نحو منهج لدراسة "أدب الدراما التليفزيونية".. "عصفور النار" لأسامة أنور عكاشة نموذجًا

أحمد عادل حسن علي عمار

مدرس الأدب العربي الحديث – كلية الآداب – جامعة القاهرة

مقدمة:

مع ظهور التليفزيون كانت بداية الدراما التليفزيونية، وكان التليفزيون العربي/ المصري هو أول تليفزيون ناطق بالعربية، حيث انطلق في عام 1960، 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 عددًا كبيرًا من نجوم المسرح ممثلين ومخرجين وكتابًا.. 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 يكتفِ 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.. 45 دقيقة يوميًا يرتبط بها بشغف، لينتظرها ثانية في اليوم التالي، واجدًا الجديد مع شخصياتها التي تصبح جزءًا منه.

كانت هذه بداية التفكير في الدراما التليفزيونية، 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 جميعًا.

"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"[1].

الدراما التليفويونية إذن تشترك مع الرواية والمسرحية والسينما في كونها جميعًا فنونًا تقوم على عنصرين رئيسين، هما القصة واللغة، وكم كان مدهشًا أن تخلو دراساتنا النقدية من البحث الجاد حول السمات الخاصة التي تميز كتابة الدراما التليفزيونية بوصفها نوعًا أدبيًا خاصًا ومتفردًا 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 نصًا أدبيًا في ذاته.. نصًا أدبيًا يستحق الدراسة.

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للسينما، وهي الفن الأقدم والأكثر رسوخًا من الدراما التليفزيونية، فإن الوضع أكثر سوءًا بالنسبة لدراما التليفزيون.. ذلك الفن الأدبي الخاص الذي ظل بعيدًا عن الدراسات النقدية التحليلية التي تنظر إليه باعتباره نصًا أدبيًا. نعم شغلت الدراما التليفزيونية كثيرًا 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 تعطِ النص الاهتمام الأكبر.. ربما تشير إشارات إلى النص وما احتواه، لكنها تظل إشارات سريعة غير منصبة على النص باعتباره عملا أدبيًا. هذا إلى جانب ما نستطيع تسميته إرهاصات لدراسات تتصدى لهذا المجال[2].

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 معًا من خلال هذه الدراسة الوقوف على الخصائص التي تميز الدراما التليفزيونية، باعتبارها نصًا أدبيًا، متتبعين المنهج الوصفي التحليلي للوصول إلى ذلك.. ربما نتطرق أحيانًا للحديث عن المخرج أو الموسيقى، أو كاتب الأغاني، ولكنها ستكون إشارات سريعة لن

[1] صلاح أبو سيف. كيف تكتب السيناريو. ص 14. سلسلة الموسوعة الصغيرة. منشورات دار الجاحظ للنشر. بغداد. 1981.

[2] هناك بعض المحاولات لذلك على يد الأستاذين الكبيرين علي الراعي وعبد القادر القط من خلال عدد من المقالات، ولكنها محاولات لم تمثل مشروعا مكتملا، ولم تؤسس لنوع أدبي يستحق أن يكون مجالا للدرس، كما حاول محمد الشربيني فتح هذا الباب من خلال كتابه "أدب الدراما التليفزيونية"، الذي صدر عن مكتبة الشباب ضمن سلاسل الهيئة العامة لقصور الثقافة فبراير 1994. وأخيرا كتاب "الدراما التليفزيونية.. رحلة نقدية" لعزة هيكل الذي صدر عن المجلس الأعلى للثقافة عام 2016، وهو في مجمله تجميع لعدد من المقالات النقدية التي تتناول عددا من الأعمال الدرامية الشهيرة.

تشغلنا عن التركيز على النص نفسه، محللين ومستخلصين خصائصه للوقوف على تلك الخصائص التي يجب أن تتوفر في هذا المجال/ الوسيلة/ الفن بشكل عام، أو الخصائص التي تميز كتابة الدراما التليفزيونية عند أسامة أنور عكاشة بشكل خاص.

المبحث الأول: الدراما التليفزيونية وخصائصها

(1) التمهيد.. الذروة.. الحل:

ولأننا قد أشرنا إلى الغرض الذي ظهرت من أجله الدراما التليفزيونية، وهو جذب المشاهد من جهة، وملء ساعات البث من جهة أخرى، فقد وضع هذا إطارًا عامًا لهذا الفن الجديد. لقد أصبح لزامًا عليه أن يجتمع فيه عدد من الخصائص العامة، أولى هذه الخصائص هي الزمن.. لم يعد الكاتب محجمًا بعدد من الصفحات تكبل يديه في النهاية مهما زادت، واضعة سقفًا للعمل الذي يكتبه، مثل الرواية. لم يعد منشغلا بعدد فصول أو وقت للعرض لا بد ألا يطول عن فترة محددة، كالمسرحية. لم يعد يفكر في عدد 120 صفحة لا تزيد تعبر عن 120 دقيقة تعرض على شريط السينما. أقول إن الكاتب لم يعد مشغولا بكل ذلك.. نعم كانت البداية أيضًا من خلال بعض الضوابط المتعلقة بالمساحة الزمانية، ربما لأسباب إنتاجية، ولكن هذه الضوابط تغيرت مع الزمن، واختلفت اختلافًا كبيرًا.

كانت البداية من خلال عدد حلقات قليل، فيما سمي مثلا بالسباعيات، ثم تطور الأمر وزاد عدد الحلقات تباعًا، إلى أن وصلنا إلى ما يزيد أحيانًا عن الأربعين حلقة، ثم ما سمي بمسلسلات الأجزاء والمواسم التي تتخطى حلقاتها المئات.. والأسباب لا تخفى على الجميع بالطبع، آخرها حاجة الدراما، وأولها ملء ساعات البث، وتحويل فن الدراما إلى مورد للكسب المادي الكبير، والترويج الإعلاني الأكبر.

ونعود إلى البدايات.. ما الذي يجذب المشاهد للجلوس كل يوم ساعة تقريبًا من وقته لمتابعة عمل درامي؟ ما الذي يجعله يطيق الجلوس طوال هذه الساعة، ثم يظل منتظرًا بشغف كبير الموعد نفسه في اليوم الثاني لرؤية المزيد؟ إنه التشويق.. لا بد أن يجد المتلقي ما يثير فضوله للمشاهدة.. يسليه ويمتعه نعم، لكن هذا ليس كافيًا.. على الكاتب أن يجعل المتلقي/ المشاهد منتظرًا في كل لحظة الجديد الذي يمسه ويخاطب عقله ووجدانه، ومع نهاية كل حلقة تأتي الذروة التي تجعله شغوفًا لانتظار الحلقة القادمة.. ربما تكون الذروة حدثًا لافتا، أو سؤالا يبحث عن إجابة، صراعًا لم يكتمل.. ربما يكون كل هذا في وقت واحد، ولكن المحصلة هي أن يكون هناك دافع كبير لأن يعود المشاهد/ المتلقي للجلوس ثانية في الوقت ذاته لتلقي المزيد.

يقول سد فيلد عن كتابة السيناريو السينمائي: **"لو أننا أخذنا أي سيناريو وعلقناه على الحائط كلوحة فنية وأمعنا النظر فيه فسيبدو كالرسم التخطيطي الآتي:**

الفصل الأول	**الفصل الثاني**	**الفصل الثالث**
التمهيد	**المجابهة**	**الحل**

الصفحات 1 – 30 الصفحات 30 – 90 الصفحات 90 – 120

الحبكة 1 الحبكة 2

الصفحات 25 – 27 الصفحات 85 – 90"[3].

إنه الحديث عن بنية النص السينمائي، الملتزمة –في صورتها الكلاسيكية- بالتمهيد أولا ثم تقديم المجابهة أو المواجهة أو الصراع، انتهاء بالحل للعقدة التي تمت أثناء الصراع. إنه الشكل التقليدي للقص عمومًا، سواء كان في الرواية أو المسرح أو السينما، بغض النظر عن تحديد كم كل جزء من أجزاء العمل هنا، فهذا يختلف بالطبع من عمل إلى عمل، وبالأحرى من نوع أدبي لآخر.

الصورة مختلفة هنا في الدراما التليفزيونية.. صحيح أننا سنجد أنفسنا في النهاية مجبرين على تقديم هذه العناصر الثلاثة وهي التمهيد والصراع والحل، ولكن كل حلقة بذاتها لا بد أن تشتمل بشكل أو بآخر على العناصر الثلاثة، فلن ينتظر المشاهد أبدًا أن تأتي الحبكة الأولى بعد 25% من العمل كما هي الحال في السينما، فهذا يعني أنك ستنتظر من ثلاث إلى أربع حلقات في ذلك المسلسل الذي تبلغ حلقاته 15 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 خطًا دراميًا متصاعدًا في الحلقة ذاتها.. خطًا دراميًا خاصًا بالحلقة باعتبارها جسمًا متفردًا أو عضوًا 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 مجددًا 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 هدفًا واحدًا، 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"**[4].

"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"[5].

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

---

[3] سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. ص 23. دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد. 1989

[4] سد فيلد. المصدر السابق نفسه. ص 121.

[5] سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. مصدر سابق ص 121.

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"**[6]. لا بد من عقبات إذن.. عقبات تواجه الشخصيات، ومنها تتولد الحبكات التي تدفع الحدث للأمام.

(2) الشخصية الدرامية:

ونعود إلى القصة التي هي الأساس للدراما التليفزيونية، والعنصر الرئيس فيها هو الشخصيات. **"الشخصية أساس ضروري للسيناريو الذي تَكتب.. إنها مركز النظام العصبي لقصتك وروحها"**[7].

شخصيات الدراما التليفزيونية مثلها مثل الشخصيات في كل 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 جنسيًا تقترب من الستين.. امرأة إنجليزية بمعنى الكلمة، 32 سنة"**[8].

أما **"الجوانب الداخلية للشخصية فيمكن تناولها عن طريق ثلاثة عناصر، وهي: وجهة النظر، والموقف العام، والاهتمامات"**[9].

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.. 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.

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**

---

[6] فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. ص 94. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. الجمهورية العربية السورية. دمشق 2013.

[7] سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. مصدر سابق ص 37.

[8] دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. ص 117. دار الطناني للنشر والتوزيع. القاهرة. 2010

[9] دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. مصدر سابق. ص 118.

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"[10].

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 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"[11].**

[10] رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. ص 25. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1998

[11] علي أحمد باكثير. فن المسرحية.. من خلال تجارب الشخصية. ص 74. مكتبة مصر. القاهرة.

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 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"**[12].

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 (Pivotal Character) من ذلك الطراز القوي الذي لا يقنع بأنصاف الحلول، فإما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم"[13]. 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..... 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"**[14].

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

[12] دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. مصدر سابق. ص 121، 122.
[13] علي أحمد باكثير. فن المسرحية.. من خلال تجارب الشخصية. مصدر سابق. ص 75.
[14] فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. مصدر سابق. ص 55، 56.

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"**[15].

نفهم من ذلك أن كل شخصية يجب أن يكون لها أهدافها لكي تدخل 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"**[16].

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"[17].

وبقدر ما يكون الهدف محفوفا بالعقبات، يكون التحدي أكبر، 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.

---

[15] المصدر السابق نفسه. ص 61.

[16] دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. مصدر سابق. ص 131، 132.

[17] فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. مصدر سابق. ص 72.

والأمر ذاته نجده مثلا في تلك الأهداف الإنسانية العامة.. نجاح أفلام البطولات الوطنية مثلا يوضح ذلك.. راجع فيلم غاندي، أو عمر المختار، أو جميلة بوحيرد 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"[18].**

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 كانت تجهلها"[19].**

إن التطور الحادث للشخصية يكون بالأساس قائم 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 تعلمت من التجربة"[20].**

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

---

[18] المصدر السابق نفسه. ص 81.
[19] رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. مصدر سابق. ص 33.
[20] دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. مصدر سابق. ص 131، 132.

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"[21].**

(3) الصراع.. المواجهة:

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"[22].**

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 التجديد والغلظة لما كان هناك مجال للصراع إذ لا يلبث العملاق أن يتغلب على القزم"[23].** 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"[24].**

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 منها الإحساس بأن شيئا لا يتغير للمتلقي/ المشاهد.

---

[21] فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. مصدر سابق. ص 126.
[22] دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. مصدر سابق. ص 164.
[23] رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. مصدر سابق. ص 30.
[24] رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. مصدر سابق. ص 30، 31.

وقتها لن يتورع أن يترك حلقة، وإن عاد فلم يجد جديدا، فلن يعود ثانية في الغالب، إلا إن كان فقط يريد أن يقضي وقت فراغه في أي شيء.

يصدق إذن على الصراع في الدراما التليفزيونية ما قيل عن الصراع في المسرح من أنه **"ينبغي أن يكون متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق، ولا تثب به طفرة، حتى يبلغ الذروة، ويصدق هذا على الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها، كما يصدق على الصراع الفرعي في كل فصل أو مشهد"**[25].

الفارق فقط يكمن في أن المسرحية لا تزيد فصولها عن ثلاثة في الأغلب الأعم، وأن زمنها لا يزيد على ثلاث ساعات تقريبا، أما الدراما التليفزيونية فتزيد حلقاتها عن أضعاف ذلك، فإذا نظرنا إلى المسلسل الذي يتكون من خمس عشرة حلقة على أنه متوسط الطول، فهذا يعني أن أمامنا اثنتي عشرة ساعة ونصف الساعة تقريبا من الدراما، يحتاج الكاتب فيها إلى صراعات متتالية ومتدفقة تجذب المتلقي/ المشاهد. كما أن مشاهد المسرحية في الأغلب لن تزيد على عدد أصابع اليدين على أقصى تقدير، وذلك لما يتطلبه الانتقال من مكان إلى مكان من جهد كبير على خشبة المسرح.. أما في الدراما التليفزيونية فالأمر مختلف تماما.. إن عشرين مشهدا ربما يكون العدد المتوقع في كل حلقة، ومن ثم فنحن أمام حوالي ثلاثمائة مشهد أو أكثر في المسلسل، كلها يجب أن تكون محركة للأحداث، ودافعة لها، لا يمكن للمشاهد أن يستغني عن أحدها، فإن حدث ذلك فسيكون السؤال الذي يفرض نفسه: لماذا وُضع هذا المشهد من الأساس؟ على الكاتب دوما أن يتجنب هذا السؤال.

(4) المشهد الدرامي:

وما دمنا نتحدث عن المشاهد، فإننا يجب أن نؤكد أن طول المشاهد وقصرها لا يعني شيئا في ذاته.. إن فكرة الإيقاع هي التي تحتم ذلك.. إيقاع القصة وأحداثها من جهة، وإيقاع المشاهد وعلاقتها ببعضها البعض من جهة أخرى.. قد يرى البعض أن المشاهد 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.

[25] علي أحمد باكثير. فن المسرحية.. من خلال تجارب الشخصية. مصدر سابق. ص 76.

"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 مشهدًا قصيرًا قصر اللقطة الواحدة كأن تتدحرج سيارة من الطريق. المشهد هو ما تريده أن يكون. القصة هي التي تفرض طول المشهد أو قصره"[26].

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 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 الغيبة للظهور 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.

(5) الزمان.. المكان:

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 طائرة أم في مطعم، أم في سجن؟ كل ذلك يجب أن يكون واضحا ومعلوما.

[26] سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. مصر سابق. ص 137.

ولا يمكن لكاتب الدراما التليفزيونية أن يكتب مشهدين متتاليين في مكان وزمان واحد.. ولنوضح الفكرة.. فلنفرض مثلا أن مشهدا يجمع بين صبي ووالده.. يحاول الصبي أن يقنع والده بأن يذهب لصديق له.. يطول النقاش بينهما.. يريد الكاتب هنا ألا يعطينا نهاية مباشرة لهذا الصراع الدائر بين الشخصيتين، فينهي المشهد نهاية مفتوحة تجعل المشاهد يطرح السؤال المفروض عليه: هل يوافق الأب على خروج الفتى؟ لن يكون مقبولا أبدا أن يحدث قطع للمشهد، ثم تجد نفسك ثانية أمام عناصر المشهد ذاتها مع الأب والصبي ومازال النقاش بينهما دائرا.. الحل إذن هو أن يكون هناك مشهد آخر يفصل بين المشهدين، أو حيلة ما يقدمها الكاتب توحي بأن زمنا طويلا قد مر وما زال النقاش مستمرا.. يمكن مثلا أن يأتي بمشهد يضم الصديق، وهو يقف أمام باب بيت الصبي منتظرا إياه، وقد أصابه القلق، ناظرا في ساعته من حين لآخر.. أو يمكن تقديم الحيلة من خلال تسليط الكاميرا على النافذة لنرى من خلفها ضوء النهار ثم تخفت الإضاءة شيئا فشيئا لنرى من خلفها ظلمة الليل. هكذا إذن يجب أن يكون الكاتب على وعي بتفاصيل المكونين الرئيسين للمشهد، الزمان والمكان، وعلاقة كل مشهد بما قبله وما بعده من خلال هذين المكونين.

ولا شك أن خط الزمان الكلاسيكي للدراما يبدأ من نقطة البداية مرورا بالوسط إلى النهاية، ولكن لكاتب الدراما التليفزيونية أن يسير في هذا الخط كما يريد، مع إشارات توضح للمتلقي أين يقع مكانه الآن على خط الزمن.. يمكنه مثلا أن يبدأ من الوسط، ثم يعود إلى الماضي بوسائل مختلفة كالحكي أو التذكر أو قراءة رسالة مثلا، ثم يرجع بنا إلى الحاضر، ثم يذهب إلى المستقبل، وهكذا.. إنه لم يعد مشغولا 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 1930.. 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 1934 حيث فاز الفريق الإيطالي بالبطولة.

وإن لم يكن هذا فالأفضل أن يكون الزمان في المستقبل.. ليكن بطولة كأس العالم 2030 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[27].

[27] مسلسل الكبير قوي. مسلسل مصري اشترك في تأليفه عدد من المؤلفين، وقدم في عدد من الأجزاء.

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 هذا التركيز، والذي ينحصر بين عدد محدود من الشخصيات الرئيسية ليس من شأنه أن يتوزع على عدد كبير من الأماكن"**[28]. أما في الدراما التليفزيونية فالأمر مختلف.. إنك تستطيع أن تنتقل بين قارات العالم كلها لتأخذ المشاهد معك في كل مكان تذهب إليه.. لن يتوقف الأمر على الأرض.. يمكنك أن تصعد إلى السماء لتدور قصتك على سطح القمر، أو في رحلة إلى المريخ. أما الزمان فلا يقل مرونة.. يمكنك أن تتجول بين الماضي والحاضر والمستقبل بأي طريقة تريد.. لن يكون هناك قيد عليك إلا ما تفرضه عليك قصتك فقط.

(6) الحوار:

ولا شك أن الحوار عنصر رئيس تقوم عليه كتابة الدراما. و**"الحوار الدرامي ليس مجرد محادثة ولكنه يرتبط بحدث متطور له معنى، والحوار يكشف عن الشخصيات في الحاضر، وقد يعطينا جانبا من الماضي، ولكنه يتجه أساسا إلى المستقبل. فالحوار لا بد وأن يؤدي إلى مزيد من التطور في الحدث"**[29].

"ولكي يجود الحوار لا بد من أمرين: الأول: وجود الصراع الصاعد، فهو الذي يكسبه القوة والحياة. والثاني: معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن وتومئ إلى ما سيكون هو المستقبل"[30].

هذا هو دور الحوار في الدراما المسرحية، ولا شك أنه يقوم بدور مشابه إلى حد كبير في الدراما التليفزيونية، ولكن خلافا يكمن بين دور الحوار هنا وهناك يكشفه صلاح أبو سيف وهو يعرض لنا دور الحوار في العمل السينمائي الذي هو أقرب إلى العمل التليفزيوني.. إن كليهما يعتمد اعتمادا كبيرا على الصورة، ومن ثم فإن دور الحوار 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"**[31].

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

[28] رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. مصدر سابق. ص 48.
[29] رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. مصدر سابق. ص 50.
[30] علي أحمد باكثير. فن المسرحية.. من خلال تجارب الشخصية. مصدر سابق ص 81.
[31] صلاح أبو سيف. كيف تكتب السيناريو. مصدر سابق. ص 28.

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"[32].**

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 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.

[32] صلاح أبو سيف. كيف تكتب السيناريو. مصدر سابق. ص 28.

في مشهد شهير من فيلم ضد الحكومة[33] 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[34] 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 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"**[35].

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"**[36].

---

[33] فيلم ضد الحكومة. قصة وجيه أبو ذكري. سيناريو وحوار بشير الديك. إخراج عاطف الطيب. بطولة أحمد زكي. إنتاج 1992.
[34] مسلسل أرابيسك. قصة وسيناريو وحوار أسامة أنور عكاشة. إخراج جمال عبد الحميد. بطولة صلاح السعدني. إنتاج 1994.
[35] سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. مصدر سابق. ص 137.
[36] علي أحمد باكثير. فن المسرحية.. من خلال تجارب الشخصية. مصدر سابق. ص 88.

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"**[37].

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

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.

المبحث الثاني: عكاشة.. وقواعد الكتابة التليفزيونية:

من السهل جدا أن يطرح هذا السؤال: لماذا أسامة أنور عكاشة تحديدا؟ ومن السهل جدًا أن نرد بإجابة تحمل السؤال العكسي: ولماذا لا يكون أسامة أنور عكاشة؟ ولكنني سأفضل أن أطرح سؤالا آخر: ومن يكون غير أسامة أنور عكاشة؟

أسامة أنور عكاشة هو بحق أحد أهم رواد كتابة الدراما التليفزيونية في مصر والعالم العربي.. لم يكن من الجيل الأول نعم، ولكنه من الجيل الذي أرسى القواعد الصلبة لهذا الفن، وجعل له شكله المميز. وقد ارتبط اسم أسامة أنور عكاشة بالدراما التليفزيونية رغم كونه كاتبا للقصة والرواية والمسرحية والسيناريو السينمائي والمقال أيضا.. كتب أسامة أنور عكاشة كل هذا، ولكنك حين تذكر اسمه، فإن نوعا واحدا من كل هذه الأنواع الأدبية سيقفز إلى رأسك، وهو الدراما التليفزيونية.

[37] المصدر السابق نفسه. ص 89.

ربما هذا ما جعل عكاشة نفسه يقول: **"لا يوجد كاتب يمكن أن يبدع في جميع المجالات بالقدر نفسه من النجاح. لكل مبدع مجال يمكن أن يبدع فيه، ويستطيع من خلاله أن يحقق نجاحا لا يمكن أن يحققه في مجال آخر. خذ مثلا على ذلك الكاتب الكبير نجيب محفوظ فهو كاتب رواية لا يشق له غبار، وهو من أهم من أسهموا في كتابة وتأسيس الرواية العربية، وقد كتب حوالي 40 سيناريو للسينما، ومع ذلك فمجال تفوقه الأساسي هو فن الرواية. كذلك الحال مع المرحوم الدكتور يوسف إدريس الذي أبدع في مجال القصة القصيرة، وهكذا يمكن أن نقول إن لكل كاتب مجالا خاصا يتميز فيه، ومجالات أخرى يسهم فيها، والتفوق في مجال لا يمنع الكاتب من المساهمة في مجالات أخرى، وبالتالي فإن مجال إسهامي الأكبر هو التليفزيون، وهذا لا يمنعني من الكتابة للسينما والمسرح"**[38].

إن هذه الكلمات التي قالها عكاشة ليست دليلا فقط على تميزه الأكبر في كتابة الدراما التليفزيونية واعترافه هو نفسه بذلك، وإنما تعبر كذلك عن وعي واضح باختلاف تقنيات الكتابة التليفزيونية عن غيرها من سائر أنواع الكتابة الأدبية الأخرى. إن كاتب القصة والرواية والمسرحية والسيناريو السينمائي والدراما التليفزيونية يدرك جيدًا أن لكل من هذه الأنواع خصوصيتها، ويعرف جيدًا أن أهم ما يميزه كان هذا النوع تحديدا.. ذلك النوع الذي أعطاه عكاشة كثيرا ليؤسس شكلا مميزا له، فرد بإعطائه الشهرة والنجاح والتميز.

نعم حققت الدراما التليفزيونية نجاحا منذ بدايتها في مطلع الستينيات، ولكنه النجاح المرتكن على شغف جماهيري بهذا الجهاز الجديد الذي اقتحم البيوت المصرية.. إنه الشغف الذي جعل المصريين يلتفون حول هذا الجهاز لقضاء وقت ممتع يخرجهم من متاعب الحياة ومشاغلها.. لا يمكن بالطبع أن تكون هذه قاعدة عامة، ولكنها تمثل السواد الأعظم والأغلب الأعم. ومن ثم فإن أسامة أنور عكاشة كان بمثابة نقطة التحول في مسار الدراما التليفزيونية.. لقد تحول بها من حال إلى حال.. من حال التسلية والمتعة وتقضية وقت الفراغ، من خلال بعض الأعمال الدرامية القائمة على الإثارة مثل المسلسلات البوليسية، وعلى رأسها مثلا مسلسل "القط الأسود"[39]. أو من خلال أعمال اجتماعية كوميدية مثل "عادات وتقاليد"[40] و"فرصة العمر"[41] أو حتى أعمال مست القلب والوجدان بما فيها من مواقف إنسانية تثير مشاعر المتلقي مثل "أبنائي الأعزاء شكرا"[42]. أقول إن عكاشة حول المسار من ذلك إلى خطاب جديد يرصد أزمات المجتمع الحقيقية، ويقدم شخصياته التي يراها المتلقي في كل مكان حوله، ملبسا إياها ثوبا جديدا.. لم يكتفِ عكاشة بهذا، فقد خاطب العقل مع الوجدان والقلب.. طرح النقد والأسئلة والقضايا، وإلى جانب ذلك كله لم ينسَ التسلية والمتعة.

لقد استمرت الفترة الأولى للدراما التليفزيونية طوال الستينيات والسبعينيات، وهي الفترة ذاتها التي قدم فيها عكاشة نفسه أول أعماله الدرامية.. ولكن البداية الحقة لتغيير المسار كانت في النصف الأول من

---

[38] حوار صحفي أجراه الصحفي أشرف شهاب مع الكاتب أسامة أنور عكاشة، ونشر في "فلسطين" تحت عنوان "أسامة أنور عكاشة: الواقع أغنى من خيال أي مؤلف" في 8 يناير عام 2005. منشور على موقع "ديوان العرب" عل شبكة الإنترنت، وهو موقع لمجلة ثقافية وأدبية وفكرية تأسس عام 1998. www.diwanalarab.com

[39] مسلسل "القط الأسود" مسلسل بوليسي من تأليف محمد المازني وإخراج عادل صادق. إنتاج 1964.

[40] مسلسل "عادت وتقاليد" من تأليف عبد الله بركات وإخراج حمادة عبد الوهاب. إنتاج 1972.

[41] مسلسل "فرصة العمر" من تأليف لينين الرملي وإخراج أحمد بدر الدين. إنتاج 1976.

[42] مسلسل "أبنائي الأعزاء شكرا" من تأليف عصام الجمبلاطي" وإخراج محمد فاضل. إنتاج 1979.

الثمانينيات من خلال مسلسل "الشهد والدموع"[43] ذلك المسلسل الذي حقق نجاحا غير مسبوق في هذا الوقت، وهو ما جعل الكثيرين يعدونه نقطة التحول الحقيقية في تاريخ الدراما التليفزيونية العربية.

لم يكن غريبا أن يقول عكاشة نفسه: **"كل ما يمكنني قوله إن الناس بدأت بعد مسلسل "الشهد والدموع" تتساءل عن اسم الكاتب. أصبحوا يبحثون عن اسم الكاتب مثلما يبحثون عن اسم الممثل. وأنا أحب أن يهتم الناس بالمؤلف، وأن يفهموا القيمة الحقيقية لإبداعه.. القيمة التي تجعل من النص الذي يكتبه أساسا لكل ما يشاهدونه فيما بعد على الشاشة"**[44].

ومن جديد تضيء لنا كلمات عكاشة سبيلا إلى بعض الأفكار التي تمثل أهمية كبيرة.. يؤكد عكاشة في كلماته تلك أن النص هو الأساس في الدراما التليفزيونية، وعلى الجميع (يتحدث هنا عن المشاهد أو المتلقي، ولكن من باب أولى أن يكون الناقد كذلك) أن يلتفت إلى ذلك، وأن يلتفتوا كذلك إلى القيمة الحقيقية لإبداعه. ورغم كلمات عكاشة هذه، فإن المدقق سيعي شيئا بالغ الأهمية وهي أن النص المكتوب في الحقيقة يمثل شيئا غير الذي يقدم على الشاشة في نهاية المطاف.. نعم هو أساسه ولكنه غيره في ذات الوقت. وهذا يلقي بنا إلى مشكلة كبيرة، وهي من أين لنا بالنص الأول، ونحن من نحاول التركيز –تلبية لما رآه عكاشة نفسه- على ذلك النص؟ ولعلنا نلتمس في كلمات عكاشة نفسه أيضا سبيلا للإجابة عن هذا السؤال.

يقول عكاشة في رد على سؤال هل تتصور أن من يشاهد عملا جيدا يمكن أن يعود لقراءته: **"لا نستبعد ذلك لا سيما وأن من يكتب يضع نصب عينيه دائما أنه يؤسس كما قلت لأدب الدراما التليفزيونية.. ودعني أذكرك أننا جميعا استمتعنا بقراءة مسرح شكسبير وغيره قبل أن نشاهده.. استمتعنا بقراءته رغم أنه كتب خصيصا للمسرح.. دعني أضف أنني أطمع أيضا في أن يقرأه من لم تتح له فرصة مشاهدته، وبالنسبة للقارئ المتخصص أيضا يمكن له أيضا مقارنة العمل المكتوب بما عرض على الشاشة، ولا تهمل أيضا في حساباتك الراغبين في تعلم كتابة السيناريو من الشباب.. يمكنهم التدرب والاستفادة أيضا"**[45].

يلخص عكاشة في هذه الكلمات أهمية نشر نص/ أدب الدراما التليفزيونية في أربع نقاط رئيسة، وهي:

1- الاستمتاع بالقراءة.

2- أن يقرأه من لم تتح له فرصة المشاهدة.

3- أن يتمكن القارئ المتخصص من المقارنة بين العمل المكتوب وما قدم على الشاشة.

4 – أن يتدرب كتاب السيناريو الجدد على الكتابة ويستفيدوا من هذه الأعمال المطبوعة.

---

[43] مسلسل الشهد والدموع من تأليف أسامة أنور عكاشة وإخراج إسماعيل عبد الحافظ، وقد قدم في جزأين، أولهما إنتاج 1883، والثاني إنتاج 1985.

[44] حوار صحفي أجراه الصحفي أشرف شهاب مع الكاتب أسامة أنور عكاشة. مصدر سابق. www.diwanalarab.com

[45] حوار صحفي أجراه أحمد هاشم مع الكاتب أسامة أنور عكاشة ونشر بمجلة الفن المعاصر – أكاديمية الفنون تحت عنوان "أسامة أنور عكاشة حول الأدب الدرامي وقضايا الواقع"، وهو منشور على موقع أكاديمية الفنون على موقع الإنترنت www.egyptartsacademy.kenanaonline.com

ونستطيع أن نضيف إلى ذلك شيئا يمكننا أن نستشفه من كلمات عكاشة، وإن لم يذكره صراحة، وهو أن يقوم الدارس بدراسة هذا النوع من الأدب.. أدب الدراما التليفزيونية في ذاته، محددا سماته وخصائصه وما يميزه عن سائر الأنواع الأدبية الأخرى.

هنا تكمن أهمية هذا السؤال: من أين لنا أن نصل لذلك النص الأدبي، وهو النص الذي لم يطبع، ولم يتح لا للقارئ ولا للناقد ولا للدارس ولا لكاتب السيناريو الشاب؟ من أين لنا به؟ وفي هذا يقول عكاشة: **"الأمر يحتاج إلى ناشر متحمس وجريء وهذا ما لا يتوفر"[46].**

أمام هذا لم يكن أمامنا في دراستنا لهذا النوع من الأدب سوى أن نعود إلى الصورة التي قدم بها العمل على شاشة التليفزيون، محاولين التركيز على النص ذاته دون الانجذاب إلى بقية العناصر التي تكمل الصورة النهائية.. سنحاول التركيز على أساس الدراما التليفزيونية.. على النص ذاته.. نعم قد تفلت منا كلمة عن المخرج أو كلمة عن موسيقي أو شاعر، لكن جل دراستنا ستكون متركزة على النص.. النص فقط.

ولن يفوتنا أبدا كلمة ذكرها عكاشة في ذلك النص الذي وقفنا عنده منذ قليل.. لقد تحدث عن ما أسماه هو نفسه بأدب الدراما التليفزيونية.. لقد كان واعيا بذلك إذن.. لم يكن واعيا فقط بل كان ساعيا إليه منذ البداية، ومرسخا له.. يقول عكاشة في هذا الصدد أيضا: **"مع صدور المجموعة القصصية الأولى والثانية لم يكتب عنها سوى كلمات قليلة متناثرة هنا وهناك، ولاحظت أنه بعد وأثناء عرض العمل الأول في التليفزيون تناولته أقلام كثيرة، وقد كتبت فيه أعمدة لبعض كبار الكتاب مشيرة إلى نجاحه وجودته.. هناك فقط أدركت مدى خطورة وتأثير العمل التليفزيوني.. ومن هنا تولدت فكرة مشروعي.. كان المشروع هو تأسيس ما يمكن تسميته بأدب الدراما التليفزيونية.. ومع الوعي بمدى انتشار الأمية لدينا فلم لا يشارك من لا يقرأ ولا يكتب في الاطلاع على الأعمال الأدبية من خلال المشاهدة؟ ومن هنا كان الحرص الشديد على اختيار الجملة التليفزيونية، بحيث تكون جملة راقية دون تعقيد تصل في رقيها أو تقترب من اللغة الشعرية، وهذا ما حرصت عليه طوال رحلتي مع الكتابة التليفزيونية"[47].**

لقد كان أدب الدراما التليفزيونية هو مشروعه الذي سعى إليه منذ البداية.. كان يعرف أننا بصدد عمل أدبي له سمات خاصة وخصوصية تجعله متفردا عن كل الأنواع الأدبية التي تقوم على القص كالقصة والرواية والمسرحية والسيناريو السينمائي.. كان واعيا بهذا ساعيا إليه، ومن حقه الآن أن يجد من يقف لدراسة ذلك النص من المنظور ذاته.. من منظور الأدب، ومن حقنا نحن كذلك أن نرصد مدى قدرته على تأصيل هذا النوع من الأدب.. أدب الدراما التليفزيونية.

ويقدم لنا عكاشة من خلال كلماته تلك أولى خصائصه التي سعى إليها هو نفسه واعترف بها.. إنها الجملة التي تقترب من اللغة الشعرية. عكاشة الذي وصف بأنه كاتب واقعي كان يسعى دوما إلى لغة أقرب إلى الشعرية!! وهل ثمة تعارض بين الأمرين؟ لقد اتهم عكاشة كثيرا بأن جمله ربما ترتفع عن مستوى شخصياته التي يكتبها.. يمكننا أن نقول الآن نعم، كان يفعل ذلك عامدا.. إن عكاشة لم يكن ناقلا لما يحدث في

[46] حوار صحفي أجراه أحمد هاشم مع الكاتب أسامة أنور عكاشة. مصدر سابق. www.egyptartsacademy.kenanaonline.com

[47] حوار صحفي أجراه أحمد هاشم مع الكاتب أسامة أنور عكاشة. مصدر سابق. www.egyptartsacademy.kenanaonline.com

الواقع، فالنقل لا فن فيه ولا إبداع.. كان يلتقط الشخصية من الواقع ليدخلها داخل النسيج الأدبي، ذلك النسيج الذي لن يكون الواقع في ذاته أبدا.. لن تكون إلا تلك الشخصية التي خلقها المبدع داخل نصه الأدبي الدرامي منطقا إياها بلغة أدبية خاصة متفردة عن لغة الواقع مهما اقتربت منه أو جسدت قضاياه.. إنه الأدب وخصوصيته وتفرده.

وما دمنا نتحدث عن واقعية عكاشة، فلا بد أن نعرف ما قاله هو بصدد هذا الأمر.. يقول عكاشة: **"أفكاري من واقع الحياة، وأشخاصي هم الناس العاديون الذين نراهم يوميا في الشارع. في إحدى المرات سألني أحد القراء من أين أنتقي أسماء شخصياتي قلت له أنتقيها من الشارع. أنا لا أخترع أسماء ولا أخترع شخصيات أو أحداث. أنا أنهل من الواقع والواقع أغنى من خيال أي مؤلف. وهكذا فالهموم التي أطرحها في أعمالي هي هموم شعبي، والطموحات هي طموحات شعبي. أنا مرتبط بالناس وبآمالهم وآلامهم وواقعهم. وخيالي يرتبط بالواقع الذي ألمسه كل يوم. خيالي وأفكاري لا ينفصلان عن الواقع. ولن أقبل في يوم من الأيام أو أسمح لنفسي بأن أفكر في غير آلام وآمال شعبي والناس الذين أرتبط بهم"**[48].

وربما تدفع هذه الكلمات البعض للقول بأن فيها تعارضا بينها وما تحدثنا عنه سابقا من أن شخصيات عكاشة مأخوذة من الواقع ولكنها ليست هي ذاتها.. الحقيقة أنه لا يوجد تعارض أبدا.. إن المدقق في كلمات عكاشة سيجد ثنائية واضحة.. الواقع والخيال.. نعم هو ينهل من الواقع كما يقول، ولكنه في النهاية يملك خياله الخاص.. نعم خياله لا ينفصل عن الواقع، ولكنه موجود، وليس هو الواقع نفسه بطبيعة الأمر.. الأمر أشبه بفعل إرادي من عكاشة ينتقي من خلاله شخصياته من الواقع ثم يعرضها على خياله وأفكاره لتمر من خلالهما وتخرج منهما محملة بالكثير والكثير، فتصير غير ما كانت.. تصبح شخصية جديدة جذورها الواقع، ولكنها لها طبيعتها الخاصة والمميزة التي تعود إلى خيال خالقها.

ولننظر إلى إجابة أخرى لعكاشة تحمل في طياتها تمثيلا لما نريد أن نقوله.. كان السؤال عن الشخصية المصرية.. هويتها وتكوينها.. وأنها كانت دائما نصب أعين عكاشة، ولكن مع ملاحظة اختلاف التكوين لتلك الشخصية من عمل لآخر. وجاءت الإجابة كالتالي: **"في مسلسل أرابيسك كانت هناك مرحلة الحيرة والتساؤل حول الانتماء.. وأحيلك إلى وقوف "حسن أرابيسك" في نهاية المسلسل..... يقف حسن متسائلا: "احنا مين؟" وأنا شخصيا معجب بتشبيه الدكتور "جمال حمدان" لمصر بالمعدة من حيث قدرتها على الهضم والامتصاص.. والحادث بالفعل أن مصر هضمت وامتصت واستوعبت كل من دخل إليها.. تأثرت به؟ نعم.. ولكن بقدر، وأثرت هي في الجميع تأثيرا كبيرا إلى حد تمصر الكثير منهم، وحينما نسافر نجد بعض الخواجات يكاد يبكي من شدة الحنين إلى مصر.. أريد أن أصل إلى أن الشخصية في حقيقتها هي مزيج من كل هؤلاء مع ملاحظة أنها كانت تأخذ بقدر ما تريد فقط لتظل مصريتها في النهاية هي الغالبة والمتسيدة"**[49].

[48] حوار صحفي أجراه الصحفي أشرف شهاب مع الكاتب أسامة أنور عكاشة. مصدر سابق. www.diwanalarab.com
[49] حوار صحفي أجراه أحمد هاشم مع الكاتب أسامة أنور عكاشة. مصدر سابق.www.egyptartsacademy.kenanaonline.com

ربما لا يلتفت البعض إلى مقصدنا من اختيار هذه الكلمات التي قالها عكاشة.. إن عكاشة هنا حين تحدث عن شخصية من شخصياته الواقعية التي نراها في الشارع المصري، وهي شخصية حسن أرابيسك، لم يتحدث مطلقا عن ذلك الشخص الذي نراه في الشارع ولا حتى تلك الشخصية التي كتبها هو.. إنه تحدث عن أفكاره هو.. عما يؤمن به ويعتقده.. عما يريد تقديمه.. الشخصية مأخوذة من الواقع نعم.. القضية من الواقع وإليه نعم.. ولكنها في النهاية ملك لخياله هو.. تُحمّل بأفكاره هو ورؤاه هو ومعتقداته هو، ولكن ذلك يجب أن يكون متسقا مع الشخصية وأهدافها وتاريخها وملامحها في الوقت ذاته.. هذه هي الدراما التليفزيونية عند عكاشة، أو لنقل إن هذا هو الأدب عموما من منظوره.

كان كل ما قلناه سببا لاختيارنا عكاشة ليكون مثالا ونموذجا لدراساتنا للدراما التليفزيونية وخصائصها التي تميزها باعتبارها أدبا.

وقبل أن ننتقل إلى العمل الذي اخترناه ليكون مجال الدراسة نتركم مع كلمات قليلة لعكاشة يعرف بها هو نفسه مسيرته الأدبية وكيفية انتقاله للدراما التليفزيونية. يقول عكاشة: **"بدأت الكتابة بشكل عام مع منتصف الستينيات من القرن الماضي، وصدرت مجموعتي القصصية الأولى "خارج الدنيا" عام 1967، وعادة القراءة في العالم العربي ليست منتشرة لأسباب كثيرة. أهمها انتشار الأمية. والمثقفون هم الذين يقومون بالقراءة لبعضهم البعض. ما حدث أن الصديق "سليمان فياض" حدثني عن رغبته في تحويل إحدى قصص هذه المجموعة إلى سهرة تليفزيونية فرحبت بذلك، وقامت بإخراجها "علوية زكي" عام 1968، ثم حدثني كرم النجار عن قصة أخرى من نفس المجموعة وكانت من إخراج الراحل "فخر الدين صلاح" عام 1969. وقد لاقت السهرتان نجاحا ملحوظا، سافرت بعدها إلى الكويت من أجل لقمة العيش، وقد فشلت في ذلك وعدت خالي الوفاض من الناحية المادية، فوجدت "فخر الدين صلاح" يبحث عني، ويخبرني أنهم في التليفزيون يريدون أن أكتب لهم أعمالا تليفزيونية.. والحقيقة لم أكن أدري شيئا عن كتابة السيناريو، ولم أقرأ سيناريو من قبل وأخبرته بذلك.. وكان الحل أن أمدني الرجل بالعديد من السيناريوهات المكتوبة لقراءتها..... وكتبت سباعية "الإنسان والحقيقة" عام 1976 حيث كانت السباعية والسهرة هما الرائجتان في ذلك الحين.. وكان الإخراج لفخر الدين صلاح.. ثم كان مسلسل "الحصار" من إخراجه أيضا.. وتوالت المسلسلات بعد ذلك"**[50].

هكذا بدأت الرحلة صدفة.. تحول درامي يشبه ما يقدمه لنا عكاشة في أعماله الأدبية التي شاهدناها وسنظل نشاهدها.. تحول في مسيرة الرجل، الذي سافر باحثا عن لقمة العيش، دفع به لاقتحام أدب الدراما التليفزيونية لنجد أنفسنا أمام رصيد ضخم يستحق الدراسة، وما "عصفور النار" إلا مثالا ونموذجا لهذا الرصيد، وهذا النوع الأدبي الذي جعله عكاشة مشروعا له.

المبحث الثالث: عصفور النار.. نموذج لأدب الدراما التليفزيونية:

(1) صراع القيم:

[50] حوار صحفي أجراه أحمد هاشم مع الكاتب أسامة أنور عكاشة. مصدر سابق.www.egyptartsacademy.kenanaonline.com

يبدو عكاشة مهتما بالقضايا التي يمكن اعتبارها قضايا إنسانية عامة.. حيث يتبنى من خلال نصه الأدبي عددا من القيم الإنسانية التي يحاول إرساءها والانتصار لها.. العدل في مقابل الظلم.. إعلاء كلمة الحق في مقابل السكوت عنه.. الوفاء في مقابل الخيانة.. البحث عن الحقيقة والرغبة في الوصول إلى المعرفة في مقابل إغماض العين عنها والاستمرار في الجهل.. صراع كبير تقوم عليه الدراما عند عكاشة.. صراع بين عدد من القيم المتضادة، ينتصر في نهايته عكاشة للقيم النبيلة.

ومع انطلاق عكاشة من تلك القيم الإنسانية التي يعلن انحيازه إليها، فإنه يبدو مهتما كل الاهتمام بأن تكون الأرض التي يقوم عليها نصه الأدبي هي ذلك المجتمع الذي يعيشه.. أن يكون موضوعه موضوعا حيا يعيشه المتلقي/ المشاهد في كل يوم.. يتنفسه في كل لحظة.. يراه شاخصا أمامه دوما.. ومن هنا يكون التركيز على أن تكون شخصيات العمل الدرامي شخصيات من لحم ودم يراها المتلقي/ المشاهد حوله دوما.

إنه مجتمع محلي نعم لكنه يتماس مع العالم كله وقضاياه المختلفة.. يبدو العمدة مثلا شخصية مصرية خالصة، لكنها في الوقت ذاته تمثل تلك الشخصية الإنسانية المستبدة في كل مكان وزمان.. ربما تردد تلك الكلمة التي تردد دوما على ألسنة الكل، وهي الإغراق في المحلية الذي يقود إلى العالمية.. سمِّها ما شئت.. ولكنها في النهاية سمة رئيسة من سمات عكاشة.

لهذا لم يكن غريبًا أن تجد طوال الوقت إشارات عميقة داخل النص لقضايا المجتمع الذي نعيشه.. انتقادات للقرية الصامت أهلها.. انتقادات للرضوخ والاستبداد في آن واحد.. انتقادات لممارسات الإعلام الذي لا يشغل بالحق أو الحقيقة بقدر انشغاله بالبيع والشراء وما يريده الجمهور.. انتقادات وانتقادات يقدمها عكاشة لتكشف لنا أنه يوما لم ينفصل عن واقعه الذي يعيشه.. وإلى جانب الانتقادات كشف دقيق لعناصر السلطة وما يدور في أروقتها من طموحات وصراعات ونزاعات.. كشف للمطامع والمكائد والمؤامرات.. كشف لهذا العالم الذي يبدو كالصندوق الأسود.. يجده عكاشة ويقدمه لنا مشيرًا إلى وجوده في هذا الواقع وإن كنا لا نراه.. نشعر به وندرك وجوده ولكننا لا نراه.. نراه الآن على يد عكاشة الذي لم ينفصل عن واقعه وواقعنا.. واقعنا الذي نعيشه.. ستجده في مكان ما في العالم (أو ربما في كل مكان) في زمان ما (أو ربما في كل زمان).. ستجد الأزمة نفسها وستجد الواقع هنا هو الواقع هناك.

(2) واقعية الشخصيات:

وما دمنا نتحدث عن الواقع الموجود في دراما عكاشة، فإن الحديث عن شخصياته يبدو وثيق الصلة. إنها واقعية شخصياته، ولكنها واقعية من نوع خاص.. واقعية مصبوغة برؤية عكاشة الواضحة.. إنها رؤيته لهذا العالم الذي يعيشه.. رؤيته للواقع الذي هو جزء منه.. نعم سترى في حياتك كل يوم العمدة صقر وسترى حورية والحسيني ومروان وسسبان وربما ميلم والعفي.. سترى السنباطي والدمرداش وحشاد والخضري.. سترى كل هؤلاء فرادى أو جماعات، ولكنك أبدا لن تراهم كما هم.. لقد صبغهم عكاشة برؤيته الخاصة المتفردة التي تحمل بصمته وآراءه وأفكاره وما يؤمن به ورسالته التي يريد توصيلها للمتلقي.

وما دمنا نتحدث عن الشخصيات فلن يفوتنا ما صنعه عكاشة في حلقته الأولى.. عرض واضح للشخصيات التي سيقوم عليها العمل.. توضيح من البداية لأهم ملامحها، ولأي فريق تنتمي.. تستطيع أن تعرف من البداية الصفة التي ستميز كل شخصية.. يُظهر من الحلقة الأولى عناد حورية.. ألم تكن العنيدة وريثة العنيد؟ يُظهر مروان الذي يمتلئ بالمروءة ولكنها مروءة داخلها ضعف أو ربما رؤية حالمة للواقع لا تحمل قسوته.. تلك الرؤية التي جعلته يحلم بأن يبتعد بحبيبته إلى مكان لا يوجد فيه أحد.. يُظهر الوجه الرحيم الذي يريد العمدة إظهاره، ويخفي خلفه ذلك الوجه المرعب المهيب.. يُظهر سسبان التي تحاول أن تظلل على الجميع مغلقة أبواب الماضي خلفها.. يُظهر السنباطي والدمرداش وميلم وصالح وصباح.. يعود إلى الماضي ليظهر لنا صادق، ويذهب إلى المستقبل لنرى ما لا نعرفه.. وفي النهاية يُظهر لنا الحسيني تاركا وراءه مائة سؤال وسؤال.

عرض سخي للشخصيات من الحلقة الأولى.. يلقينا به عكاشة داخل يم قصته.. نسبح محاولين الوصول إلى شط المعرفة التي لا تنتهي، فمع كل مشهد نجد الجديد.. ربما لم تظهر كل الشخصيات في حلقته الأولى.. ترك بعضا منها ليظهر تباعا بعد ذلك، ولكن بعد أن عرفت طرفي الصراع الكبير، وأطراف الصراعات الأخرى الجانبية.

وكما جمع شخصياته في الحلقة الأولى لنتعرف عليها جمعها في الحلقة الأخيرة لتكون شاهدة على نهاية الصراع، مشاركة في هذه النهاية، ومؤثرة فيها.. ينتهي النص وقد عرفت مصير كل شخصية من تلك الشخصيات التي عاشت معنا على طول الحلقات.. لم يفلت من عكاشة -عامدا أو غير متعمد- إلا عزازي ووطنية.. ربما يكون ذلك محاولة لإرساء أن المهمشين منسيون دوما.. نقول ربما.

رسم عكاشة شخصياته بامتياز، محدثا التحولات في مساراتها مع كل معرفة جديدة.. كل تغيير مبني على معرفة وفهم.. كلما عرفت تغيرت.. كلما عرفت تحولت.. كان هذا هو المنهج الذي سار عليه عكاشة وأرساه ليصبح ملمحا من ملامح الدراما التليفزيونية عنده.

ومع عكاشة تختفي بعض المصطلحات التي مللنا وضججنا من سماعها.. فلتنسَ مصطلحي الشخصية المحورية والشخصية الثانوية على سبيل المثال.. لا شخصية ثانوية عند عكاشة.. كل شخصياته محورية تلعب دور البطولة وتحمل ملامحها.. يفرد لهم عكاشة مساحة وراء مساحة لتحريك الحدث، ودفع الصراع.. لا يمكن تخيل الدراما عند عكاشة دون شخصية من شخصيات عمله الأدبي.. شيء ما سنفتقده إن استغنينا عن شخصية ما.. لن يكون النص كما كان، ولن تكون العقدة كما هي، ولن تكون القصة هي القصة نفسها.

لن تتعجب أن ترى وطنية بطلة لحلقة من الحلقات.. هي المحور من البداية إلى النهاية.. لن تجد غرابة أن يسحب حشاد منصب البطل المضاد.. لا يمكنك أن تدهش وأنت ترى ميلم البطل المفرد في جزء من الأحداث.. يتحول عزازي لقائد الثورة ومحركها في لحظة من اللحظات.. يتوارى صقر وحورية والحسيني ومروان وسسبان إلى خلفية الحدث، تاركين الصدارة لتلك الشخصيات التي قد يدعي البعض ثانويتها.. إن هذه سمة رئيسة عند عكاشة.. سمة نستطيع الاستدلال عليها وكشفها بوضوح.

(3) السير على خط الزمن:

ومن الواقع الذي يرتبط بالمكان، نذهب إلى الزمان.. الواقعية المكانية موجودة، ومثلها الزمانية، فإذا كانت أحداثنا تدور في كل مكان، فإن أحداثنا كذلك تدور في كل زمان.. صحيح أننا في إطار ذلك العصر الذي نعيشه، بما في الدراما من إشارات كالصحافة والشرطة والعمودية والجامعات وغيرها، لكننا في الوقت ذاته لا نعرف متى يحدث هذا تحديدا.. وفي الخلفية يمكن تصور حدوث ذلك كله في كل زمان مع تغيير في قليل من التفاصيل.

وإن كان هذا هو الزمان الذي يقدمه عكاشة فعلى خطه نلمح تقنية من تقنيات عكاشة.. لا تجد تلك الوصفة الكلاسيكية للزمن.. تلك الوصفة التي تبدأ بالماضي سائرين في خط مستقيم لنصل منه إلى المستقبل مرورا بالحاضر.. مع عكاشة لن تجد ذلك.. البداية كانت من الماضي نعم.. لم نكن نعرف أنه ماض وقتها، فهذه الأحداث التي جرت أمام أعيننا مع البداية لم نكن على علم إلى أي زمن تنتمي.. هل تنتمي إلى الماضي البعيد، أم مستقبل قريب، أم تنتمي لعالم لا نعرف له وجود؟! نذهب بعدها إلى المستقبل الذي لم نكن نعلم أنه مستقبل كذلك.. ثم حاضر.. نعيشه طوال أحداث المسلسل، وفي كل لحظة نجد أنفسنا مجذوبين بين ماض يعيش معنا دوما ومستقبل يطل علينا وننتظره.. يذهب عكاشة هنا وهناك.. يتركك أنت لترتب الأحداث في رأسك صانعا ذلك الخط الزمني الذي تبتغيه.

(4) ملامح الحكي.. والحوار:

ومن الواقع وشخوصه والزمان والمكان نذهب إلى الحكي وملامحه.. يبدو عكاشة بتقنيات الحكي المتوارثة من الأنواع الأدبية الأخرى، وكذلك من التراث الشعبي.. الحكاية تجدها دوما على لسان الراوي.. الراوي هنا ليس الراوي نفسه الذي نعرفه.. الراوي موجود نعم، ولكننا يمكن أن نطلق عليه تعدد الرواة.. الكل يحكي.. خطاب صادق يروي.. أم الحسيني تروي.. العفي يروي.. صالح يروي.. ميلم يروي ويغني.. بل حتى صقر يروي.. رواة متعددون ما هم إلا تنويعة لتقنية الراوي الموروثة.

ومع وجود الراوي يستخدم عكاشة الـ"فلاش باك" للقفز إلى داخل الماضي.. نرى ما حدث شاخصا أمامنا.. لا نحتاج لمن يحكيه فقد أصبحنا جزءا منه.. نراه بعين الحسيني مرة، وبعين سسبان مرة وبعين العمدة ثالثة، وبعين صالح رابعة، وبعين العفي خامسة.. ونراه سادسة بعين عكاشة نفسه.. بل كانت المرة الأولى.. لقد بدأت قصتنا بهذا الماضي الذي عرضه لنا عكاشة.

ولم يكن الـ"فلاش باك" فقط هو ما استخدمه عكاشة في الحكي.. كان هناك الخطاب الداخلي/ تيار الوعي.. تستخدمه سسبان في أكثر من موقف، ويستخدمه صقر في مواقف عدة.. يستخدم للحكي كاشفا عن كثير مما حدث في الماضي، ويستخدم في الكشف عن كل ما يدور داخل هذه النفوس البشرية التي نراها على الشاشة.

ومع تيار الوعي والـ"فلاش باك" يظهر الغناء.. إنه التقنية الشعبية الموروثة من أشكال القص الشعبي.. لا ينسى عكاشة الغناء، فيحدد مواضعه في الدراما.. تلك المواضع التي يقوم بملئها سيد حجاب بكلماته وعمار الشريعي بموسيقاه.. فراغات يقومان بملئها ببراعة.. يلعبان على أوتار التراث الشعبي بامتياز.. فهذه الأغنية تشبه العديد، وتلك تشبه الموال، والثالثة أغنية تغنى في الفرح.. وهكذا.. الغناء لعب دوره في الحكي كذلك، ليصبح جزءا من حكايتنا لا يمكن الاستغناء عنه.

ولا يفوتنا التأكيد على أننا لم نكن بصدد حكاية واحدة.. فكما تعددت البطولات تتعدد الحكايات.. عندنا حكاية رئيسة بطلتها حورية والحسيني وأمامهما العمدة.. عندنا حكاية بطلها ميلم الذي عاد إلى القرية وعاش فيها يرتدي ثوب المجاذيب منتظرا لحظة الانتقام ممن قتل أباه.. وعندنا حكاية وطنية وزوجها عزازي المستضعفين المنتهكين وانتقامهما من عصا السلطة الغليظة.. عندنا حكايتا حب أبطالهما حورية ومروان وصباح والحسيني.. حكايات وحكايات نجدها معنا.. نتتبع أحداثها وخيوطها المتشابكة بحرفية ومهارة كبيرتين. أحداث متلاحقة هنا وهناك.. تحركها الشخصيات وتتحرك من خلالها.. كلاهما يؤثر في الآخر ويدفعه.. ومع الأحداث المتلاحقة تجد يدا ماهرة تجيد توزيع الأدوار فلا تفلت منا حكاية ولا يضيع منا حدث، ولا ننسى شخصية، ولا يفوتنا صراع.. إنها يد عكاشة التي تمسك بمقاليد الدراما وتحركها كما تريد، أو كما تريد الدراما نفسها.

ورغم تعدد الحكايات فقد نجح عكاشة في الربط بينها جميعا كما أوضحنا.. إننا أمام مشهد يسلم مشهدا.. يستخدم في هذا تقنيات فرعية متعددة.. نجد منها مثلا تلك التقنية التي برع فيها ورصدناها كثيرا، والتي أسميناها بالاستدعاء.. تستدعي شخصية ما في المشهد شخصية أخرى.. تذكرها أو تناديها أو تفكر فيها أو تهاجمها أو تنتقدها، فنجدها أمامنا في المشهد التالي.. تكاد تستنتج أن ذلك سيحدث بذكر شخصية ما في المشهد.. ستقول في رأسك: هذه الشخصية ستظهر في المشهد التالي.. لن تجد غرابة في أن يحدث ذلك بالفعل.

ولم يكن الاستدعاء فقط وسيلة عكاشة في الربط بين المشاهد.. نجد الإحالة أيضا.. إنها جملة نسمعها في ذلك المشهد.. جملة سمعناها قبل ذلك.. ربما على لسان الشخصية ذاتها في موقف سابق (أو لاحق)، وربما على لسان شخصية أخرى.. لم تكن الإحالة بين مشاهد متتالية، بل زادت المسافات بين المشاهد.. ربما وصلت المسافة بين المشهدين إلى حلقات عدة.. إنها التقنية التي تشعرنا بأننا أمام نص متلاحم مترابط لا يمكن أبدا الاستغناء عن جزء من أجزائه.. ليس هذا فقط، بل ندرك جيدا كيف يبني عكاشة النص الدرامي.. إنه يبنيه كلمة كلمة.. كل كلمة يعرف أنه سيعود إليها حتما.. لا عجب عندي إن تخيلت أنه كان يضع بعض الجمل بين قوسين ليعاود استخدامها بعد حين في موقف آخر.. يبني المشهد إذن وفي ذهنه مشهد آخر سيأتي بعد ذلك.. ربما قريبا وربما أبعد مما تتخيل.

ومع حديثنا عن المشاهد وترابطها نرصد تقنية أخرى تجلت عند عكاشة.. إنها الأسئلة المطروحة باستمرار.. لا يكاد يتركنا عكاشة دون سؤال على الأقل في كل مشهد.. أسئلة متلاحقة تجدها أمامك، ولا تجد الإجابة عنها.. تجد نفسك مضطرا لأمر من أمرين: الأول أن تضع أنت إجابة للسؤال، وساعتها ستجد شيئا

من اثنين، إما أن تفاجأ بإجابة مخالفة تماما لما توقعت، وإما أن تجد إجابتك ذاتها لتصطدم بسؤال جديد. والثاني أن تترك الأسئلة دون إجابة منتظرا الإجابة في مشهد تالٍ.. ولكن تأكد أنك مع الحصول على الإجابة لن تهنأ أبدا، فسيكون الكثير من الأسئلة الجديدة في انتظارك.. ستصبح هكذا منتقلا من سؤال إلى سؤال لتظل ملتصقًا بالكرسي الذي تجلس عليه ومسددًا سهام عينيك إلى الشاشة.

ومع الحلقة الأخيرة حاول عكاشة أن يقدم إجابات لكل الأسئلة.. لم يترك سؤالا إلا وأجاب عنه.. ورغم ذلك لم تخلُ الحلقة الأخيرة من الأسئلة، بل طرح واحدًا من الأسئلة الصعبة.. إنه السؤال الذي أطلقنا عليه كلمة السر.. "الفرنواني" ومن يكون؟ ولكنه لم ينسَ أن يقدم الإجابة عن هذا السؤال بالطبع.

ولا يتوقف الأمر عند السؤال.. الأمر يتجاوز ذلك إلى الخيال.. مع عكاشة ستعمل خيالك دوما.. ماذا ستفعل غير ذلك في مشاهد غير مكتملة أحيانا.. عليك أن تكملها أنت.. نعم.. ضع أنت النهاية المناسبة لها.. ربما تصيب حينا وتعرف ذلك من تطور الدراما، وربما تخطئ لتكتشف ما هو جديد.. إنها التقنية التي ترسخ فكرة المتلقي المفكر، أو المتلقي الذي يصنع العمل مع الكاتب.. لا يريد عكاشة من متلقيه/ مشاهده أن يكون متلقيًا فقط، وإنما يريده أن يكون جزءًا من العمل يسد فجواته وثغوره التي يتركها هو عمدًا من أجل ذلك.. ومع سد هذه الفجوات تشعر بسعادة نجاحك في ذلك حينا، وربما تشعر بالإحباط للفشل في مهمتك.. وفي الحالتين ستنتظر محاولة أخرى ربما تنجح فيها.

وفي إطار المشاهد نجد عددًا آخر من التقنيات التي استخدمها عكاشة ببراعة.. تذكر مثلا تلك المشاهد الطويلة التي قامت على الجمل القصيرة بين أطراف المشهد.. إنها تشبه كرة الـ"بنج بونج".. جملة هنا وجملة هناك.. كانت هذه تقنية رئيسة في كثير من المشاهد التي بدأ فيها أهل القرية في الكلام، مع تركهم الصمت.. كانت الجمل في البداية قصيرة تعني القدرة على المواجهة، ولكن النهاية كانت محسومة.

ومن كرة الـ"بنج بونج" يذهب بنا عكاشة -مجازا- إلى الكرة الطائرة.. أعني بالكرة الطائرة أن كل فريق يتناقل الكرة في نصف الملعب المخصص له.. لا يشتبك معه الفريق الآخر.. يظل منتظرًا إلى أن تصل الكرة إليه.. هذه هي التقنية التي استخدمها عكاشة كثيرا مع اقترابنا من النهاية.. تذكر المشهد الأخير مثلا.. كرة الكلام تتناقلها حورية ورفاقها بينما الطرف الآخر صامت يترقب ويتابع باهتمام حتى تصله الكرة ليبدأ في التعامل معها.. يبدأ الكلام.. إنها التقنية التي عبرت عن مدى القوة التي وصلت إليها حورية ومن تمثلهم من أهل القرية.

وما دمنا نتحدث عن طول الحوار وقصره فإننا لن ننسى استخدام عكاشة للمونولوج.. كان لاستخدام المونولوج أكثر من غرض، فإما محاولة لفرض الكلمة والسيطرة على الميدان في إطار صراع محتدم عليه كما أوضحنا في الفقرة السابقة.. أو تأكيد لمبدأ الصوت الواحد على النحو الذي كان في خطب العمدة.. أو لكشف ما يدور داخل النفس على النحو الذي كان في المشاهد التي سيطر فيها تيار الوعي، أو المشاهد التي كان "يفضفض" فيها صقر مع درية.

أما طول المشاهد ذاتها فقد كان أيضا أداة من أدوات عكاشة في فرض إيقاعه على المتلقي/ المشاهد.. إن المشاهد القصيرة المتلاحقة كانت تعني شيئًا واضحًا.. نعم إنه الإيقاع السريع المتدفق الذي يشي بأزمة كبيرة تلوح في الأفق. ستجد أيضا -في الأغلب- بعد كل مشهد طويل عاصف مشهدًا قصيرًا.. راحة قصيرة ثم نعود بعدها لمشهد ربما يكون أطول، أو ربما يكون استكمالا للمشهد السابق.

(5) المفارقة.. والصراع:

ومن المشاهد الطويلة والقصيرة وما بينها من تضاد نذهب إلى المفارقة التي تبدو جزءًا رئيسًا من الدراما عند عكاشة.. في كل جزء من أجزاء النص ستجد المفارقة شاخصة أمامك.. المفارقة التي نجدها مثلا بين سسبان وآمنة.. الأولى تملك اللسان، والثانية فقدته، ولكنهما تشتركان في الصمت. المفارقة التي رأيناها بين شخصية درية التي تبيع زوجها في شدته ونساء القرية اللاتي يتمسكن بالوقوف بجوار رجالهن وقت الأزمة. المفارقة التي نراها في نظرة أهل القرية لميلم على أنه المجذوب الضعيف الذي لا يحرك ساكنًا، بينما يحرك هو الأحداث كلها ويدفعها دفعًا إلى الأمام.. بل حتى المفارقة التي نراها داخل صقر نفسه.. القوة والبطش في مقابل الحب الكبير الذي يحمله لحورية.. الحب الذي هو أضعف ما فيه.. كل هذه مفارقات رأيناها خلال النص، ورأينا غيرها كثيرًا.. المفارقة سمة رئيسة في دراما عكاشة.

ومن المفارقة المبنية على التناقض نذهب إلى الصراع الذي يراه البعض مبنيًا على تناقض آخر بين طرفيه الرئيسين.. نعم.. الصراع ينشأ من خلال التناقض بين الشخصيتين المحوريتين.. تناقض في الأفكار والأهداف والرؤى.. ومن أجل هذا التناقض ينشأ النزاع والصراع.. ولكن هذا التصور السطحي للصراع في الدراما لا يصلح مع عكاشة.. لا تتوهم أن الصراع سيكون فقط موجودًا بين حورية وفريقها من جهة وصقر وعصابته من جهة أخرى.. أنت واهم إن تصورت ذلك، فالصراع قائم في كل أجزاء العمل.. صراع بين كل الشخصيات في كل المشاهد على طول النص الدرامي.. حدثني مثلا عن تلك العلاقة بين حورية وسسبان إن لم تكن مبنية على الصراع.. بل حدثني عن العلاقة بين مروان وحورية.. إنهم أبناء الفريق الواحد، ولكن الصراع دائم بين عناصر الخلية الواحدة جميعها. على الطرف الآخر لا يخفى ذلك الصراع القائم بين السنباطي والدمرداش، وبينهما والعمدة.. بين كل عنصر وعنصر ستجد صراعا.. صراعا لا ينسينا الصراع الأكبر بالطبع.

وعلى طول الصراع نجد العقبات واضحة.. إنها الحواجز أو الموانع التي توضع أمام كل شخصية لتحقيق أهدافها.. وتتنوع عقبات عكاشة بتنوع شخصياته وأهدافها.. الأمثلة كثيرة، ولكن لنضرب مثالا واحدا للتوضيح.. حورية تريد أن تخرج من القرية لمقابلة أخوالها.. تحاول أكثر من مرة ولكن الخفر يمنعونها.. إنهم يشكلون العقبة التي تمنعها من تحقيق الهدف، وعليها إذن أن تبحث عن حل لتخطي هذه العقبة، وهو الأمر الذي وصلت إليه عن طريق إرسال رشاد. هذا نموذج توضيحي للعقبات ودورها في الدراما.

والعقبات لا توضع بالطبع أمام شخصية البطل فقط، بل توضع أمام كل الشخصيات على السواء، كل حسب أهدافه التي يريد تحقيقها، ومع قوة العقبة وضخامتها تتكسر الأهداف.. وقفة حورية وأهل القرية أمام

صقر -إذن- في مشهد النهاية كانت العقبة الكبرى التي وقفت أمام تحقيق أهدافه.. العقبة التي انكسرت أمامها تلك الأهداف جميعا.

(6) الجملة الشعرية:

أخيرا لا يفوتنا بالطبع تلك السمة الرئيسة عند عكاشة.. إنها الجملة الشعرية التي أعلن هو ذاته حرصه عليها، بل إنه أكد أنها وسيلته للوصول إلى هدفه الأسمى وهو "أدب الدراما التليفزيونية".. إنها السمة التي قد يهاجمه البعض من خلالها وهي ذاتها أهم ما يميزه.. إننا أمام شاعر قاص.. جمل تحمل الصورة والمجاز والإيقاع في آن واحد.. تذكر تلك الجمل التي كان يرددها ميلم على طريقة الراوي الشعبي.. لا ينقصها الكثير لنؤكد أننا أمام مقطوعة شعرية.

وليست كلمات ميلم فقط.. إن كل جملة من جمل عكاشة مبنية على ذلك.. ربما يغيب الإيقاع الهادر أحيانا، لكن الصورة والمجاز يظلان يطلان علينا دوما. تذكر تلك الصورة التي قدمها العمدة عن ذلك العصفور الذي يريده أن يخرج من محبسه ليقف على يده، ثم يطلقه ليأتي إليه بعود القش المشتعل. تذكر كذلك الصورة التي عرضها الحسيني وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة.. إنها صورة العصفور الذي استبدل ريشا بريشه.. إنه الريش الذي لا ينشر نارا.. ينشر النور في كل مكان يذهب إليه. تذكر صورة النار التي تطهر.. لقد وردت على لسان رشاد وحورية أكثر من مرة.

صور متعددة يقدمها عكاشة على طول النص الدرامي.. صور وإيقاعات تجعله شاعر الدراما التليفزيونية.. تجعله يصل إلى ما سعى إليه.. إلى "أدب الدراما التليفزيونية".

الخاتمة والنتائج:

حاولت هذه الدراسة تقديم جانب نظري أساسي لمثل هذا الميدان الذي لم يُتطرق إليه كثيرا، ولهذا حاولنا أن نعطي الجانب النظري مساحة أكبر من دراستنا؛ لتكون بابا يفتح لعدد من الدراسات القادمة. ثم جاء الحديث عن أسامة أنور عكاشة ليس لتقديم الكثير أو القليل من المدح وإنما للتعرف على رؤيته لهذا النوع الأدبي، تمهيدا لدخول عالمه الرحب من خلال ذلك النص الذي اخترناه.

وقد وصلت الدراسة في النهاية إلى عدد من السمات التي تميز أدب الدراما التليفزيونية عامة وكتابة أسامة أنور عكاشة بشكل خاص، وأهمها:

1- للعمل التليفزيوني ذروة مثل كل عمل أدبي يعتمد على القص، ولكن الاختلاف قائم هنا من فكرة تقديم الدراما التليفزيونية في شكل حلقات مسلسلة، ومن ثم فإن كل حلقة لا بد أن تحمل في ذاتها صراعا لتصل إلى الذروة في نهايتها، فيكون هذا باعثا على أن يكون المشاهد/ المتلقي حريصا على المتابعة في اليوم التالي.
2- شخصيات الدراما التليفزيونية شخصيات من لحم ودم، يَألفها المشاهد/ المتلقي، ويعيش معها ويرى فيها واقعه الذي يعيشه يوميا. ومن هنا كان لزاما على كاتب أدب الدراما التليفزيونية أن يكون راصدا

لشخصيات عالمه متتبعا لها ليغوص في أعماقها، وهو في ذلك لا يكون مسجلا موثقا للواقع ذاته، وإنما يظل مطالبا برسمها وفق رؤيته هو.

3- تعطي الدراما التليفزيونية براحا كبيرا زمانا ومكانا للكاتب، فلا جدران تمنعه من الدخول إلى ذلك المكان ولا حواجز تفصله عن الانتقال بين الأزمنة المختلفة.. براح كبير على المستويين الزماني والمكاني يستطيع الأديب الحق استغلاله للوصول إلى مبتغاه ورسم عالمه الذي يريد تقديمه.

4- الصراع سمة رئيسة في كل عمل يقوم على القص، ولكن الصراع في الدراما التليفزيونية على وجه الخصوص يكون صراعا دائما في كل مشهد. إن غاب الصراع عن مشهد من المشاهد أصبح ذلك المشهد دون جدوى، ولا نكون مبالغين إن قلنا إن حذفه ربما يكون أفضل.

5- الحوار في الدراما التليفزيونية حوار خاص مليء بالتقنيات.. هو وسيلة للإعلام حينا وكشف الصراع أحيانا.. يبنى على الإحالة لمشاهد أو حلقات سابقة في كثير من الأحيان ويمهد لما هو قادم في بعضها.. يعبر عن الشخصيات ومكنونها ولكنه يعبر عن رؤية الكاتب ومبتغاه في الوقت ذاته.

ربما تكون هذه بعض السمات الرئيسة التي وصلنا إليها في بحثنا هذا، ولكنها بالطبع –أقصد الدراسة- ليست إلا محاولة أولى من محاولات لاحقة يستحقها ذلك الميدان البكر (على مستوى الدرس النقدي).

المصادر والمراجع:

- دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. دار الطناني للنشر والتوزيع. القاهرة. 2010
- رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1998
- سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد. 1989
- صلاح أبو سيف. كيف تكتب السيناريو. سلسلة الموسوعة الصغيرة. منشورات دار الجاحظ للنشر. بغداد. 1981.
- علي أحمد باكثير. فن المسرحية.. من خلال تجارب الشخصية. مكتبة مصر. القاهرة.
- فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. الجمهورية العربية السورية. دمشق 2013.

حوارات صحفية:

- حوار صحفي أجراه الصحفي أشرف شهاب مع الكاتب أسامة أنور عكاشة، ونشر في "فلسطين" تحت عنوان "أسامة أنور عكاشة: الواقع أغنى من خيال أي مؤلف" في 8 يناير عام 2005. منشور على موقع "ديوان العرب" عل شبكة الإنترنت، وهو موقع لمجلة ثقافية وأدبية وفكرية تأسس عام 1998. www.diwanalarab.com
- حوار صحفي أجراه أحمد هاشم مع الكاتب أسامة أنور عكاشة ونشر بمجلة الفن المعاصر – أكاديمية الفنون تحت عنوان "أسامة أنور عكاشة حول الأدب الدرامي وقضايا الواقع"، وهو منشور على موقع أكاديمية الفنون على موقع الإنترنت www.egyptartsacademy.kenanaonline.com

مراجع أخرى:

- آلان ماكدونالد وستيفن ستيكلي وفيليب هوثورن. مسرح الشارع (الأداء التمثيلي خارج المسارح. ترجمة عبد الغني داود، وأحمد عبد الفتاح. مراجعة نسيم مجلي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1999.
- إريك بينتلي. الحياة في الدراما. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. القاهرة. ط3. 1982.
- أندرو بوكانان. صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة. ترجمة أحمد الحضري. دار القلم. القاهرة.
- أندريه بازان. ما هي السينما؟ ج1. مكتبة الأنجلو. مؤسسة فرانكلين. ترجمة ريمون فرانسيس. مراجعة أحمد بدرخان. القاهرة. 1968.
- أوزويل بليكستون. كيف تكتب السيناريو؟ ترجمة أحمد مختار الجمال. مطبعة مصر بالفجالة. القاهرة.
- برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي. ترجمة جميل نصيف. عالم المعرفة. بيروت.
- جان ألكسان. الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة. دمشق. المؤسسة العامة للسينما. 1999.
- جوديث ويستون. توجيه الممثل في السينما والتليفزيون. ترجمة أحمد الحضري. سلسلة الكتاب السينمائي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 2004.
- دافيد. أ. كوك. تاريخ السينما الروائية. ترجمة أحمد يوسف. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1999.
- رالف ستيفنسون وجان دويري. السينما فنًا. ترجمة خالد حداد. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. دمشق 1993.

- روجر. م. بسفيلد. فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما. ترجمة دريني خشبة. مكتبة نهضة مصر.
- رودولف أرينهايم. فن السينما. ترجمة عبد العزيز فهمي، وصلاح التهامي. مراجعة عبد الرحمن الشرقاوي. المؤسسة العامة المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة.
- سمير الجمل. السيناريو والسيناريست في السينما المصرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 2002.
- سمير فريد. الواقعية الجديدة في السينما المصرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1992.
شكسبير كاتب السينما. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 2002.
- سهير القلماوي. فن الأدب (المحاكاة). شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. مصر. 1953.
- عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط2. 1993.
- عبد العزيز حمودة. البناء الدرامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1998.
- عبد القادر القط. الكلمة والصورة. مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب. ط 1989.
- عصام الدين أبو العلا. المسرحية العربية (الحقيقة التاريخية والزيف الفني). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1994.
- علاء الدين المدرس. حكايات عصفور النار من وحي الفلوجة والنجف وحلبجة. ص1. دار المأمون بغداد. 2005.
- فاضل الأسود. السرد السينمائي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط 1. 1999.
- فرانك. م. هوايتنج. المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمة دريني خشبة وآخرون. دار المعرفة. القاهرة. 1970.
- فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. الجمهورية العربية السورية. دمشق 2013.
- لاجوس إيجري. فن كتابة المسرحية. ترجمة دريني خشبة. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.
- لويس هيرمان. الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتليفزيون. ترجمة مصطفى محرم. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 2003.
- محمد غنيمي هلال. في النقد المسرحي. دار نهضة مصر. القاهرة.
- محمد مندور. المسرح. دار المعارف. القاهرة. ط2. 1963.
فن المسرح العالمي. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة.
- محمود سامي عطا الله. السينما وفنون التليفزيون. ط 1. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة 1997.
- مدكور ثابت. النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1993.
- مصطفى محرم. السيناريو والحوار في السينما المصرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 2002.