داخلك.. كل هذه التغيرات ستتوقف على المعرفة، فإن لم تعرف فلن يحدث تغير.. السيناريو في حقيقته إذن هو محاولة للمعرفة والفهم.. محاولة للكشف.. ومع كل محاولة ناجحة لكشف جديد يحدث تحول في الشخصيات والأحداث والصراع.. يحدث تحول في الدراما.. ربما يكون التحول مفاجئا لكشف مفاجئ، وربما يكون تدريجيا لكشف يحدث على مراحل. هب أنك سمعت مثلا أن صديقا مقربا يتكلم عنك في غيابك بما يسيء لك.. سيحدث تغير ما في علاقتك به، لكنه تغير تدريجي.. ربما تبدأ بقليل من الحذر، ثم البحث عن صحة هذه المعلومة، ومع اكتشافك الحقيقة كاملة سيكون هناك التغير الأكبر.. إما أن تكتشف أنها معلومة صادقة، فتعود علاقتك به كما كانت أو أكثر قوة، وإما أن تكتشف أنه طعنك في ظهرك طعنة نافذة، وساعتها سيكون لك رد فعل حاسم وقوي ومفاجئ يتناسب مع ما عرفت. التغير حتمي نعم، ولكنه إذن لا بد أن يكون مبررا، ولسبب مقبول.

إن "نمو الشخصية هو أحد العناصر التي يحب النقاد أن يسخروا منها. إنه يعني أن تبدأ الشخصية في طريق وأن تنتهي في طريق آخر. ولن تجد أي مشكلة في هذا إذا تذكرت حقيقة بسيطة واحدة هي: إذا قلنا إن الشخصية تنمو خلال مسار الفيلم فهذا يعني فقط أنها

١٨ رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. ص ٣٣. مصدر سابق.

تعلمت من التجربة"[١٩].

لا غرابة إذن من تحول يطرأ على الشخصية ما دام مبنيا على المعرفة أو التجارب التي تعلمت منها هذه الشخصية.. كل ما هو مطلوب فقط أن يكون التحول متناسبا مع المعرفة.. لا يمكن مثلا أن تسمع أن صديقا مقربا تكلم عنك -فقط- بسوء كما في المثال السابق فيكون رد الفعل هو قتل جميع الأصدقاء.. هذا تغير غير مبرر ولا معقول، ولا يمكن أن يكون جاذبا لأي مشاهد إلا إذا كان على سبيل السخرية أو العبث.

الخلاصة أنه "مهما يكن نوع التطور الذي ترغب في إخضاع شخصيتك له فمن الضروري أن تخلق علاقة سببية بين الأحداث وهذا التحول كي لا يؤدي ذلك إلى إحساس المشاهد بالاصطناع"[٢٠].

ومن الشخصيات إلى الصراع أو المواجهات.. إن "المواجهات هي الهيكل العظمي للسيناريو الذي تكتبه.. إنها اللحظات الرئيسة التي تتقدم فيها قصتك. والمواجهة عبارة عن لقاء بين القوى المتعارضة، وصدام بينها في وقت واحد.. وهي تعتمد على صراع بين أحداث تتجه كل منها إلى هدف محدد. شخص ما يريد شيئا ما. شخص آخر لا يريد له أن يحصل على ما طلبه، فيتصارعان"[٢١].

ولا يفهم من هذا أن الصراع الدرامي هو "صراع بين القوي والضعيف، بين العملاق والقزم، بين الجيد والرديء، بين الأسود والأبيض.. باختصار بين الأضداد، ولا يخفى أن هذا المفهوم للصراع الدرامي مفهوم ساذج، فلو أن التناقض كان بمثل هذا القدر من التحديد والغلظة لما كان هناك مجال للصراع إذ لا يلبث العملاق أن

---

١٩ دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. ص ١٣١، ١٣٢. مصدر سابق.

٢٠ فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. ص ١٢٦. مصدر سابق.

٢١ دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. ص ١٦٤. مصدر سابق.

يتغلب على القزم"[٢٢]. إن الصراع يقوم في أساسه على "المفارقة.. وهي مفارقة أيضا ليست في اختلاف شخص عن شخص آخر أو قيمة عن قيمة أخرى أو مبدأ عن مبدأ آخر ولكنها في الاختلاف مع الاتفاق.. في الجهل مع العلم.. في عدم المشاركة مع المشاركة"[٢٣].

ولنتخيل مثلا أنك مجتمع الآن مع أفراد أسرتك للتشاور حول القيام برحلة إلى مكان ما.. إن تخيل هذا المشهد قد يدفعك للسؤال وهل يمكن للصراع أن ينشأ في مشهد مثل هذا لا يجمع إلا أعضاء فريق واحد يتبنى أفكارا وأهدافا واحدة؟ والإجابة بالطبع هي نعم.. الصراع يمكن أن يكون قائما، فهذا لا يريد السفر لأن تجاربه مع السفر دوما سيئة، وهذا لا يريد السفر أيضا ولكن لأن الجو غير مناسب للسفر الآن، وقد عرف من النشرة الجوية أن أمطارا ستهطل بغزارة، وذلك يريد السفر لأنه حصل على إجازة ولن يمكنه تضييعها، ولن يحصل على إجازة أخرى بعد ذلك، بينما يريد آخر السفر لأنه يعاني من حالة نفسية سيئة لن تتغير إلا برحلة... وهكذا.. هنا ينشأ الصراع.. الصراع القائم على المفارقة القائمة هي الأخرى على اختلاف المعارف والتجارب.

كل مشهد إذن يمكنه أن يحمل صراعا في ذاته إلى جانب الصراع الرئيس الذي تشهده الدراما بالطبع بين البطل/ الأبطال، والبطل المضاد/ الأبطال المضادين.. هذا هو الصراع الكبير الذي تقوم عليه الدراما، وفي الدراما التليفزيونية تحديدا لا بد أن يتجدد الصراع مع كل حلقة.. لن يكون مفيدا أن تمر حلقة دون صراع وحدث جديدين، فحلقة مثل هذه كفيلة بأن يتسرب الإحساس بأن شيئا لا يتغير للمتلقي/ المشاهد. وقتها لن يتورع أن يترك حلقة، وإن عاد فلم يجد جديدا، فلن يعود ثانية في الغالب، إلا إن كان فقط يريد أن يقضي وقت

٢٢ رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. ص ٣٠. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصدر سابق.

٢٣ المصدر السابق نفسه .

فراغــه في أي شيء.

يصـدق إذن عـلى الـصراع في الدرامـا التليفزيونيـة مـا قيـل عـن الـصراع في المـسرح مـن أنـه "ينبغـي أن يكـون متدرجـا في الصعـود فـلا يلحقـه ركود أو جمـود في الطريـق، ولا تثـب بـه طفـرة، حتـى يبلـغ الـذروة، ويصـدق هذا عـلى الـصراع الرئيـسي الـذي يحكـم المسرحيـة كلهـا مـن أولهـا إلى آخرهـا، كـما يصـدق عـلى الـصراع الفرعـي في كل فصـل أو مشـهد"[٢٤].

الفـارق فقـط يكمـن في أن المسرحيـة لا تزيـد فصولهـا عـن ثلاثـة في الأغلـب الأعـم، وأن زمنهـا لا يزيـد عـلى ثـلاث سـاعات تقريبـا، أمـا الدرامـا التليفزيونيـة فتزيـد حلقاتهـا عـن أضعـاف ذلـك، فـإذا نظرنـا إلى المسلسـل الـذي يتكـون مـن خمـس عـشرة حلقـة عـلى أنـه متوسـط الطـول، فهـذا يعنـي أن أمامنـا اثنتـي عـشرة سـاعة ونصـف السـاعة تقريبـا مـن الدرامـا، يحتـاج الكاتـب فيهـا إلى صراعـات متتاليـة ومتدفقـة تجـذب المتلقـي/ المشـاهد. كـما أن مشـاهد المسرحيـة في الأغلـب لـن تزيـد عـلى عـدد أصابـع اليديـن عـلى أقـصى تقديـر، وذلـك لمـا يتطلبـه الانتقـال مـن مـكان إلى مـكان مـن جهـد كبـير عـلى خشـبة المـسرح.. أمـا في الدرامـا التليفزيونيـة فالأمـر مختلـف تمامـا.. إن عشريـن مشـهدا ربـما يكـون العـدد المتوقـع في كل حلقـة، ومـن ثـم فنحـن أمـام حـوالي ثلاثمائـة مشـهد أو أكثـر في المسلسـل، كلهـا يجـب أن تكـون محركـة للأحـداث، ودافعـة لهـا، لا يمكـن للمشـاهد أن يسـتغني عـن أحدهـا، فـإن حـدث ذلـك فسـيكون السـؤال الـذي يفـرض نفسـه: لمـاذا وُضـع هـذا المشـهد مـن الأسـاس؟ عـلى الكاتـب دومـا أن يتجنـب هـذا السـؤال.

ومـا دمنـا نتحـدث عـن المشـاهد، فإننـا يجـب أن نؤكـد أن طـول المشـاهد وقصرهـا لا يعنـي شـيئا في ذاتـه.. إن فكـرة الإيقـاع هـي التـي تحتـم ذلـك.. إيقـاع القصـة وأحداثهـا مـن جهـة، وإيقـاع المشـاهد وعلاقتهـا ببعضهـا البعـض مـن جهـة أخـرى.. قـد يـرى البعـض أن المشـاهد

٢٤ علي أحمد باكثير.فن المسرحية.. من خلال تجاربي الشخصية. ص ٧٦. مصدر سابق.

السريعة المتلاحقة مفيدة في جذب المتلقي/ المشاهد، وزيادة الإثارة وسرعة الإيقاع، في الوقت الذي تكون فيه المشاهد الطويلة رتيبة ومملة إلى حد كبير. ولكن ما الفائدة أن تكون المشاهد قصيرة وسريعة ولم تقدم الجديد؟ إنها ستكون بلا فائدة تذكر.. ليس معنى هذا تحيزا للمشاهد الطويلة، فهي أيضا إن كانت بلا جديد أصبحت مصدرا للرتابة والملل وتحولت إلى مكلمة لا طائل منها ولا فائدة. الفيصل إذن هو أن يكون المشهد مضيفا للدراما، ومحركا لها، ودافعا بها إلى الأمام. كما يجب أن يكون في الحسبان أن عددا كبيرا من المشاهد القصيرة المتتابعة ربما يصيب المتلقي باللهاث الزائد عن الحد، وفي الوقت ذاته فإن عددا متتاليا من المشاهد الطويلة يلقي رتابة وملالا مهما كانت القدرة على حشد هذه المشاهد بالجديد من المعلومات والأحداث.. التوازن إذن مهم والحفاظ على الإيقاع شيء بالغ الأهمية.

"إن غاية المشهد هو دفع القصة إلى الأمام.. يكون المشهد طويلا أو قصيرا حسبما تريد.. قد يكون مشهد حوار في ثلاث صفحات، أو قد يكون مشهدا قصيرا قصر اللقطة الواحدة كأن تتدحرج سيارة من الطريق. المشهد هو ما تريده أن يكون. القصة هي التي تفرض طول المشهد أو قصره"[٢٥].

وبعيدا عن طول المشاهد وقصرها، فإن هناك شيئا لا بد من أن يلتفت إليه كاتب الدراما التليفزيونية.. شخوصك كلها يجب أن تكون حاضرة دوما في مشاهدك.. لا نعني بالطبع أن كل الشخصيات ستكون موجودة في كل مشهد، ولكن المقصود هو أن تتنقل بين شخصياتك كلها.. لا تنس شخصية من شخصياتك وتجعلها تسقط سهوا منك وأنت تتابع بقية الشخصيات.. ليس بالضرورة أن تظهر الشخصية بذاتها، لكننا على الأقل يجب أن ندرك من خلال المشاهد أنها ما زالت معنا وموجودة.. غياب الشخصيات المحركة للأحداث

٢٥ سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. ص ١٣٧. مصدر سابق.

إن طال فسيكون مصدرا لتساؤلات كبيرة من المشاهد.

ولنضرب مثالا على وجود الشخصية رغم غيابها المادي عن المشهد.. فلنفترض أن إحدى الشخصيات في المسلسل قد سافرت إلى مكان ما بعيد عن الأحداث.. ربما تطول غيبة الظهور المادي للشخصية، ولن يكون هذا مؤثرا في الأحداث، ولكن المشاهد يجب أن يكون على علم بهذا أولا، ثم على الكاتب أن يذكرنا بذلك من حين لآخر بخطاب مثلا أو بذكر معلومة عنه من شخصية أخرى، هذا بالطبع إن لم يكن للانتقال إليه بشكل مادي ضرورة درامية.

وإذا نظرنا إلى مكونات المشهد، أي مشهد، فإننا سنقف أمام مكونين رئيسين للمشهد في ذاته، وللدراما كلها، إنهما الزمان والمكان.. ولنبدأ بالحديث عن الزمان.. نحن لا نقصد فقط بالزمان التاريخ الذي تدور فيه الأحداث، وهل هو مثلا في العصر الحجري، أم في العصور الوسطى، أم في العصر الحديث؟ هذا أمر لا يحتاج إلى بيان بالطبع، وسنكتشفه من أول نظرة على المشهد، سواء من شكل الممثلين أو ملابسهم أو الديكورات المستخدمة إلى آخره.. المقصود بالزمان هو علاقة المشهد بما سبقه من مشاهد وما سيتلوه.. أهو مشهد مزامن للمشهد السابق أم تالٍ له؟ ربما يكون سابقا له.. نعم ربما يكون كذلك، على طريقة "فلاش باك" مثلا.. لا بد للكاتب أن يشير إلى ذلك، وأن يوضحه.. يمكن ذلك عن طريق كلمة حوارية.. عن طريق الشخصية ذاتها وقد ظهرت في غرفة النوم مثلا ثم ظهرت على باب المنزل.. يمكن من خلال ظهور شمس ساطعة في المشهد السابق ثم ليل مظلم في التالي.. كل هذه إشارات إلى الزمن لا بد أن يقدمها الكاتب وأن يعيها المشاهد، وإلا أفلتت منه القصة كلها وتفاصيلها وتتابع حلقاتها.

أما المكان فليس المقصود به فقط المكان العام للأحداث، وإنما مكان المشهد.. أهو في غرفة أم في الشارع أم في سيارة أم في قطار أم

في طائـرة أم في مطعـم، أم في سـجن؟ كل ذلـك يجـب أن يكـون واضحـا ومعلومـا.

ولا يمكـن لكاتـب الدرامـا التليفزيونيـة أن يكتـب مشـهدين متتاليـين في مـكان وزمـان واحـد.. ولنوضـح الفكـرة.. فلنفـرض مثـلا أن مشـهدا يجمـع بـين صبـي ووالـده.. يحـاول الصبـي أن يقنـع والـده بـأن يذهـب لصديـق لـه.. يطـول النقـاش بينهـما.. يريـد الكاتـب هنـا ألا يعطينـا نهايـة مبـاشرة لهـذا الـصراع الدائـر بـين الشـخصيتين، فينهـي المشـهد نهايـة مفتوحـة تجعـل المشـاهد يطـرح السـؤال المفـروض عليـه: هـل يوافـق الأب عـلى خـروج الفتـى؟ لـن يكـون مقبـولا أبـدا أن يحـدث قطـع للمشـهد، ثـم تجـد نفسـك ثانيـة أمـام عنـاصر المشـهد ذاتهـا مـع الأب والصبـي ومـازال النقـاش بينهـما دائـرا.. الحـل إذن هـو أن يكـون هنـاك مشـهد آخـر يفصـل بـين المشـهدين، أو حيلـة مـا يقدمهـا الكاتـب توحـي بـأن زمنـا طويـلا قـد مـر ومـا زال النقـاش مسـتمرا.. يمكـن مثـلا أن يـأتي بمشـهد يضـم الصديـق، وهـو يقـف أمـام بـاب بيـت الصبـي منتظـرا إيـاه، وقـد أصابـه القلـق، ناظـرا في سـاعته مـن حـين لآخـر.. أو يمكـن تقديـم الحيلـة مـن خـلال تسـليط الكاميـرا عـلى النافـذة لنـرى مـن خلفهـا ضـوء النهـار ثـم تخفـت الإضـاءة شـيئا فشـيئا لنـرى مـن خلفهـا ظلمـة الليـل. هكـذا إذن يجـب أن يكـون الكاتـب عـلى وعـي بتفاصيـل المكونـين الرئيسـين للمشـهد، الزمـان والمـكان، وعلاقـة كل مشـهد بـما قبلـه ومـا بعـده مـن خـلال هذيـن المكونـين.

ولا شـك أن خـط الزمـان الكلاسـيكي للدرامـا يبـدأ مـن نقطـة البدايـة مـرورا بالوسـط إلى النهايـة، ولكـن لكاتـب الدرامـا التليفزيونيـة أن يسـير في هـذا الخـط كـما يريـد، مـع إشـارات توضـح للمتلقـي أيـن يقـع مكانـه الآن عـلى خـط الزمـن.. يمكنـه مثـلا أن يبـدأ مـن الوسـط، ثـم يعـود إلى المـاضي بوسـائل مختلفـة كالحكـي أو التذكـر أو قـراءة رسـالة مثـلا، ثـم يرجـع بنـا إلى الحـاضر، ثـم يذهـب إلى المسـتقبل، وهكـذا.. إنـه لم يعـد مشـغولا

بالسير في ذلك الخط المستقيم.. فليسر كما يريد ما دام الأمر واضحا، أو سيتضح في النهاية، للمتلقي/ المشاهد.. إن المشاهد في النهاية سيعيد ترتيب المشاهد في رأسه حسب الزمن ليصنع خطه الزمني الكلاسيكي الذي تعوده وألفه في الحكي.

والقصة وأحداثها بالطبع يكون لها دور كبير في تحديد الزمان والمكان.. تعال لنضرب مثالا: إن كانت قصتنا ستدور حول فريق لكرة القدم سيخوض بطولة العالم على أرضه وعليه أن يفوز بها.. إن هذه القصة لن تدور أبدا في القرن السادس عشر.. وقتها لم تكن هناك كرة قدم بالشكل الذي نعرفه الآن، ولم يكن هناك بطولة للعالم في هذه اللعبة.. لقد بدأت عام ١٩٣٠.. هذا يعني أن زمن قصتنا هو العصر الحديث.. بقي سؤال آخر: هل ستكون قصتنا مأخوذة من حدث تاريخي وقع بالفعل؟ إن كان هذا فإن ذلك سيحدد الزمان والمكان بدقة، سيكون المكان مثلا هو إيطاليا عام ١٩٣٤ حيث فاز الفريق الإيطالي بالبطولة.

وإن لم يكن هذا فالأفضل أن يكون الزمان في المستقبل.. ليكن بطولة كأس العالم ٢٠٣٠ مثلا، فهذا يعطينا حرية أكبر في اختيار الفريق الفائز والمكان المنظم للبطولة، ولكنك بالتأكيد لن تجد أن الفريق الفائز هو الهند مثلا، فهي بطولة في كرة القدم وليست في الكريكت أو الهوكي، وليست الصين فلن نلعب كرة الطاولة.. ربما يكون ذلك فقط على سبيل الفانتازيا كأن يلعب فريق "الكبير قوي" مباراة لكرة القدم الأمريكية مع فريق أمريكي بـ"المزاريطة" ويفوز فيها[٢٦].

إن المكان والزمان محددان إلى حد كبير في الدراما المسرحية، فرغم كون "المؤلف المسرحي ليس محدودا من الناحية النظرية بالمكان، فهو يستطيع أن يغيره من منظر إلى منظر ومن فصل إلى فصل، غير أنه يكتشف عمليا أنه من الأفضل أن يحد نفسه، فالحدث الموحد المركز

٢٦ مسلسل الكبير قوي. مسلسل مصري اشترك في تأليفه عدد من المؤلفين، وقدم في عدد من الأجزاء.

هـذا التركيـز، والـذي ينحـصر بـين عدد محـدود مـن الشـخصيات الرئيسـية ليـس مـن شـأنه أن يتـوزع عـلى عـدد كبـير مـن الأماكـن"[٢٧]. أمـا في الدرامـا التليفزيونيـة فالأمـر مختلـف.. إنـك تسـتطيع أن تنتقـل بـين قـارات العـالم كلهـا لتأخـذ المشـاهد معـك في كل مـكان تذهـب إليـه.. لـن يتوقـف الأمـر عـلى الأرض.. يمكنـك أن تصعـد إلى السـماء لتـدور قصتـك عـلى سـطح القمـر، أو في رحلـة إلى المريـخ. أمـا الزمـان فـلا يقـل مرونـة.. يمكنـك أن تتجـول بـين المـاضي والحـاضر والمسـتقبل بـأي طريقـة تريـد.. لـن يكـون هنـاك قيـد عليـك إلا مـا تفرضـه عليـك قصتـك فقـط.

ولا شـك أن الحـوار عنـصر رئيـس تقـوم عليـه كتابـة الدرامـا. و"الحـوار الدرامـي ليـس مجـرد محادثـة ولكنـه يرتبـط بحـدث متطـور لـه معنـى، والحـوار يكشـف عـن الشـخصيات في الحـاضر، وقـد يعطينـا جانبـا مـن المـاضي، ولكنـه يتجـه أساسـا إلى المسـتقبل. فالحـوار لا بـد وأن يـؤدي إلى مزيـد مـن التطـور في الحـدث"[٢٨].

"ولكـي يجـود الحـوار لا بـد مـن أمريـن: الأول: وجـود الـصراع الصاعـد، فهـو الـذي يكسـبه القـوة والحيـاة. والثـاني: معرفـة الكاتـب بشـخوصه معرفـة عميقـة شـاملة لأن الحـوار ينبغـي أن ينبـع مـن هـذه الشـخصيات فيحمـل خصائصهـا في ثنايـاه فـكل جملـة يقولهـا الشـخص ينبغـي أن تفصـح عـما هـو الآن وتومـئ إلى مـا سـيكون هـو المسـتقبل"[٢٩].

هـذا هـو دور الحـوار في الدرامـا المسرحيـة، ولا شـك أنـه يقـوم بـدور مشـابه إلى حـد كبـير في الدرامـا التليفزيونيـة، ولكـن خلافـا يكمـن بـين دور الحـوار هنـا وهنـاك يكشـفه صـلاح أبـو سـيف وهـو يعـرض لنـا دور الحـوار في العمـل السـينمائي الـذي هـو أقـرب إلى العمـل التليفزيـوني.. إن كليهـما يعتمـد اعتـمادا كبـيرا عـلى الصـورة، ومـن ثـم فـإن دور الحـوار

٢٧ رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. ص ٤٨. مصدر سابق.

٢٨ المصدر السابق نفسه .

٢٩ علي أحمد باكثير.فن المسرحية.. من خلال تجاربي الشخصية. ص ٨١. مصدر سابق.

يتقلص شيئا ما مع الحفاظ على الخطوط العامة التي يقوم بها.

يقول صلاح أبو سيف: "لقد كادت إمكانية إنطاق الممثلين أن تتساوى بين الفيلم والمسرحية، ولكن الحوار في السينما له دور مختلف وقيم مختلفة عنه في المسرحية تماما..... إنك تستطيع أن تقرأ حوار مسرحية فتفهم الحركة كلها دون أي شرح إضافي. ولكنك لا تستطيع أن تقتصر على قراءة حوار رواية سينمائية إذا أردت أن تفهم الحوادث. والفرق هو أن الحوار في المسرحية هو وسيلة التعبير الرئيسية، بينما في السينما يعتبر مصدرا للمعلومات كغيره من المصادر"[٣٠].

ويعرض أبو سيف رأيين متناقضين في استخدام الحوار في السينما.. يؤكد أبو سيف وجود فريقين الأول يعطي أولوية كبيرة للحوار مفرطا في استعماله كما يحدث في المسرح -على حد تعبيره- بينما يقيد الفريق الثاني استعماله إلى أقصى حد. إنه ينتصر في النهاية إلى أن "الناس يتحدثون في حياتهم العادية، ومن ثم يجب أن ننطقهم في الأفلام. وليس من المنطق أن نحتقر استعمال الحوار غير أنه لا بد لنا من أن نضعه في المكان المناسب بالنسبة للشكل العام"[٣١].

ويوضح أبو سيف في حديث طويل خطورة الاعتماد على الحوار فقط في إيصال المعلومات كما يفعل الكاتب الكسول -على حد وصفه- مؤكدا أن المتلقي لا يميل بطبعه إلى الكلمة المسموعة قدر ميله إلى الصورة وتأثيراتها المختلفة، ويستشهد على ذلك بأن المتلقي ربما يمل من خطبة في مسجد أو حتى مسرحية لكن من الصعب أن تشد زملاءك إلى خارج السينما مهما كان الفيلم رديئا.

ونحن نختلف مع صلاح أبو سيف في رأيه هذا. وليس خلافنا هنا قائما على التقليل من دور الصورة في جذب المشاهد أو إضافة أهمية إلى

---

٣٠ صلاح أبو سيف. كيف تكتب السيناريو. ص ٢٨. مصدر سابق.

٣١ المصدر السابق نفسه.

الحوار فوق أهميته التي نعرفها.. إنما فقط نريد أن نقول إن المسرحية الجيدة التي تقوم على حوار جاذب يدفع بحركة الدراما إلى الأمام لن تجعل متلقيا يمل أبدا، وإن فيلما أو دراما تليفزيونية تقوم على حوار رديء غير ذي قيمة لا يعبر عن الشخصيات ولا يضيف جديدا ولا يحرك الدراما ستجعل المتلقي ينفر، ولن يغادر وقتها السينما فقط، وإنما ربما يغادر بيته أيضا هروبا من ذلك الجهاز الذي يستقر هناك ويعرض تلك الدراما السيئة.

نخلص من ذلك كله إلى أن الحوار في الدراما التليفزيونية مثله مثل الحوار في كل الفنون الأخرى التي يمثل الحوار ركنا رئيسا فيها.. لا بد أن يكون معبرا عن الشخصية وأفكارها وأهدافها وقيمها ومبادئها وثقافتها -أولا- وأن يدفع -ثانيا- حركة الصراع إلى الأمام.

وقد يفر البعض من المونولوج، مشيرا إلى أن ذلك يكون أكثر مللا، فما فائدة أن يقف شخص ما ليتكلم في مونولوج وعظي يستمر لدقائق على الشاشة.. ربما كان ذلك مقبولا في الماضي على خشبة المسرح آخذين في الاعتبار الوظيفة التي كان يحققها في حقبة من الحقب، أما الآن فلم يعد هذا مقبولا حتى على المسرح، فهل يكون مقبولا على شاشة السينما أو شاشة التليفزيون؟ إنهما يقومان على القطعات المتتالية والمختلفة للكاميرا، ومن ثم فإن وجود المونولوج أمر ربما يكون غير مفضل للدراما التليفزيونية، والسينما كذلك.

رغم ذلك فإن هذه لا تعد قاعدة مطردة.. سنعود للقول إن القصة هي الأساس.. إنها هي التي تتحكم حتى في شكل الحوار.. لنكن أكثر تحديدا، ولنقارن بين مشهدين يدور بينهما حوار بين شخصيتين أو أكثر، دون أن يأتي هذا المشهد بجديد.. مثل هذا الحوار رغم أنه ليس بمونولوج، فإنه سيكون أكثر مللا وربما يكون سببا في أن ينفر المتلقي/ المشاهد من المتابعة. في الوقت ذاته ربما يكون مشهدا يقوم على المونولوج أكثر تأثيرا على المتلقي وحثا له على المتابعة. ولنضرب

مثالين على ذلك، أحدهما من شاشة السينما والثاني من شاشة التليفزيون.

في مشهد شهير من فيلم ضد الحكومة[٣٢] يقوم المحامي الفاسد مصطفى خلف بالترافع في المحكمة بعد أن تم فضحه وكشف فساده.. لا يقف مدافعا عن نفسه، وإنما يؤكد أن الجميع فاسد، وأن الخوف كل الخوف على المستقبل ممثلا في ابنه وزملائه الذين كانوا يركبون أتوبيسا مدرسيا في رحلة مدرسية، وصدمهم القطار.. قام مصطفى خلف بتقديم مشهد مونولوجي طويل أقرب إلى العظة والدروس المستفادة ونصائح الجدة، لكنك أبدا لن تنسى هذا المشهد الطويل.. ربما يكون أكثر المشاهد تأثيرا وثباتا في ذاكرة المتلقي. فقط كان المتلقي بحاجة إليه في هذه اللحظة.. احتياجه إليه لن يجعله أبدا يسقط من الذاكرة، وهذا الاحتياج قائم على خط الدراما.

المشهد الثاني من مسلسل أرابيسك[٣٣] حيث يسجن حسن أرابيسك بعد أن تسبب في انهيار فيلا دكتور برهان التي كان مسئولا عن إعادة تصميم ديكوراتها.. كان برهان يريد منه أن يصنع له فيلا تحمل تاريخ مصر وحضارتها، ولكن أرابيسك يتسبب في انهيار الفيلا.. يقف حسن في السجن موجها حديثه إلى زملاء الزنزانة.. يقدم ذلك المونولوج الطويل في نهاية المسلسل الذي يوضح فيه السبب فيما فعل.. كان سببه الرئيس أنه هدم الفيلا لأنها يجب أن تهدم ليعاد البناء من جديد.. يعاد على أسس سليمة.. كان أيضا مشهدا لا ينسى ولا يسقط من الذاكرة.. وكان ذلك لأنه جاء في خدمة الدراما وتلبية لها.

ويصبح الحديث إذن عن كون الحديث الذي يدور على لسان

---

٣٢ فيلم ضد الحكومة. قصة وجيه أبو ذكري. سيناريو وحوار بشير الديك. إخراج عاطف الطيب. بطولة أحمد زكي. إنتاج ١٩٩٢.

٣٣ مسلسل أرابيسك. قصة وسيناريو وحوار أسامة أنور عكاشة. إخراج جمال عبد الحميد. بطولة صلاح السعدني. إنتاج ١٩٩٤.

الشخصية مونولوجا أو حوارا حديثا بلا قيمة في المطلق.. يكتسب قيمته من خلال ربطه بالقصة وأحداثها وخط الدراما وما يتطلبه.. كل هذا هو الذي يوجه الكاتب لأن يكتب ما يراه مناسبا.. يجب أن ننفذ نصيحة سد فيلد: "ضع ثقتك في قصتك.. ستخبرك بكل شيء تحتاج إلى معرفته"[٣٤].

وما دمنا نتحدث عن الحوار فإننا يجب أن نقف ثانية عند مناسبته للشخصيات بنوع من التفصيل.. خلاف كبير نشأ بين فريقين في نظرتيهما للحوار وعلاقته بالشخصية.. الفريق الأول يرى أن الشخصية لا بد أن تستنطق بما يناسبها.. بما يناسب ثقافتها وعاداتها وتقاليدها وأفكارها.. ما يمكن أن تقوله مثل هذه الشخصية في الواقع. أما الفريق الثاني من المؤلفين فيستنطق الشخصية بأفكاره ورؤيته هو.. يستخدمها للتعبير عن رؤيته وأفكاره.

إن أنصار الفريق الأول هم من أطلق عليهم أنصار واقعية الحوار، و"المراد بواقعية الحوار أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها"[٣٥].

أما الفريق الثاني فنراه "في بعض الأحيان لا يلتزم في حوار شخوصه حتى مطابقة كلامهم لواقع حياتهم كما رسمه هو بنفسه، فينطقهم بآراء وأفكار ومشاعر لا يمكن أن تصدر منهم، بل من الكاتب نفسه"[٣٦].

والحقيقة أننا نقف موقفا بين الموقفين.. نعم لا بد أن تتحدث الشخصية بما يناسبها، وما يناسب مواقفها وآراءها ومعتقداتها

---

٣٤ سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. ص ١٣٧. مصدر سابق.

٣٥ علي أحمد باكثير. فن المسرحية.. من خلال تجاربي الشخصية. ص ٨٨. مصدر سابق.

٣٦ المصدر السابق نفسه.

ومبادئها، ولكن في الوقت ذاته لا بد للكاتب أن يتدخل مضفيا رؤيته هو إلى هذه الشخصية. ولمزيد من التوضيح، إذا كانت الشخصية التي نقدمها مثلا هي شخصية بهلوان في السيرك، فلا بد إذن أن تكون الجمل الحوارية متناسبة مع شخصية هذا البهلوان، ولكنه البهلوان الذي هو جزء من الدراما.. ذلك البهلوان الذي صنعه الكاتب نفسه، الذي نستكثر عليه أن يقول ما يريده على لسان شخصية هو من صنعها، وليس البهلوان الموجود في أي سيرك.. إن بهلواننا هذا نعم يشبه كل بهلوان موجود في الواقع، لكنه يختلف في ذاته كل الاختلاف عن أي من هذه البهلوانات.. اختلاف يجعل لبهلواننا هذا سمات متفردة تسمح له بأن يقول أشياء مختلفة لا يمكن أن نسمعها من بهلوان آخر. لا يعني ذلك أن البون سيكون شاسعا وكبيرا وإلا فقدت الدراما مصداقيتها، ولكن لا بأس من قليل من الاختلاف الذي يمكنك أن تسميه قليلا من المبالغة التي تتسم بها الدراما، وتجعلها محببة ومقبولة من المتلقي/ المشاهد.

وفي ختام حديثنا عن الحوار وجبت الإشارة إلى اللغة المستخدمة في هذا الحوار.. لقد أملت وسيلة العرض (التليفزيون) وهدف الدراما التليفزيونية الأول الذي أشرنا إليه، وهو ضمان الجماهيرية، أن تكون هذه اللغة هي اللغة التي يستخدمها العامة.. لهذا لم يكن غريبا أن تكون العامية هو لغة الدراما التليفزيونية، مثلما كانت لغة السينما، اللهم إلا في النذر القليل، وتحديدا في الدراما التاريخية.

وأخيرا فإننا قد وقفنا فيما سبق على أهم ما يميز الدراما التليفزيونية.. لنقل إننا وضعنا الخطوط الرئيسة التي سيقوم عليها العمل الدرامي التليفزيوني، وللوقوف على أكثر من ذلك كان يجب علينا أن نتناول بالدراسة التحليلية نصا بذاته لنتأكد -من جهة- من صحة ما تعرضنا له، ونقف على ما هو جديد -من جهة ثانية- وقد اخترنا أن يكون هذا النص لأسامة أنور عكاشة، وتحديدا مسلسل

"عصفور النار".. اخترنا أن يكون هذا النص هو محور دراستنا المطولة التي ننشد من خلالها الوقوف على سمات وخصائص الدراما التليفزيونية، بشكل عام، وخصائص كتابة الدراما عند أسامة أنور عكاشة بشكل خاص.

obeikan.com