

**من المسرح إلى الدراما التلفزيونية**  
**”السبينة” نموذجاً**

إعداد

**أحمد عادل حسن عمار**

كلية الآداب - جامعة القاهرة



## من المسرح إلى الدراما التلفزيونية.. "السببسة" نموذجًا

أحمد عادل حسن عمار

قسم الأدب والنقد، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة، مصر.

البريد الإلكتروني: [abohanenammar@gmail.com](mailto:abohanenammar@gmail.com)

## الملخص:

ارتبط مصطلح الدراما بالمسرح طوال تاريخ ممتد لآلاف من السنين، ومع ظهور التلفزيون في القرن العشرين انتقلت كلمة "الدراما" لتشمل الفن التمثيلي المقدم على الشاشة الصغيرة، ويصبح لدينا ذلك النوع الفني الذي اصطلح على تسميته بـ"الدراما التلفزيونية"، ومن هنا ينشأ السؤال: ما الخطوط الفارقة بين ما نسميه بالدراما المسرحية، وذلك النوع الفني الذي لم يبلغ عمره مائة عام بعد، ولم يتخطَّ عمره الستين على المستوى العربي؟ ما الفارق بين الدراما التي تقدم على المسرح ومثيلتها التي تقدم على شاشة التلفزيون؟ وقد فضلنا ونحن نعقد المقارنة بين الدراما التي تقدم عبر المسرح ومثيلتها المقدمة عبر الشاشة أن تنصب دراستنا على عمل كتب وقدم أولاً على المسرح، ثم أعيد تقديمه على الشاشة بعد سنوات، حيث رأينا في ذلك تحديداً دقيقاً -للفوارق الجوهرية بين كلا النوعين الأدبيين "المسرح - الدراما التلفزيونية".

وكان النص الذي اخترناه هو "السببسة" لسعد الدين وهبة، وقد أعاد تقديمه للتلفزيون محمد جلال عبد القوي. وقد اخترنا أن نقوم دراستنا على (المقارنة) بين كل من النصين المسرحي والتلفزيوني، متخذين ذلك منهجاً لنا، لنصل إلى الكيفية التي يتعامل بها كاتب الدراما التلفزيونية مع نصه،



محاولين تتبع أهم عناصر الدراما من قصة وزمان ومكان وأحداث وحوار وحبكة وعقدة.. إلخ.. وقد رصدت الدراسة هذه العناصر جميعها محاولة الوصول إلى ما يميز ذلك النوع الأدبي الذي فرض نفسه في الستين عاما الأخيرة ليصبح الأكثر وصولا إلى المتلقي. وقد اجتهد الباحث أن يقدم في النهاية أهم هذه السمات بوضوح لتصبح بداية يبني عليها في سبيل الوصول إلى ما يفرق هذا النوع الأدبي عن غيره من الأنواع الأدبية، خصوصا أن النظرة إلى الدراما التلفزيونية بوصفها نصا أدبيا لم تكن موجودة بشكل واضح إلا في كتابات محدودة ومتفرقة ومتناثرة هنا وهناك، ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

- ١- كاتب الدراما التلفزيونية ليس ناسخا للعمل الأصلي -أو هكذا يجب أن يكون- وإنما يضيف إليه من رؤيته وروحه وأفكاره.
  - ٢- المساحة الزمنية للدراما التلفزيونية تعطي للكاتب براجا في تناول الأحداث.
  - ٣- لا يجد الكاتب نفسه مضطرا للوقوف كثيرا أمام فكرة وحدة الصراع التي يقوم عليها العمل المسرحي، في شكله التقليدي.
- وذلك إضافة إل عدد آخر من النتائج التي يمكن التعرف عليها من خلال مطالعة الدراسة.
- كلمات مفتاحية:** المسرح، الدراما، نعمان عاشور، السببنة، محمد جلال عبد القوي.



## From Theater to Television Drama: "Es-sibensah" as a Model

**Ahmed Adel Hassan Ammar**

Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Cairo University, Cairo, Egypt.

**Email:** [abohanenammar@gmail.com](mailto:abohanenammar@gmail.com)

### **Abstract:**

Historically and over thousands of years, the word "drama" has exclusively related to theater, however, with the advent of TV, the meaning of the word has become broader to cover the art presented on TV, which is commonly referred to as "TV drama". The question is "what are the border lines between the two genres of art?" In other words, what are the differences between the drama performed on a stage and what is presented on TV screen?

I believe that the best way to find out the differences is to choose a certain written work and to see how it was presented on the stage and on TV. This allows to make a clear comparison and to find out the differences between the two types of art.

In this study, I have chosen the text of "السبينة", written by Saad El-Deen Wahbah, and rephrased to suit TV drama by Mohammad Galal Abd Al-Qawy. I have also compared between the two texts to show how the writer of the TV drama dealt with his text and to discover the most important dramatic elements, such as plot, time, place, dialogue ... etc. I have also discussed all these elements attempting to find out what distinguishes this genre of art



which was found only sixty years ago and has become the most popular among the audience of drama.

I have attempted to clearly show the most important features of this genre to pave the way to a clearer distinction of it from the other genres of art. In particular, It is an attempt to deal with TV drama as being basically a literary text, which, with few exceptions as in some writings of Abdu El-Qader Al-Qut, has not been dealt with from this perspective.

**Keywords:** theater, drama, Saad El-Deen Wahbah, al-Sabansah, Muhammad Jalal Abdul Qawi.

تمهيد

الدراما "مشتقة من كلمة يونانية تعني يفعل أو يسلك، عرفها أرسطو باعتبارها محاكاة لفعل إنساني، وهو تعريف يظل محتفظا بجذواه، والدراما تفرض مسرحا وممثلين وجمهورا لكي تكتمل خبرة تذوقها".<sup>1</sup> وهو ما يعني ارتباط مصطلح الدراما بالمسرح، هذا الارتباط الذي حدث واستمر طوال تاريخ ممتد لآلاف من السنين، ومع ظهور التلفزيون في القرن العشرين انتقلت هذه الكلمة "الدراما" لتشمل ذلك الفن التمثيلي المقدم على الشاشة الصغيرة، ويصبح لدينا ذلك النوع الفني الذي اصطلح على تسميته بـ"الدراما التلفزيونية"، ومن هنا ينشأ السؤال: ما الخطوط الفارقة والفاصلة بين ما نستطيع تسميته بالدراما المسرحية، وذلك النوع الفني الذي لم يبلغ عمره مائة عام بعد، ولم يتخطَّ عمره الستين على المستوى العربي؟

نقول إن هذا هو السؤال الذي وجدناه يطرح نفسه بقوة ونحن نريد التعرف على السمات والخصائص التي تميز "الدراما التلفزيونية" عن غيرها من الأنواع الأدبية/ الفنية الأخرى.. ويمكننا الآن أن نعيد السؤال نفسه بصيغة أخرى، ولتكن: ما الفارق بين الدراما التي تقدم على خشبة المسرح ومثيلتها التي تقدم على شاشة التلفزيون؟ لهذا فقد فضلنا ونحن نعقد الموازنة بين الدراما التي تقدم عبر المسرح ومثيلتها المقدمة عبر الشاشة أن نتصب دراستنا على عمل كتب وقدم أولا على خشبة المسرح، ثم أعيد تقديمه ثانية على شاشة التلفزيون بعد سنوات عديدة، حيث رأينا في ذلك تحديدا دقيقا - أو إلى هذا نسعى- للفوارق الجوهرية بين كلا النوعين الأدبيين "المسرح - الدراما التلفزيونية".

إن أي متابع أو مشاهد عادي يستطيع الجزم بأن عددا من السمات لا بد وأن تتوفر في الدراما المقدمة من خلال المسرح أو التليفزيون، يأتي على رأسها القصة، فهي الأساس الذي تبنى عليه الدراما، فهل تتصور -مثلا- أي وجود للدراما دون قصة ما؟ هذا تصور لا معنى له في الحقيقة، ومن ثم فإن القصة هي العنصر الرئيس في تكوين أي نص درامي سواء كان مسرحيا أو تليفزيونيا.

"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"<sup>٢</sup>.

كان هذا هو ما قاله صلاح أبو سيف وهو يتحدث عن الفارق بين السينما والرواية والمسرح باعتبارها جميعا وسائل أو مجالات -على حد تعبيره- تقوم على تقديم القصة، بغض النظر عن رؤيته لها باعتبارها محاكاة للحياة، أو عدم اختلاف الجمهور، 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، ملتصين 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 -عربيا- مع مطلع الستينيات، وهي الدراما التلفزيونية، مع غيرها من المجالات التي ذكرناها، وذكرها أبو سيف، في ذلك الأساس الذي تقوم عليه وهو القصة.

وفي حالتنا هنا فإن القصة ستكون -ظاهريا على الأقل- مشتركة بين العاملين المسرحي والتلفزيوني؛ حيث يقتبس كاتب الدراما التلفزيونية القصة من العمل المسرحي، ليعيد معالجتها وتقديمها من خلال عمله التلفزيوني، وفي سعيه إلى ذلك يبتعد حيناً عن الخط الدرامي الذي رسمه الكاتب المسرحي، ويقرب حيناً منه، وذلك وفقا لبعض المتغيرات، بعضها قائم على اختلاف المؤلف وأفكاره ورؤيته، وبعضها الآخر قائم على الاختلاف بين النوعين الأدبيين وسمات كل منهما وخصائصه، وهو الأمر الذي يشغلنا في هذه الدراسة.

وقد اخترنا عملا مسرحيا، ليكون موضع دراستنا هذه، ينتمي إلى حقبة الستينيات التي تعد الفترة الأبرز في تاريخ المسرح المصري.. كان النص الذي اخترناه هو "السبنسة" لسعد الدين وهبة، وقد أعاد تقديمه للتلفزيون محمد جلال عبد القوي. وقد اخترنا -كذلك- أن نقوم دراستنا على الموازنة بين كل من النصين المسرحي والتلفزيوني، لنصل إلى الكيفية التي يتعامل بها كاتب الدراما التلفزيونية مع نصه.

عرضت "السبنسة" للمرة الأولى عام ١٩٦٣، بإخراج سعد أردش، ثم أعيد عرضها على المسرح عام ١٩٨٦، بإخراج عبد الغفار عودة، وبين المرتين تغيرت ظروف وتبدلت أحوال في المجتمع المصري، وكان على مُقدميها أن ينظروا للعمل نفسه نظرة جديدة، ربما رأوا أن التغيرات الاجتماعية التي

عاشتها مصر من الستينيات إلى منتصف الثمانينيات قد حتمتها عليهم. إنها النظرة التي جعلت مخرجها عبد الغفار عودة يحاول "إضفاء طابع العصرية على الأحداث بعد أن حذف بعض العبارات وأضاف أخرى تلائم ما حدث من متغيرات، كما يقول في برنامج عرض المسرحية الذي حدد فيه وظيفته كفنّان بأن يراقب ويرصد حال المجتمع"<sup>٣</sup>.

ثمة اختلاف -إذن- بين العرضين المسرحيين.. إنه الاختلاف الذي يُرى على أنه "أمر واجب ومستهدف، لأن النص المسرحي يكتسب -بداهة- حياة جديدة في كل جيل يمر به، وقادر على أن يلبس أروية مختلفة، باختلاف الزمان والمكان"<sup>٤</sup>.

التغيير مطلوب إذن، بل هو واجب ومستهدف كما ذكرنا، ولكن إلى أي مدى يكون هذا الاختلاف؟ هذا هو السؤال المطروح.. هل يكون التغيير جوهريا بين عرضين مسرحيين لمسرحية واحدة؟ إلى أي مدى تتسع الفجوة بين كلا العرضين؟ هل تختلف الشخصيات والأحداث والحبكة والصراع في العرض الأول عن الثاني؟ هذه الأسئلة نطرحها الآن ونحن نتحدث عن العرضين المسرحيين، لأنها ستبدو أكثر وضوحا عندما ننتقل إلى الحديث عن المعالجة التليفزيونية للنص ذاته.

وللإجابة عن هذه الأسئلة نجد النصين التاليين: "تأبى العرض الجديد على الالتزام بحرفية النص المطبوع الذي بين أيدينا، والذي يعتبر الوثيقة الأصلية لمراجعة سعد الدين وهبة نقديا الآن وفيما بعد. فقد أجرى المخرج بعض التعديلات. استفاد العرض من بعضها استفادات طفيفة جدا مثل تغيير كلمات: الأفة، المليم، رتبة الصاغ، الحكمدار... إلخ. أما التدخل في تغيير بعض العبارات إما بتجديد بعضها، وإما بحذف أو تحوير بعضها

الأخر، فقد أحدث شيئا من الضرر في بعض المواقف، التي لا يحسها المتفرج العادي، ولكن يشعر بها محل النص ودارسه"<sup>٦</sup>.

هكذا يقول النص الأول، أما النص الثاني فيقول: "جانب المخرج التوفيق في صياغة الثيمة القديمة بشخصياتها النمطية ورموزها المستهلكة - الآن- وعلاقتها المحدودة، بعد التغيرات التي حدثت خاصة في الريف المصري بعد التقدم العلمي وانتشار أجهزة الإعلام والتعليم، هذا بالإضافة إلى ضيق الهوية الحضارية بين القرية والمدينة، فلم يفده كثيرا أن تتغير بعض أسماء الشخصيات -مثل المأمور الذي انقلب إلى مدير الأمن- أو صياغة بعض العبارات وتحميلها على لسان الشخصيات، إذ كانت خارجة عن القالب القديم، ومسح بعض الرموز، مثل المثقف الأزهري، الذي ظهر على المسرح في صورة لا تتفق مع دوره المؤثر بحكم طبيعة القرية"<sup>٧</sup>.

الخلاصة مما سبق أن التغيير ما بين عرضين مسرحيين لعمل واحد، قد يصل إلى درجة أن يكون أمرا حتميا، (إلا إن كان إعادة للعرض بكل تفاصيله على سبيل الاحتفاء بالقديم وإعادة إحيائه كما هو) ولكنه يجب في الوقت ذاته أن يكون متماشيا -من ناحية- مع ما طرأ على المجتمع من تغيير، وألا يحدث ضررا -من ناحية ثانية- بالنص الأصلي. هذا هو الأمر بالنسبة لعرض عمل مسرحي مرتين -أو أكثر- بينهما فترة طويلة من الزمن، فما بالنا بتغيير مسار دراما مسرحية إلى عمل تليفزيوني؟ وسيلة العرض المختلفة ستملي بالطبع شروطا أخرى على الكاتب وتفرض عليه تغييرات جذرية لن نتوقف عند تلك التغييرات التي تمليها التغيرات المجتمعية التي حدثت عبر تلك الفترة الزمنية الطويلة. إنها تغييرات متعلقة بكيفية بناء الدراما التليفزيونية ذاتها، ذلك البناء الذي نحاول أن نضع أيدينا عليه معا من خلال الموازنة بين العمل المسرحي الأصلي ومعالجته التليفزيونية.

(١)

تحكي "سببنة" سعد الدين وهبة عن زمن ما قبل الثورة في قرية من قرى الدلتا تسمى "الكوم الأخضر"، حيث يجد "شاويش صابر" الذي يعمل في نقطة القرية قنبلة في مكان ما بالقرية، فيسارع بإخبار "الصول درويش" الذي ينقل الخبر سريعاً إلى رؤسائه في البندر.. يخبر المأمور الذي لا يفوت الفرصة فيطلب -فيما يشبه الهزل- ذلك البلح ذا النصف الأسود والنصف الأحمر لابنته التي هاجمها "الوحم". إنه استغلال السلطة الظاهر من البداية في هذا الطلب الذي وصفناه بالهزلي.. إنه الهزل المأسوي إن جاز التعبير.. إنه "هم يضحك"!!

وتستعد القرية كلها لانقلاب حالها رأساً على عقب.. تستعد لاستقبال "الجراد" القادم إليها من المركز ليأكل الأخضر واليابس.. إنها قوات الشرطة التي ستأتي لتحقيق في أمر قنبلة "الكوم الأخضر".

وقبل أن يصل "الجراد" بقيادة المأمور والحكماء وخبير المفترقات ووكيل النيابة مبعوث السرايا تختفي القنبلة.. كلف "الصول درويش" شاويشه "صابر" بحراستها، ولكنه تركها لقضاء حاجة ثم عاد ليجدها قد اختفت وتتعقد الأزمة.. إنها العقدة التي تبحث عن حل في أحداث المسرحية.. أزمة تكاد تعصف بالصول وشاويشه معاً، ولم يكن هناك وقت أمام "درويش" لإحضار قنبلة أخرى كما صرح هو بنفسه.. ما الحل إذن أمام هذه الأزمة الكبرى؟ الجراد على وشك الوصول، فماذا سيفعل؟ ويجد الحل أمامه.. إنه دانة المدفع القديمة "حطة الحديد" التي أصبح يستخدمها في وضع الأوراق تحتها.. هذا هو البديل المناسب.. أن يخطئ "صابر" ويقول على تلك الدانة

"حتة الحديدية" قنبلة أهون كثيرا من القول باختفائها.. ستكون هناك عقوبة نعم، ولكنها لن تكون على القدر نفسه في حالة الاعتراف باختفاء القنبلة.

ويمنع "درويش" شاويشه بذلك، انتظارا لذلك "الجراد" القادم، الذي لا يتأخر كثيرا، ويفحص خبير المفرقات "حتة الحديدية" ليفجر لنا المفاجأة.. إنها القنبلة شديدة الانفجار التي كادت تعصف بالقرية كلها.. لا بد من مكافأة "صابر" إذن، ولا بد من مكافأة أخرى للخبير ذاته الذي امتلأت بزته بالنياشين التي أهديت له تقديرا لما قام به من حماية قرى أخرى من قنابل مماثلة، أو ربما "حتة حديدية" أخرى.

ويمنح "صابر" المكافأة، فينال الترقية إلى "أمباشي" ويعلق "الشريطين" على كتفه.. ولكن ماذا بعد؟ من وضع هذه القنبلة في هذا المكان؟ من الذي عرض القرية كلها لهذا الخطر الكبير؟ لا بد من متهمين إذن، وعلى العمدة أن يوجد هؤلاء المتهمين، وإلا ظل "الجراد" في القرية.. سيظلون هناك يأكلون ليل نهار، وعليه هو أن يوفر لهم ذلك.. القانون يقول هذا.. يقول: "إطعام أهل الحفظ من واجب العمدة"<sup>٨</sup>.

وها هم المتهمون.. أولهم "محفوظ" الذي يعمل بوابور الثلج.. لقد أقدم على ارتكاب تلك الجريمة النكراء.. وكيف لا وهو من قال وسط اعتراضه على ظلم صاحب المصنع: "إن شاء الله يتحرق المصنع"؟<sup>٩</sup> فعلها ليحرق القرية كلها وليس المصنع إذن.. كان هذا هو منطق السلطة الجائر.. السلطة التي لا تنتصر إلا لأصحاب المصانع، ولا تعرف إلا أن تتأ بأقدامها رقاب العمال. أما ثاني المتهمين فهو "عبد التواب".. إنه ذلك الشيخ طالب الأزهر فصيح اللسان الذي تناول على الذات الملكية في خطبته يوم الجمعة، وعليه أن يلقي مصيره هو الآخر. أما ثالث المتهمين فهو "رشوان" ذلك الفلاح الذي



يشهد عليه "الأسطى محمود" سائق سيارة الباشا نفسه الذي كان يرغب في الزواج من "جليلة" زوجة "رشوان".. المتهمون الثلاثة -إذن- تلفق إليهم التهمة.. العامل والطالب والفلاح.. إنهم ممثلو قوى الشعب الذي يتعرض لظلم السلطة وطغيانها.

وما دام هناك متهمون فلا بد من وجود شهود.. ولن يكون هناك شاهد على وجود القنبلة سوى "قنبلة" أخرى.. إنها "سالمة" الفتاة الجميلة التي تعيش مع أمها في تلك الخيمة "الخيش" على أطراف القرية "على باب الله"، بينما تتكسبان من تجارة الجنس سرا.. الفتاة التي يعجب بها الكل.. خبير المفرعات والضباط ومندوب السرايا.. الكل يريدونها!!

وترفض "سالمة" أن تكون شاهدة زور، وترفض كذلك إلقاء جسدها تحت أقدام السلطة.. تمتلك "سالمة" المبدأ وتدافع عنه رغم ضغوط أهل السلطة من ناحية، وأمها "فردوس"، التي تدفعها لقبول الصفقة التي ربما تساوي "بريزة أو عشوة"، من ناحية أخرى.. وأمام هذا لم يكن غريبا أن تتضمن لكتيبة المتهمين.. لا توجد تهمة، ولكن ألا يكفي أنها رفضت أن تلبى مطالب السلطة؟ كان هذا كافيا لأن توضع في الحجز مع كل من "محفوظ"، و"عبد التواب" و"رشوان"!

وفي مقابل "سالمة" التي تعتنق المبدأ وتدافع عنه، تظهر لنا "جليلة" التي تفرط في شرفها في مقابل وعد من أحد أصحاب السلطة بالإفراج عن زوجها "رشوان".. لم تفرط "بائعة الهوى" في عرضها أمام تلك السلطة بينما رضخت "الشريفة" لظلمها وطغيانها، مسلمة لها جسدها وشرفها وعرضها.

ويغيق "صابر" من غفوته التي ألقاه فيها "درويش".. يلقي في وجهه "الشريطين".. لم تعد الترقية تغريه في شيء.. لا شيء يجعله يبيع ضميره..

لا شيء يجعله يفرط في أخلاقه ومبادئه، ويلقي بهؤلاء المظالم في السجن بتهمة يعرف هو أنها ملفقة.. يعرف أنهم ضحية السلطة الفاسدة التي تركت القنبلة الحقيقية دون اهتمام أو بحث.. أغفلوها، أو تناسوها، أو ربما لم يلتفتوا إليها من الأساس! ويقرر "صابر" أن يتوقف عن صبره.. يعلن الحقيقة كاملة، ولكن هل يجد من يسمعه؟ ويدخل الحبس أيضا "الشيخ سيد".. لم يتهم بالتهمة ذاتها.. إنه مثال جديد على قهر السلطة.. "الشيخ سيد" الذي يتفرغ لنقل الأخبار من هنا وهناك.. يعمل في خدمة السلطة، ويعيش على فتاتهم.. يضع القرش فوق القرش ليجمع جنيهاً قليلة تضمن له فتح دكان يسترزق منه.. إنه الحلم الذي يراوده ويسعى إليه.. جمع عشرة جنيهاً من أجل هذا وأخفاها في تلك التكبيرة إلى أن سرقت على يد "الشاويش فتحي" الذي لم يكتفِ بذلك.. لقد ألقى به في السجن مع المتهمين الآخرين.. هكذا دوماً يأكل القوي الضعيف.. يبحث كل صاحب سلطة مهما صغر حجمها عن ذلك الضعيف الذي يسحقه تحته.

ويأتي المشهد الأخير من مسرحيتنا ليجتمع فيه الكل على محطة القطار.. المتهمون الثلاثة في انتظار ترحيلهم، و"سالمة" التي فضلت الهروب من أمها ومن تجارتها الرخيصة إلى مكان آخر ربما تجد فيه حياة أفضل، و"صابر" الذي يرتدي قميص المجانين ليرحل إلى "السرايا الصفراء"، وأخيراً "الشيخ سيد" الذي قرر ترك القرية بعد أن تحطمت كل أحلامه على يد "الشاويش فتحي" الذي سرق "تحويشة العمر".. كل هؤلاء ينتظرون أن يحتلوا أماكنهم في "سبنسة" القطار.. إنه المكان المخصص لهم ولمن مثلهم.

في المقابل نجد الباشوات في انتظار "الدرجة الأولى" للعودة من حيث أتوا بعد أن قاموا بمهمتهم على أكمل وجه، وها هم يتبادلون عبارات التهنية والتقدير على الجهود المبذولة.

وأخيرا يقف "درويش" في انتظار "الدرجة الثانية" وهو يحمل البلح ذا النصف الأحمر والنصف الأسود، وبصحبه خادمو الباشوات محملين بخيرات القرية وأهلها.

ويعلو صوت "صابر" مؤكدا أن القنابل قد زرعت في كل مكان، وأنها ستفجر في أية لحظة، وحينها ستتقلب الأحوال جميعها، وستتبدل الأمور، وستتحول "السبنسة" بمن فيها إلى "درجة أولى"، وتتحول "الدرجة الأولى" إلى "سبنسة"، أما "الدرجة الثانية" فستظل دائما هكذا في المنتصف.. لن تكون يوما مع "الدرجة الأولى"، ولن تعيش يوما مع أهل "السبنسة".. إنه صوت الثورة التي ستتقلب حال الوطن، وتجعل أهل "السبنسة" سادة في أرضهم، يتولون مقاليد أمورهم، مطيحين بهؤلاء الباشوات الذين أكلوا خيرها واستنزفوا أهلها، في الوقت الذي سيظل هؤلاء المتتطعون الساعون لإرضاء السلطة - أيا كانت- في المنتصف.. لم يكونوا يوما من المنتمين إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء.. إنهم يرتضون دوما أن يعيشوا في ظل السلطة.



## (٢)

كان ظهور القنبلة في القرية والإبلاغ عنها، ثم اختفاؤها والبحث عن بديل لها تمثل في "حتة الحديدية" التي ظلت على مكتب "الصول درويش" سنوات عديدة، هو النقطة التي بدأ منها العمل المسرحي. اختارها سعد الدين وهبة لتكون بداية لمسرحيته، فهل يختارها محمد جلال عبد القوي لتكون بداية لنصه؟ الإجابة لا.. بل إنك قد تتدهش حين تعرف أن هذه النقطة -أعني نقطة ظهور القنبلة- جاءت في النص الدرامي التلفزيوني عند الحلقة التاسعة.. أكثر من ثماني حلقات، تمثل أكثر من نصف نصه الدرامي المكون من أربع عشرة حلقة، فضل عبد القوي أن تكون سابقة لهذه النقطة، وهنا يأتي السؤال: ما الأحداث -إذن- التي ملأت كل هذا الحيز الكبير؟ ومن أين أتى بها؟ ولماذا؟ وهل أثرت على بنية الدراما؟ وهل كانت في صالح النص أم في غير صالحه؟ أسئلة كثيرة نجدها مطروحة أمامنا باحثة عن إجابة.

اختار محمد جلال عبد القوي أن تكون بدايته مختلفة.. صنع تاريخاً لشخصيات "السبنسة" لم يقدمه سعد الدين وهبة ولم يشر إليه.. كانت البداية من ظهور القنبلة الأخرى.. إنها "سالمة/ سلمى" التي تركب القطار مع أمها متجهة إلى الكوم الأخضر. وفي القطار ذاته يجلس "الشاويش صابر".. إنه الشاب الذي يأتي إلى القرية لاستلام عمله الجديد. ومع أول نظرة من "صابر" إلى "سلمى" يقع في حبها.

من اللحظة الأولى للدراما التلفزيونية نلمح الاختلاف بين العاملين.. الاختلاف لم يكن قاصراً فقط على البداية المختلفة على خط الزمن، بل تجاوز ذلك ليصل إلى الشخصيات ذاتها.. لم يكن "صابر" سعد الدين وهبة

ذلك الشاب اليافع الذي يخطو أولى خطواته في حياته العملية. لم يكن ذلك الغريب الذي جاء من إحدى قرى دسوق بمحافظة كفر الشيخ قادما إلى الكوم الأخضر بالدقهلية لاستلام عمله.. كان "صابر" في السبنسة يُنادى بـ"عم صابر".. كان الكل يناديه بهذا الاسم بما يحمله من دلالات الاحترام والتقدير من جهة، وكبر السن من جهة أخرى، وهو ما جعل المخرج سعد أردش يختار الفنان شفيق نور الدين للقيام بهذا الدور.. كان هذا هو صابر الذي نعرفه على صفحات العمل المسرحي، وعلى خشبة العرض المسرحي، ولكن جلال عبد القوي اختار أن يكون "صابر" هنا مختلفا.. إنه الشاب البسيط الذي تبدو على ملامحه الطيبة وربما السذاجة<sup>١</sup>، وفي الوقت نفسه الشقاء والتعب.. إنه المسئول عن تلك الأسرة المكونة من أمه وأخته الصبية وأخيه الصغير.. لقد رحل من قريته تاركا إياهم مضطرا في سبيل لقمة العيش، وفي رحلته هذه يقع في قصة الحب التي بدأت فصولها مع أول نظرة من عين "صابر" إلى "سلمى" وهما يجلسان في القطار في الطريق إلى الكوم الأخضر.

لقد جاء في "سبنسة" وهبة أن "سالمة/سلمى" و"فردوس" قد نزلتا إلى القرية منذ شهر، وأنهما تتكسبان من بيع الجسد، تحت ستار العيش "على باب الله".. هنا يطلق عبد القوي لخياله العنان متسائلا: أين كانت "سلمى" و"فردوس" قبل هذا الشهر؟ وماذا كان عملهما؟ ولماذا كان اختيارهما للكوم الأخضر تحديدا؟ وما التحول الذي حدث في شخصية "سلمى" وجعلها ترفض، وهي "الغازية"، أن تستجيب لرغبة أهل السلطة؟ وما الذي جعلها تصر على عدم الشهادة الزور؟ كل هذا حاول عبد القوي أن يجد له إجابة.

كانت "سلمى" في "سبنسة" عبد القوي تعمل مع أمها في "كار العوالم"، لكنها لم تفرط في جسدها يوما.. رفضت ذلك وأبت الاستمرار في العمل في هذا "الكار" لتترك المنصورة كلها وتذهب إلى مكان آخر بحثا عن "لقمة عيش بالحلال". أما الأم "فردوس" فقد استجابت لضغوط "سلمى" تاركة زوجها الذي يعمل في "الكار" نفسه، لتقود ابنتها إلى "الكوم الأخضر"، وفي قلبها سر لا يعرفه أحد غيرها.

ويكتشف السر شيئا فشيئا، فالأم "فردوس" كانت على علاقة منذ عشرين عاما بعمدة الكوم الأخضر "حيدر".. وعدها وقتها بالزواج، ولكنه لم ينفذ وعده.. لم يكن ليقبل بأن يتزوج من "غازية" معرضا ابنه الذي كان صغيرا وقتها لخطر أن يوصم بهذا العار.. تركها هي وابنتها "سلمى" منذ عشرين عاما لتعود هي بعد كل هذا الوقت إليه، ربما تجد عنده جديدا. كان هذا هو التاريخ الذي قدمه محمد جلال عبد القوي.. إنه التاريخ الذي لم يكن جزءا من "سبنسة" وهبة.. كان تاريخا من صناعة خالصة لعبد القوي.

وتصل الأم وابنتها إلى القرية بصحبة "صابر"، ومع وصولهم تلتقي "فردوس" بـ"حيدر" ولكن المعرفة السابقة لم تظهر عليهما.. كانا حريصين على دفن السر بينهما فقط.. ويبدو إعجاب العمدة بالقنبلة الصغيرة "سلمى" كما أعجب منذ عشرين عاما بالقنبلة الكبيرة "فردوس"، فيصر على استضافتهما في "المكتب" للإقامة هناك، ويحدث الصراع بين الأم وابنتها، فالأم تريد أن تقبل عرض العمدة، ربما تجد عنده ما يعوضها عن سنوات الشقاء والتعب، بينما تريد الابنة "اللقمة الحلال" مصرة على العمل مع "عمال التراحيل"، والإقامة في مخيماتهم.



وتفوز "سلمى" في جولتها الأولى، وتجبر أمها على الذهاب معها إلى حيث أرادت، ولكن العمدة يصر مجددا على استضافتهما، فتقبلان بالحل الوسط، الإقامة في "المكتب" على أن تعمل "سلمى" ذلك العمل الحلال الذي سعت إليه. ومع نزولها إلى العمل يحدث الصدام بينها وبين "محفوظ".. إنه "الخولي" أو رئيس العمال في أرض العمدة.. يبدو "محفوظ" متمرا بهذه الفتاة "الغازية بنت الغازية" التي نزلت على القرية فجأة، وقبلت أن تقيم في "المكتب". ويلح السؤال على "محفوظ": ما الذي يجعل "سلمى" مصرة على العمل مع "عمال التراحيل" بينما تقبل أن تعيش في "المكتب" مع أمها "الغازية"؟ لم يكن التتمر إذن إلا قناعا يخفي إعجابا بهذه القنبلة التي تفتك بقلوب الجميع.

ويبدو "محفوظ" عبد القوي مختلفا عن "محفوظ" وهبة إلى حد كبير.. كان "محفوظ" في "سبنسة" وهبة عاملا في "وابور الثلج".. لم يكن فلاحا، ولم يكن "خولي أرض العمدة".. لم يحب "سلمى" ولم يكن الحب جزءا من "سبنسة" وهبة.. يبدو القاسم المشترك فقط بين "المحفوظين" هي تلك الثورة التي تملأ قلوبهما.. كان "محفوظ" القديم تائرا من ثوار المصنع الذين رفضوا أن يحاسب العمال على "ألواح الثلج" المهداة لأصحاب السلطة، بينما كان "محفوظ" الجديد تائرا على كل الأوضاع التي يعيشها، متمردا على أن يظل أجيرا عند العمدة يتحكم فيه ويعامله معاملة العبيد.. كان تائرا على كل ذلك رافضا وصية صديقه "رشوان" الدائمة بأن "يبعد عن الشر ويغني له".

ويعلن "حيدر" المتصابي رغبته لـ"فردوس".. لم يكن يفكر فيها كما كانت تريد هي، أو سعت لذلك.. لقد رأى في "سلمى" صورتها منذ عشرين عاما، ولهذا يريد الزواج منها، وسيبني لها قصرا في القرية لتسكن فيه، ولكن كيف يحدث

ذلك، وهو محاصر بمراقبة صارمة من زوجته تركية الأصل "شفيفة هانم"؟ يتحول العمدة المهيب الذي يفرض سطوته على القرية كلها إلى طفل صغير أمامها يُؤمر فيطيع. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا يبدو العرض مغريا لـ"سلمى" التي تصر على أن تسير في طريقها.. إنه طريق "اللحمة الحلال"، فترفض عرض العمدة مفضلة أن تعيش في "الخيش" مع العمال عن الإقامة في القصر المنشود الذي تحلم به "فردوس" وتحث ابنتها على الوصول إليه.

ويظهر عاشق جديد في الأحداث.. إنه ابن العمدة المرفه الذي يتعلم في القاهرة، ويأتي في الإجازة إلى القرية.. يصطدم أولا بـ"سلمى" المتمردة قبل أن يرى فيها تلك الفاتنة التي تأسره ويريد أن يصنع منها نجمة للغناء.. ولكن هل تقبل "سلمى" بهذا العرض؟ لا بد من سبب يغير مسارها لتقبل به.

ويقدم لنا محمد جلال عبد القوي هذا السبب سريعا.. الأم تكشف للابنة عن ذلك التاريخ الذي جمعها بالعمدة، وكيف تركها بعد أن وعداها بالزواج.. لقد خاف على ابنه من أن يوصم بعار زواجه، وها هو الابن قد كبر ليجدد القصة ثانية.. كان هذا هو ما جعل "سلمى" تغير طريقها مجددا.. كان الدافع هو الرغبة في الانتقام -مع بعض إعجاب بالشباب الصغير- من العمدة.

وتصل المعلومة إلى السيدة التركية زوجة العمدة العاشق وأم الشاب المحب، فنقرر أن تصطحب الابن معها إلى الإسكندرية لإجراء بعض الفحوصات الطبية، وتخلي الساحة لـ"حيدر" حتى يبعد القنبلتين "فردوس" و"سلمى" عن القرية كلها.. ويضع "حيدر" الخطة ويبدأ في التنفيذ.

على جانب القصة الرئيسية التي نعيشها كان "صابر" المحب الآخر يعيش قصته الخاصة، فقد كان "الصول درويش" وزوجته يرتبان لاستقبال العسكري



الجديد.. إنهما ينتظران ذلك الشاب ليكون زوجا لابنتهما التي لم تجد زوجا لها حتى هذه اللحظة.. وماذا إن كان العسكري الجديد متزوجا؟ سيكون عقابه الترحيل إلى الواحات.. هذا هو المصير الذي ينتظر "صابر" .. يعلن عنه "درويش" في حديثه مع زوجته.

ولم يكن "صابر" متزوجا، ولكنه وقع في حب "سلمى"، ولكن من أين لـ"درويش" أن يعرف بما في قلب "صابر"؟ لهذا لم يتوقف عن تنفيذ خطته، فيبدي اهتماما كبيرا بـ"صابر" ويعامله معاملة خاصة.. وينتظر فرصة الأمر الذي تلقاه من الأمور للبدء في تنفيذ هذه الخطة.. كان طلب الأمور هو إحضار بلح نصفه أسود ونصفه أحمر من أجل ابنته التي طلبت ذلك تلبية لرحمها.. إنه المشهد المأخوذ من "سبنسة" وهبة.. يقدمه لنا عبد القوي ليكون ذريعة لأن يقوم "صابر" بتوصيل هذا البلح إلى الأمور، ثم الحصول على إجازة تقديرا له. ويوجه "درويش" الدعوة إلى عائلة "صابر"، فتلبي الدعوة لتضغط الأم على ابنها حتى يتزوج من ابنة "الصول درويش" .. وينجح المخطط الذي رسمه "درويش" بمشاركة زوجته، ويتحدد موعد الخطوبة الذي يكون جزءا من خطة العمدة في التخلص من القنبلتين الكبيرة والصغيرة.

يطلب من "الصول درويش" أن يذهب إلى المنصورة لإحضار عدد من "العوامل" لإحياء حفل الخطوبة، وفي الوقت نفسه يرتب لتفليق تهمة سرقة للأم وابنتها، وفضحهما أمام أهل القرية من ناحية وزملاء "الكار" من ناحية أخرى، محضرا الشهود على ذلك. وكان على رأس الشهود الخولي "محفوظ". ولكن هل يقبل "محفوظ" التأثر أن يشهد زورا على من شغلت قلبه وفتنته؟ الإجابة قاطعة: لا، ويصل الصراع إلى الذروة، فكيف يجرؤ الخولي الأجير على الوقوف أمام العمدة، وإفشال مخططه؟ ويتوعد العمدة للجميع، لا سيما

بعد أن وصل الأمر بـ"محفوظ" إلى اصطحاب "سلمى" وأمها و"فرقة العوالم" كلها إلى بيته حماية لهم من العمدة الذي كان يجهز لقتلهم وهم في طريق العودة إلى المنصورة.

ويقرر "محفوظ" الرحيل مع "سلمى" والزواج منها، تاركا بيته لأخته "جليلة" وزوجها "رشوان" صديقه الذي يبلغ به الخوف مداها، بعد أن رفض "محفوظ" أن "يبعد عن الشر ويغني له".. يخاف "رشوان" أن يناله أذى العمدة، فيبيع صديق عمره، ويبدأ في نقل أخباره للعمدة ربيب نعمته.

وتعود زوجة العمدة من رحلتها إلى الإسكندرية، لتفاجأ بفشل مخطط زوجها. عادت سريعا بعد أن انتشر خبر وجود قنبلة في الإسكندرية، فخافت على ولدها من ذلك الخطر الداهم، لتجد خطرا آخر في انتظارها في ظل عدم نجاح مخطط العمدة.. وتلهم قصة القنبلة "حيدر" بالفكرة.. لا بد من وجود قنبلة تُزرع في القرية على أن يتم إلصاق تهمة وضعها بـ"سلمى" و"محفوظ". ويأمر العمدة "الصول درويش" بشراء قنبلة ووضعها على طريق القرية، ثم إبلاغ السلطات عنها. ويجد "درويش" الفرصة سانحة لاستغلال الفرصة في ترقية "صابر" خطيب ابنته، فلا شك أن ترقية ستكون من نصيبه حين يقوم هو باكتشاف القنبلة والإبلاغ عنها، وهو الأمر الذي يحدث كما تم التخطيط له، فيرى "صابر" القنبلة بعد أن وضعت عمدا في طريقه، ويسارع بإبلاغ "درويش" الذي يسارع هو الآخر بإبلاغ المركز، وتتقلب القرية كلها رأسا على عقب.

(٣)

ونصل هنا إلى النقطة التي بدأت عندها "سبنسة" وهبة.. نقطة العثور على القنبلة.. لم يحدد وهبة واضعها بينما عرفنا هنا من خطط للأمر كله.. وفي الوقت الذي ينتظر فيه الجميع أجهزة التحقيق، يأتي الخبر من "صابر" الذي كلف من "درويش" بالعودة لحراسة القنبلة.. لقد اختفت القنبلة من موقعها.. إنه الأمر ذاته الذي حدث في "سبنسة" وهبة، ولكن الاختلاف بدا في سبب الاختفاء.. ظل السبب لغزا لم يجب عنه طوال العمل المسرحي، وظل هذا هو السؤال الذي يراود الجميع، أما في "سبنسة" عبد القوي، فقد وجدنا الإجابة.. لقد عثر "سيد" الساذج على القنبلة، فاعتقد أنها "كراس" ممتلئ بالذهب.. أخفاه في "عشته" تحت "فرشته" مع جنيهاته القليلة التي ادخرها ليحقق أمله في فتح دكان ينافس به دكان "أبو سماعين"، ويتزوج من ابنة خالته "البلب" الخرساء.

ومع اختفاء القنبلة تحل الكارثة على "صابر" و"درويش".. ما العمل في هذه المصيبة، وأجهزة التحقيق في الطريق؟ ستكون العقوبة رادعة إن اكتشفوا أمر ضياع القنبلة.. لا بد من حل سريع لإنقاذ الموقف.. ويأتي الحل من خلال "حتة الحديدية" الموضوعة على المكتب.. يأمر "درويش" خطيب ابنته "صابر" بأن يضعها محل القنبلة.. ويعترض "صابر" في البداية، ولكنه يرضخ أمام ضغط "درويش"، وينفذ الأمر.

وتصل أجهزة التحقيق إلى القرية ممثلة في الحكمدار والمأمور وخبير المفرقات، ومن بعدهم مندوب السرايا الذي أتى خصيصا من أجل التحقيق في الأمر. ويعرف خبير المفرقات -المغلوب على أمره- المصير الذي ينتظر "درويش" و"صابر" في حالة كشفه حقيقة "حتة الحديدية" فيتعاطف



معهما، معلنا أنها قبلة شديدة الانفجار، لينال "صابر" الترقية السريعة، معلقا "شريطين" ليصبح "أمباشي".. كان الهدف مختلفا إذن بين خبيري المفرقات.. كان عند وهبة طامعا في المكافأة التي سينالها بعد إبطال مفعول القبلة المزعومة، بينما كان عند عبد القوي متعاطفا مع "صابر" و"درويش" مفضلا إنقاذهما من العقاب الذي ينتظرهما.

ويبدأ البحث عن المتهمين، ويبلغ "رشوان" العمدة بأن "محفوظ" و"سلمى" وأما قد غادروا القرية متجهين إلى المنصورة. وفي المنصورة يحصل الثلاثة على مكان للإقامة، ويقررون العودة إلى الكوم الأخضر ثانية لإحضار حاجياتهم والعودة مجددا، ثم إتمام زواج "سلمى" و"محفوظ". ويعودون ليجدوا التهمة في انتظارهم.. لقد وضعوا القبلة على طريق القرية لتفجيرها!

ويرى "البيه" مندوب السرايا "سلمى" وينضم لكتيبة المفتونين بها، ويخلي النقطة من الجميع.. من العمدة والمأمور والحكماء وخبير المفرقات.. لم يُقِ إلا "درويش" فقط في النقطة ليتفرغ للتحقيق الذي ستكون بدايته بالطبع مع "سلمى". وتذهب "سلمى" وهي تقدم رجلا وتؤخر الأخرى خشية من "البيه" الذي يستدعيها إلى الاستراحة، وتشجعها الأم على الذهاب للخلاص من الأزمة، ويحاول "صابر" الذي يبدأ رحلة التمرد منعها من الصعود إلى "البيه" ولكنه يفشل في النهاية، وتصعد "سلمى"، ويحدث الأمر المتوقع.. يحاول "البيه" التحرش بها، ولكنها تقاوم.. يغريها بالبراءة واصطحبها معه إلى "السرايا" في مصر، ولكنها تستمر في رفضها، تاركة المكان، لتعود ثانية إلى الحجز. وينتفض "صابر" معلنا السر الذي أخفاه و"درويش" عن الجميع.. سر "حثة الحديدية" التي وضعها محل القبلة المفقودة، ويلقى "صابر" العقاب السريع فيفقد الترقية التي نالها، ويستدعي "البيه" خبير المفرقات ليتأكد من



صدق "صابر". ولكن هل ينسى "البيه" ما فعلته معه "سلمى"؟ لا بالطبع.. ولهذا كان عليه الانتقام.. يأمر خبير المفرقات بإحضار قنبلة بديلة لتظل التهمة موجودة، ويظل المصير المحتوم في انتظار "سلمى" و"فردوس" و"محفوظ".

ويقرر "صابر" التدخل لإنقاذ الثلاثة بعد أن أدرك أنه كان السبب في كل ما وقع لهم، وأن كل هذا حدث بتخطيط من العمدة. ويقوم بالفعل بتهريبهم من الحجز، فيقومون باللجوء إلى "خيش" عمال الترحيل؛ حيث تخفيهم الخالة "ست" من أعين العسكر الذين أخذوا يبحثون عنهم في كل مكان.

ومع الفشل في الوصول إلى المتهمين، ورغبة "البيه" في العودة إلى القاهرة بعد أن استولى على أموال "أبو سماعين" التي كان يخفيها في "الكنبة" الخاصة به التي أمره العمدة بإحضارها خصيصاً ليجلس عليها "البيه" في غرفته، لم يكن هناك حل إلا أن يوفر العمدة متهمين آخرين، وكان المتهمون هم "رشوان" الذي عانى من تأنيب الضمير بعد وشايته بصديقه، و"أبو سماعين" الذي اكتشف سرقة فکان على السلطة إسكاته، و"سيد" الذي تصادف مروره بالمكان وقتها.

في اللحظة ذاتها كان الخفير "رزق"، و"الشاويش فتحي" سائق سيارة "البيه" قد سرقوا جنيهاً "سيد" المعدودة، ومعها "الكراس/ القنبلة" بعد أن أوشى "أبو سماعين" به وأبلغهما بأنه يخفي كنزاً في عشته.. كان هدفه من الوشاية أن يفقد "سيد" أمواله ومعها حلمه في فتح دكان ينافس به دكانه.. كان هذا هو الهدف، وكانت السرقة.. سرقة "كراس الذهب/ القنبلة".

ومع ترحيل المتهمين، والوقوف على رصيف المحطة في انتظار القطار، يصرخ "صابر" عبد القوي بما صرخ به "صابر" وهبة.. غدا ستنفجر القنبلة،

وسينقلب الحال، وتصبح السبنسة هي الدرجة الأولى، وتصبح الدرجة الأولى هي السبنسة، بينما تظل الدرجة الثانية دوماً في المنتصف.

ومع استعداد "البيه" للسفر، يحاول "الشاويش فتحي" الاستيلاء على "الكراس/ القنبلة" لنفسه، ولكن "الخفير رزق" يدرك ذلك، ليتصارع الاثنان، وتتفجر القنبلة في اللحظة التي كان العسكر فيها في طريقهم للوصول إلى "سلمى" وأمها و"محفوظ".. تتفجر القنبلة لتتقدمهم وتطيح بكل الطغاة في لحظة واحدة. وتنتهي "السبنسة".. تنتهي "سبنسة" عبد القوي بانفجار القنبلة.

تبدو قصة محمد جلال عبد القوي قصة مختلفة تماماً عن تلك القصة التي قدمها سعد الدين وهبة في مسرحيته.. لا تكاد تجد سوى رائحة القصة القديمة، محملة بتفاصيل جديدة لم تكن موجودة، إلى جانب حذف عدد من التفاصيل الأخرى التي كانت جزءاً من العمل المسرحي. قصة مغايرة تجعلنا نشعر بأننا أمام "سبنستين" لا "سبنسة" واحدة.

(٤)

إن السمة الرئيسية التي تميز الدراما التلفزيونية عن الدراما التي تقدم على خشبة المسرح هي "البراح".. براح كبير تعطيه الدراما التلفزيونية على كل المستويات، سواء على مستوى الزمان أو المكان أو تعدد الشخصيات... إلخ..

البراح يبدأ أولاً من المكان.. فالموازنة بين العمل المسرحي والمسلسل التلفزيوني، تؤكد أن الدراما التلفزيونية تعطي للكاتب براحاً أكبر للخروج من ذلك الحيز الضيق الذي تفرضه خشبة المسرح من ناحية، ووحدة المكان الأرسطية من ناحية أخرى.. إن الكاتب المسرحي مهما بدا متمرداً على وحدة المكان الأرسطية، محاولاً الخروج عليها ليقدم عدداً من الأماكن التي ينتقل منها خلال عمله المسرحي، فإنه في النهاية سيظل محصوراً في نطاق خشبة المسرح وما يجب أن يوضع عليها من ديكور للتعبير عن المكان الذي يريده الكاتب.. سيظل مشغولاً بذلك أثناء كتابة عمله.. سيخصص في أكثر الحالات تمرداً وتتوعاً لكل مشهد من مشاهد مكاناً.. وإذا قال قائل بأن الكاتب المسرحي -بناءً على إمكانية تخصيص مكان لكل مشهد- يمكنه أن يقدم لنا عدداً غير متناهٍ من الأمكنة من خلال عدد غير متناهٍ كذلك من المشاهد.. وقتها سنرد من خلال سؤال نوجهه إليك: ما أطول عرض مسرحي شاهدته؟ هل تخطى ثلاث ساعات؟ فليكن أربع ساعات.. لو افترضنا جدلاً أنه سيقدم أربعين مشهداً بأربعين مكاناً مختلفاً، فإن هذا يعني -أولاً- أن زمن المشهد سيكون في المتوسط ست دقائق، ثم تغلق الستار لتغيير الديكور.. حدثني الآن عن التفاعل مع هذا العمل المسرحي وتواصلك مع أحداثه المتقطعة التي تراها أمامك.. أكاد أجزم أن شغفك للمتابعة سيقبل

مع كل إغلاق للستار.. أكاد أؤكد أن الملل سيتسرب إليك، وربما غادرت المسرح بعد ساعة على الأكثر.

كاتب المسرح -إذن- لا بد أن يضع هذا في حسابه.. هذا سيعني في النهاية أننا سنكون بين واحد من نوعين من الكتاب؛ أولهما ملتزم بالأساس بوحدة المكان الكلاسيكية، وثانيهما يبدو متمردا عليها، ولكن هذا التمرد سيبقى في نطاق ضيق تفرضه عليه خشبة المسرح بستارها الذي يحتاج إلى إغلاق -أو إلى إظلام المسرح على الأقل- بعد كل مشهد.

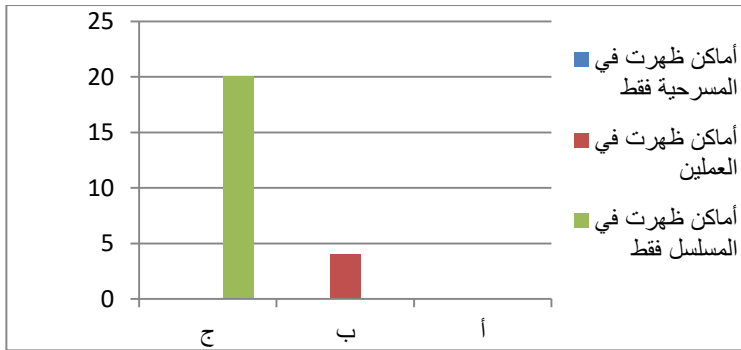
هذا يعني أن "المؤلف المسرحي ليس محدودا من الناحية النظرية بالمكان فهو يستطيع أن يغيره من منظر إلى منظر، ومن فصل إلى فصل، غير أنه يكتشف عمليا أن من الخير له أن يحد نفسه، فالحدث الموحد المركز هذا التركيز والذي ينحصر بين عدد من الشخصيات الرئيسية ليس من شأنه أن يتوزع على عدد كبير من الأماكن"<sup>١١</sup>.

ورغم أننا على يقين الآن من شبه استحالة لجوء كاتب مسرحي لهذا التعدد الكبير في الأماكن، فإننا سنسلم جدلا بإمكانية ذلك.. تعال لننتقل إلى الدراما التلفزيونية، ونشاهد ما تتيحه من إمكانيات.. إن كاتب الدراما التلفزيونية لن يفكر من الأساس في أزمة تعدد الأماكن.. لن يكون هناك قيد عليه إلا تتابع مشاهدته وما تفرضه عليه القصة التي يتناولها.. كاتب الدراما التلفزيونية سيكتب مشاهدته وفق ما يراه مناسباً لقصته، محددًا أماكن حدوثها وفق ما يفرضه الواقع عليه -إلا إن كان من تلك المدرسة التي تحطم الواقع عامدة- وحين يفعل ذلك سيجد نفسه وقد دارت أحداث حلقة واحدة من حلقات عمله الدرامي ربما في عشرين مكانا مختلفا.. هذا يعني أن عملا مكونا من خمس عشرة حلقة قد نجد أنفسنا مع نهايته وقد زرنا مائة مكان مختلف وربما أكثر.



ولكن يبقى الشرط الرئيس أن "على الكاتب أن يختار المكان أو الأماكن التي يمكن أن تقع فيها أحداثه بشكل طبيعي وأن يجعلنا لا نشعر بغرابة لوجود الشخصيات في الأمكنة التي اختارها ولا لخروجها ودخولها إلى هذه الأمكنة"<sup>١٢</sup>. أقول هنا إن هذا هو الشرط الرئيس، مع الوضع في الاعتبار أن هذه قاعدة يمكن أن يخرج عليها بعض النصوص التي تعتمد إحداث الغرابة، بحيث يكون كسر هذا الشرط أمرا مقبولا، بل واجبا أحيانا.

وقد حاولنا من خلال الرسم البياني التالي أن نظهر الفارق بين عدد الأماكن التي تدور خلالها الأحداث في مسرحية "السببنة" حيث نجد أربعة أماكن فقط في العمل المسرحي، هي النقطة والكوم وأحد شوارع القرية وغرفة الحبس، في مقابل عدد لم نستطع حصره في الدراما التليفزيونية حيث ذهبنا إلى الكوم الأخضر والمنصورة ودمشق.. دخلنا غرفة نوم العمدة وبيت "صابر" وخيمة "ست" السيدة العجوز الراصدة لكل الأحداث والشاهدة عليها، وسرنا في الحقل وركبنا القطار ودخلنا السجن.... إلخ.



(٥)

ولن يكون الأمر مختلفا في كثير حين نتحدث عن الزمان.. إن كاتب النص المسرحي سيكون واحدا من اثنين؛ إما أن يكون ذلك الكاتب الملتزم بوحدة الزمان الأرسطية الكلاسيكية، فنجد أنفسنا أمام عمل مسرحي يدور في زمن يقترب -إلى حد كبير- من زمن مشاهدتك الفعلية له، وإما أن يكون كاتبنا مسرحيا متمردا على ذلك المفهوم، ووقتها لن يكون أمامه إلا أن يقفز بنا قفزات زمنية متتابعة خلال أحداث نصه المسرحي، متخطيا بعض الفترات الزمنية التي قد تطول أو تقصر، ولن يجد بديلا لحل هذه الأزمة إلا استخدام الحوار في تقديم المعلومات تباعا لسد هذه الفجوة الزمنية الناشئة، وهو ما يعني أن هذا سيؤثر بالضرورة على طبيعة الجمل الحوارية داخل النص المسرحي.

في "السبينة" بدا سعد الدين وهبة ملتزما إلى حد كبير بفكرة وحدة الزمان.. فنحن أمام حدث واحد يدور في يوم بليلة.. كانت البداية مع ظهور القنبلة، مروراً بإبلاغ السلطات وإجراء التحقيق ثم ترحيل المتهمين.. لم يكن كاتبنا - إذن - في حاجة لتقديم مثل هذه القفزات الزمنية التي أشرنا إليها.. يبدو سائرا على خط الزمن في طريق مستقيم، لا يخلو من قفزات صغيرة مقبولة منطقيا إلى حد كبير.

ومع النص التليفزيوني يجد محمد جلال عبد القوي ذلك البراح الذي تحدثنا عنه.. المساحة الزمنية أطول فتغريه ليقدم لنا كثيرا من التفاصيل التي غابت عن النص المسرحي.. يعود بنا إلى الخلف عن طريق الحكى على ألسنة الشخصيات لنعرف تاريخا بعيدا لم نره، لكنه في الوقت ذاته يقدم لنا دراما تدور في عدد أكبر من الأيام.. ربما لا نستطيع تحديده بدقة، ولكنه لن يقل



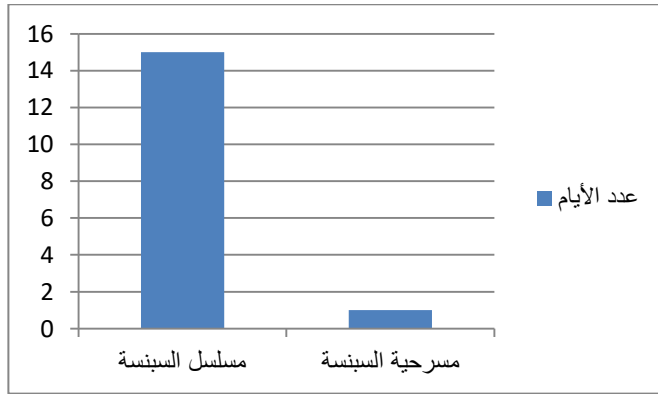
## من المسرح إلى الدراما التلفزيونية.. "السببنة" نموذجا



عن أسبوعين مثلا.. السير هنا على خط الزمن خرج عن إطار السير ليتحول إلى القفز.. إنه القفز الذي يظل في النهاية أمرا مقبولا منطقيا.

ولنوضح المسألة أكثر.. إنك إن أردت أن تقفز قفزة زمنية كبيرة على خشبة المسرح، فإنك لن تجد بديلا عن تغيير المشهد.. ستغلق الستار أو ستظلم المسرح.. ربما تغير الديكور.. ستغير ماكياج الممثلين بالطبع.. ستذكر على لسان الشخصيات أن زما قد مر.. كل ذلك ستحتاج إليه. أما في الدراما التلفزيونية فربما لن تكون بحاجة إلى أي شيء من هذا.. يكفيك فقط - مثلا- أن تركز الكاميرا على تلك النتيجة المعقدة على الحائط ثم تتساقط أوراقها تباعا لتعرف أن زما مر.. ربما حتى لا تحتاج إلى ذلك.. ربما تجد الكاميرا مركزة على وجه بطلنا لتظهر التجاعيد في وجهه شيئا فشيئا، ويغزو الشعر الأبيض رأسه.. هنا ستعرف أن زما طويلا قد مر.

وفي الرسم البياني التالي حاولنا أن نوضح المقارنة بين الفترة الزمنية التي دارت خلالها أحداث مسرحية "السببنة" ومثيلتها التي دارت خلالها أحداث الدراما التلفزيونية ليتضح لنا ذلك "البراح" الذي تحدثنا عنه مرة أخرى.





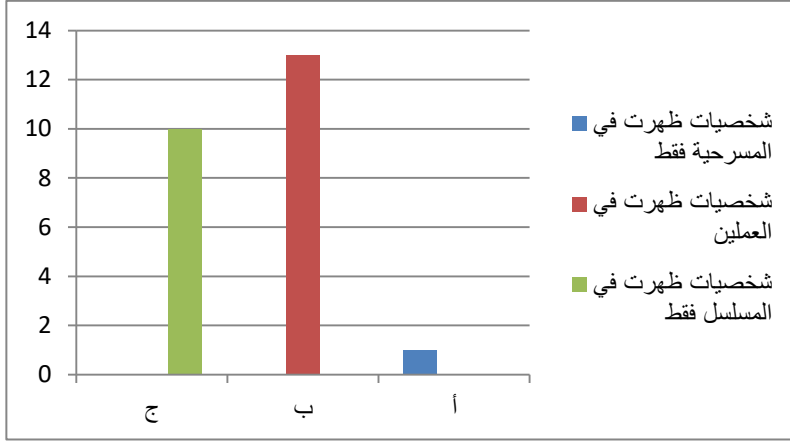
## (٦)

ذلك البراح المكاني والزماني الذي تحدثنا عنه يعطيان الكاتب براما مماثلا في عرض شخصياته، كما وكيفا، فمن ناحية تعطيه هذه المساحة الزمانية والمكانية قدرة على تقديم عدد أكبر من الشخصيات؛ حيث يذهب هنا وهناك في أزمنة مختلفة وأماكن متعددة فنرى وجوها أكثر، بعضها يقف الكاتب عنده ليضمه إلى شخصيات نصه الدرامي، ومن ناحية أخرى تعطيه قدرة أكبر على تقديم تفاصيل هذه الشخصيات مبرزا -بشكل أكبر وأكثر وضوحا- تكويناتها النفسية وسماتها وخصائصها وتاريخها وحاضرها وربما مستقبلها.

شخصية "فردوس" -مثلا- في مسرحية "السبنسة" لم نعرف عنها إلا أنها تلك الأم التي تدفع ابنتها دفعا للكسب من بيع جسدها.. لم نعرف خلفية هذه الشخصية، وما الذي دفعها لذلك.. لم نُغص في تكوينها النفسي وتركيبتها التي دفعها لذلك.. ربما إن بحثت عن مبرر ما، فستقول إن الفقر هو الدافع الوحيد. في "سبنسة" محمد جلال عبد القوي ستعرف تاريخ هذه الشخصية.. ستعرف دافعها للعمل في هذه المهنة، وستعرف سبب قدومها إلى الكوم الأخضر.. كل هذا بالطبع سيضعك أمام شخصيات جديدة لم تظهر في النص المسرحي.. ستري أصدقاء لها وستتعرف على زوجها.. إلخ.

منطقي -إذن- أن يزيد عدد الشخصيات في الدراما التلفزيونية عن الدراما المسرحية، وأن نغوص في أعماق شخصياتنا أكثر من خلال النص التلفزيوني، وهو ما حاولنا تقديمه من خلال الشكل التالي:

## من المسرح إلى الدراما التليفزيونية.. السببنة نموذجاً



وبالنظر إلى هذا الشكل سنجد أن محمد جلال عبد القوي قد استغنى عن شخصية من شخصيات العمل المسرحي، ولكنه أضاف إلى الدراما شخصيات أخرى وصلت إلى عشر شخصيات، إلى جانب ثلاث عشرة شخصية وجدنا لها أصولاً في النص المسرحي رغم اختلافها في كثير من هذه الأصول.

## (٧)

وبناء على ذلك "البراح" الذي تحدثنا عنه من خلال الزمان والمكان وتعدد الشخصيات، فإن تعدد أشكال الصراع يبدو أمرا بديهيا داخل النص التليفزيوني.. يتشعب الصراع ويذهب بنا إلى مناطق متعددة على مستوى الشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض وأهدافها المختلفة، وعلى مستوى الشخصية ذاتها وعلاقتها بنفسها، وصراعاتها الداخلية.. كل ذلك يجد كاتب الدراما التليفزيونية ما يسمح له بتقديمه وإبرازه من خلال عمله.

إلى جانب ذلك، فإن الكاتب المسرحي يكون في ذهنه -أثناء كتابة عمله المسرحي- ذلك الخط الدرامي المتصاعد الذي يبلغ ذروته في وسط النص المسرحي عند ما يطلق عليه العقدة، قبل أن تتفك هذه العقدة تدريجيا مع اقترابنا من النهاية، أو تظل معقدة إلى النهاية إذا ما اختار كاتبنا ما يسمى بالنهاية المفتوحة التي تطرح السؤال وليس الحل.

أقول إن هذا الخط المتصاعد للصراع في الدراما المسرحية يكون في ذهنية الكاتب أثناء فعل الكتابة نفسه، ومن ثم فإنه يقسم هذا الخط على فصول مسرحيته، فإن اختار -مثلا- أن تكون مسرحيته من فصل واحد، فإن الذروة لا بد أن تكون في منتصف هذا الفصل، أما إن كان اختياره أن يكون نصه -مثلا- من فصلين، فإن الذروة تأتي تقريبا مع نهاية الفصل الأول وبداية الثاني، أما إن كان العمل المسرحي مقسما إلى ثلاثة فصول، فإن الذروة تكون مع النصف الثاني من الفصل الثاني تقريبا.. هذا يكون دوما في تصور الكاتب المسرحي، ولكنه لن ينسى أيضا أن تكون نهاية كل فصل من فصوله -إن اختار أن يكون عمله مكونا من عدد من الفصول- تمثل قمة في ذاتها، ليظل المتلقي منجذبا إلى العمل، منتظرا ما سيأتي من أحداث في



الفصل التالي.. يأخذ هنا قسطاً من الراحة، ثم يستأنف الصعود واصلاً إلى النهاية.

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

<u>الفصل الأول</u>	<u>الفصل الثاني</u>	<u>الفصل الثالث</u>
<u>التمهيد</u>	<u>المجابهة</u>	<u>الحل</u>
الصفحات ١ - ٣٠	الصفحات ٣٠ - ٩٠	الصفحات ٩٠ - ١٢٠
<u>الحبكة ١</u>	<u>الحبكة ٢</u>	
الصفحات ٢٥ - ٢٧	الصفحات ٨٥ - ٩٠	

إنه الحديث عن بنية النص السينمائي، الملتزمة -في صورتها الكلاسيكية- بالتمهيد أولاً ثم تقديم المجابهة أو المواجهة أو الصراع، انتهاءً بالحل للعقدة التي تمت أثناء الصراع. إنه الشكل التقليدي للقصص عموماً، 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 تشمل بشكل أو بآخر على العناصر الثلاثة،

فلن ينتظر المشاهد أبداً 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 خطأ درامياً متصاعداً في الحلقة ذاتها.. خطأ درامياً خاصاً بالحلقة باعتبارها جسماً منفرداً أو عضواً 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 حلاً للصراع كله.. فإن انتهى الصراع، فما الذي يجعلنا نعود مجدداً 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 هدفاً واحداً، 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..... 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"<sup>١</sup>.

كان هذا هو التصور الذي قدمه سد فيلد عن كتابة السيناريو السينمائي.. لا يختلف الأمر كثيراً في الدراما التلفزيونية.. 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 سيحدث 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 تغلت 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.

لن يختلف -إن- دور كاتب الدراما التليفزيونية كثيرا عن ذلك على مستوى الصراع الأساسي لعمله الدرامي، فسيظل في ذهنه خط سير الصراع الذي تحدثنا عنه، ولكنه سيجد نفسه مضطرا لامتلاك حرفية جديدة.. إن مشاهد العمل المسرحي ربما يغفر للكاتب -مثلا- تأخر وضوح الصراع إلى أعتاب الفصل الثاني.. لقد ذهب المشاهد إلى المسرح لمشاهدة العمل، ولن يكون من السهل مهما كان أن يتركه وينصرف.. الأمر مختلف كثيرا عند مشاهد الدراما التليفزيونية.. أنت في حاجة لأن يكون الصراع محتتما دوما.. من اللحظة الأولى لا بد أن يشتعل الصراع.. لن يغفر لك أبدا أن يتأخر الصراع للحلقة الثانية.. لن يعود إليك غدا للمتابعة.. سيبحث عن بديل يجذبه أكثر، وما أسهل ذلك! هذه هي خطورة الكتابة للدراما التليفزيونية.. أنت على موعد

مع مشاهد لا يرحم.. أنت من تحل ضيفا عليه في بيته، فإن لم تكن ضيفا طيب المعشر، فسيكون العقاب في انتظارك.. لن تكون ضيفه بعد الآن.. ومن هنا تأتي أهمية نهاية الحلقات في الدراما التلفزيونية، فإذا كان الكاتب في حاجة دائمة لإبراز أشكال الصراع المتعددة في كل مشاهد، فإنه يبدو - من باب أولى - في حاجة لذروة -ولو مؤقتة- مع نهاية كل حلقة من حلقاته.. لا بد أن تكون النهاية صادمة مفاجئة، أو طارحة عددا من الأسئلة.. الخلاصة أنها يجب أن تكون نهاية تجبر المشاهد على انتظار الحلقة الجديدة في الغد للتعرف على المزيد.

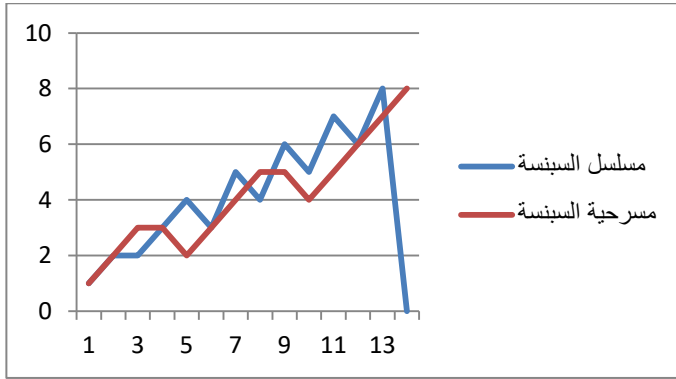
مثل هذه النهايات للحلقات يرتبط بالطبع بالأهداف التي تمتلكها شخصيات العمل، والعقبات التي تقف في وجه كل شخصية منها.. تأتي نهاية كل حلقة مع تعثر شخصية من شخصياتنا وفشلها في الوصول إلى هدف ما.. ترتبط النهايات بالعقبات التي تقف في سبيل تحقيق هذه الأهداف.

وبالنظر إلى "السبنسة" سنجد أن سعد الدين وهبة قد اختار أن تكون نهاية مسرحيته نهاية مفتوحة.. اختار أن يستمر الصراع ليصل إلى ذروته مع نهاية النص المسرحي، عبر تلك الصرخة التي أخذ يرددتها "صابر" مبشرا بانفجار القنبلة في أي وقت وتحول الأمور كلها وتبدل الأحوال لتصبح "السبنسة" "درجة أولى" والعكس. اختار أن يغادر المشاهد المسرح، وهو ينتظر تلك اللحظة التي ستفجر فيها القنبلة.

في المقابل، لم يكن هذا هو اختيار محمد جلال عبد القوي.. لقد قدم لنا نهاية للصراع تمثلت في انفجار القنبلة.. أوجد الحل الذي يرضي مشاهده، وهو التخلص من قوى الشر والاطمئنان على شخصياته التي أحبها واقترب منها.. إنها النهاية السعيدة التي ينتظرها المشاهد وربما يسعى إليها.



وفي الشكل التالي حاولنا أن نقدم مقارنة بين تصاعد الصراع في كلا العاملين.. مر الصراع بفترات هبوط وصعود في كلا العاملين، لكن مواطن الهبوط جاءت ربما على سبيل الاستراحة مع نهايات الفصول/ الحلقات، ليستمر الصعود إلى لحظة النهاية في العمل المسرحي، بينما تتفرج الأزمة كلها في الدراما التليفزيونية ونصل إلى نقطة الصفر في لحظة حاسمة فارقة.



هذا لا يعني بالطبع أن النهاية المفتوحة تعد واحدة من سمات المسرحية بشكل عام، أو أن نقيضها يمثل سمة من سمات العمل التليفزيوني.. هذا ليس صحيحاً، فكل كاتب للدراما بشكل عام يختار كيف تكون نهايته وفقاً لرؤيته الخاصة، ولكننا -على الرغم من ذلك- نستطيع القول بأن النهاية المفتوحة -بطرحها عدداً من الأسئلة- ربما تكون أكثر مناسبة للعمل التحريضي -إن جازت التسمية- وهو ما قد يتناسب أكثر مع المسرح.. إن فن المسرح يقوم بالأساس على الالتحام بالجمهور، فإن كانت الرسالة التحريضية واحدة من أهداف الكاتب المسرحي، فإن النهاية المفتوحة ربما تصبح واحدة من الإمكانيات التي تتيح له الوصول إلى هذا الهدف.

ومع التليفزيون يختلف الوضع كثيراً، فالمشاهد هنا مختلف تماماً عن مشاهد المسرح.. شتان بين مشاهد يخرج من بيته متجهاً إلى ذلك المكان المحتشد



بالجماهير ليشاهد عملا دراميا، وذلك المشاهد الذي يلوذ إلى دفاء الأسرة بعد يوم عمل شاق لقضاء وقت ممتع أمام شاشة التلفزيون يحو عناء يومه الطويل.. ربما تكون الاستجابة للتحريض هنا أقل.. ربما يكون في حاجة أكثر لتلك النهايات المرضية بالنسبة له، التي توفر له حالة من الاطمئنان بعدها.

ومن جديد نؤكد أن هذا التفسير الذي نقدمه هنا ربما يحمل بعضا من الرؤى الانطباعية، التي لا ترقى في النهاية لأن تكون قاعدة يُسَلَّم بها، فكثير من الأعمال الدرامية التلفزيونية جاءت نهايتها مفتوحة، وجاءت محرضة إلى حد كبير، وفي كثير من أعمال أسامة أنور عكاشة نموذج على ذلك، ولكن هذا الرأي يبقى ملاذا لكثير من كتاب الدراما التلفزيونية على ما يبدو.

(٨)

ولأن الحوار هو روح النص الدرامي (المسرحي أو التليفزيوني)، فإنه يتأثر حتماً بذلك البراح الذي أشرنا إليه، وخصوصاً ذلك البراح على مستوى الزمان.. إن الحوار المسرحي يحتاج إلى كثير من التكتيف، ومن ثم فإن الكاتب المسرحي يكون على وعي تام بأن كل كلمة تخرج على لسان إحدى شخصياته لا بد وأن تضيف جديداً.. قد تضيف معلومة أو تنقل خبراً.. قد تعبر عن رأي لهذه الشخصية، أو تخرج لنا ما بباطنها.. قد تعبر حتى عن رأي الكاتب نفسه من خلال استنطاق إحدى شخصياته.. الخلاصة أنها ستقدم لك الجديد، فأنت مرتبط بزمن محدد - أعني زمن العرض المسرحي - يفرض عليك ذلك ولا يسمح لك بكثير من الغفظة التي لا داعي لها، خاصة وأنت معنيٌّ بمُشاهد خرج ساعياً للوصول إلى هذه الرسالة.. سيجلس على كرسيه داخل صالة العرض المسرحي مسخراً كل حواسه لتعمل بوصفها أجهزة استقبال شديدة الحساسية تلتقط كل صغيرة وكبيرة، فإذا ما شعر بأن الحوار الدائر على ألسنة الشخصيات على خشبة المسرح قد تحول إلى ففضضة فارغة انصرف عنك وعن شخصياتك وعن ذلك الحوار الدائر بينها.. ستخسر بلا رجعة.

في الدراما التليفزيونية يبدو الأمر مختلفاً.. المساحة الزمنية تعطي لك براحاً من ناحية، وتجعل المشاهد أكثر عرضة للنسيان.. أنت تحتاج -مثلاً- وأنت تشاهد الحلقة الأخيرة أن تتذكر ما دار في الحلقة الأولى التي رأيتها منذ أسبوعين.. أنت إذن تحتاج -على طول الدراما التليفزيونية- أن تقدم كثيراً من الإحالات والتكرارات التي تنشط الذاكرة، وتضع بعض المشاهد التي رأيتها فيما سبق أمام عينيك مرة أخرى. ولتحقيق هذا قد تلجأ إلى بعض

الحيل التي ربما لا تستطيع تقديمها على خشبة المسرح.. ربما أبرز هذه الحيل هي إعادة مشهد من زاوية أخرى، أو من وجهة نظر أخرى.. أو ربما إضافة الجديد إلى مشهد سابق لم يكتمل، أو العودة إلى الوراء لتقديم مشهد لم نره "فلاش باك".. أنت بالطبع لن تستطيع أن تقوم بذلك بأريحية على خشبة المسرح.. قد يلجأ إليها أحد الكتاب المسرحيين، ولكنه سيكون على وعي تام بصعوبة تنفيذ ذلك، وخطورة وقعه على المتلقي في الوقت نفسه، ولهذا ربما تفضل الحل الأسهل، وهو الحكي على لسان إحدى الشخصيات.

الأمر مختلف في الدراما التلفزيونية، فالبراح يسمح لك بذلك.. تستطيع أن تسافر عبر الزمن لتقدم لنا مشهدا حواريا كاملا في الماضي.. لن تكون في حاجة لحكي ما حدث.. سيدور الحوار أمامك بين شخصيات من لحم ودم..

رغم ذلك فإن الموروث المسرحي بدا له الغلبة على الحوار في الدراما التلفزيونية، فما زالت الحيل المسرحية المستخدمة في الإخبار بالمعلومات، التي تمنعنا الفواصل الزمانية والمكانية من مشاهدتها على خشبة المسرح، موجودة بقوة في الحوار التلفزيوني، رغم البراح الذي توفره طبيعة هذا النوع الأدبي. ولنضرب مثلا على ذلك، ففي "سبنسة" محمد جلال عبد القوي كان يمكننا من خلال "فلاش باك" أن نرى تلك العلاقة التي جمعت "فردوس" و"حيدر".. كان يمكن أن يدور حوار بينهما في الماضي لتتعرف أكثر على ما حدث، ولكن محمد جلال عبد القوي -تحت تأثير الموروث المسرحي، وربما أشياء أخرى- يقدم لنا هذا التاريخ على لسان "فردوس" حكيا.

الخلاصة أن هذا البراح الزمني والمكاني يجعل الكاتب التلفزيوني يمتلك القدرة على الاستغناء عن كثير من الجمل الحوارية السردية أو الحكائية التي تخبر المشاهد بعدد من المعلومات، وهي الجمل الحوارية التي يستند إليها



الكاتب المسرحي في كثير من الأحوال. في المقابل فإن هذا البراح كذلك يفرض عليه أحيانا كثيرا من التكرارات والإحالات للتذكير بمشاهد رئيسة سابقة يخشى الكاتب من إمكانية سقوطها من ذاكرة المشاهد. غير أن هذا لا يعني أن يتحول الحوار في الدراما التلفزيونية للثرثرة والفضفضة الفارغة.. إن هذا يمثل خطرا على كاتب الدراما التلفزيونية يجب أن يكون على وعي به، وأن يتجنبه قدر استطاعته، وإلا وقع في خطأ ربما يدفع مشاهده إلى الشعور بالملل والرتابة، فينصرف عن متابعته.. حينها يسقط العمل الدرامي في بئر النسيان.. لن يتذكره المشاهد في اليوم التالي، وستنتهي علاقته به إلى الأبد.

الخلاصة

نستطيع أن نجمل -إذن- ما وصلنا إليه قائلين بأن النص المكتوب للدراما التلفزيونية يختلف عن النص المسرحي في عدد من النقاط:

١- نحن بالتأكيد أمام قصة -مهما اشتركت في كثير- مغايرة للقصة الأصلية.. اختلافات كثيرة سنهاها أمامنا ونحن نتابع العملين.. سنضيف تفاصيل، ونحذف أخرى.. ربما تختفي شخصيات وتظهر أخرى.. ربما نرى صراعات لم نرها في العمل الأصلي.. كاتب الدراما التلفزيونية ليس ناسخا للعمل الأصلي -أو هكذا يجب أن يكون- وإنما يضيف إليه من رؤيته وروحه وأفكاره.. كل ذلك سيجعلنا أمام نص جديد يجعل المتلقي يعيش حالة الشغف والترقب التي تدفعه للمتابعة.

٢- المساحة الزمنية تعطي له براحا في تناول الأحداث؛ حيث يضع الكاتب مخطظه من البداية لملء هذا الفراغ الكبير الذي سيقدم على الشاشة.. لن يقف الزمن عائقا أمامه، بل سيعطيه مساحة كبيرة من الحرية.. يستطيع خلالها أن يتجول في الماضي وأن يرحل إلى المستقبل وقتما يريد.

٣- لن يكون الكاتب مشغولا بالمكان عند كتابته للنص.. كل ما سيشغله هو مناسبة المكان للحدث.. لن يفكر في كيفية انتقال شخصه وديكورات عمله المسرحي والجمهور إلى المكان الذي يريده.. الإمكانية متاحة للانتقال إلى كل مكان يريده أو يخطر له على بال.. الكاميرا هي التي ستنتقل كل ما يدور بخده إلى المتلقي/ المشاهد وهو قابع في مكانه داخل منزله.. سيجد البراح الذي يسمح له بالذهاب إلى أقصى الأرض أو حتى إلى السماء، وربما تحت أعماق الأرض، أو البحر.



٤- زمان بلا حدود.. مكان بلا حدود.. كل ذلك يعني براحا لظهور شخص أكثر.. يسمح كذلك بالغوص في أعماق هذه الشخصيات ومعرفة أسرارها وخبائها.. ستعرف تاريخها وحاضرها وربما مستقبلها.. ستعرف كيف وصلت إلى ما وصلت إليه، وستستشرف ما قد تصل إليه.

٥- وحدة الصراع التي يقوم عليها العمل المسرحي -في شكله التقليدي- لن تجد نفسك مضطرا للوقوف أمامها كثيرا وأنت تكتب للدراما التليفزيونية.. يمكنك أن تقدم لنا صراعات متعددة بين شخص عمك الدرامي، بل يمكنك أن تقدم لنا أكثر من قصة داخل القصة الأساسية.. الشرط الوحيد الذي لا بد أن تضعه أمامك هو ألا يجد المتلقي نفسه قد دخل في متاهة من الصراعات والأحداث التي تفقده مفاتيح العمل، فيتوه في المنتصف.. عليك أن تعي أنه ساعتها سيغادر عمك بلا رجعة، متخلصا من ذلك العبء الذي ألقي على كاهله فجأة.

٦- حين تخطط لكتابة عمك المسرحي، ستكون نقطة الذروة محددة تقريبا مع الثلث الثاني من النص المسرحي، أما في الدراما التليفزيونية، فالأمر مختلف، ففكرة الحلقات ستطاردك.. مع كل حلقة لا بد أن يكون هناك ذروة.. إن مرت حلقة دون جديد، فلن تجد مشاهدك في انتظارك.. عليك إذن أن تخطط عمك من البداية لتتصاعد الأحداث واصلة لذروتها الطبيعية، ولكن دون أن تخلو أية حلقة من تصاعد خاص بها، وذروة خاصة يصل إليها المتلقي معك.

٧- يجب أن تكون مشغولا من البداية وأنت بصدد كتابة العمل التليفزيوني بنهاية الحلقات.. إن نهاية الحلقة مختلفة إلى حد كبير عن نهاية الفصل في العمل المسرحي، فنهاية الفصل في العمل المسرحي لا تعني بالضرورة

تصاعدا جما في الأحداث.. نعم يفضل بالتأكيد أن تكون كذلك، ولكن ربما تغيير المكان مثلا يملي عليك ذلك.. ربما الرغبة في تقديم حدث جديد، من خلال شخصيات أخرى... إلخ. أما في الدراما التلفزيونية، فنهاية الحلقة لا بد أن تكون حاملة لطاقة جذب كبيرة تجعل المتلقي واقعا تحت تأثير شعورين في آن واحد؛ أولهما الحزن الشديد لانتهاه الحلقة.. لا بد أن يغضب.. نعم لا بد أن يغضب لأن العمل توقف عند هذه النقطة، وأمام هذا الشعور سينتقل إلى الشعور الثاني، وهو الأمل، والشغف.. أن يتمنى أن يمر الوقت سريعا ليجد نفسه في الغد جالسا مع أبطال مسلسله مستكملا معهم قصتهم، التي أصبح جزءا منها.

٨- يختلف حوار الدراما التلفزيونية عن حوار العمل المسرحي.. في النص المسرحي لن تكون في حاجة للتكرار مثلا، أما في نص الدراما التلفزيونية، فربما تكون في حاجة ماسة إلى ذلك.. طول المدى الزمني سيجعل المتلقي معرضا للنسيان في بعض الأحيان، ولهذا فإن عليك أن تنشط ذاكرته من وقت لآخر، عن طريق بعض الإحالات والتكرارات، ولكن دون الوقوع في فكرة المط والتطويل.. ربما الأنسب أن تكون ومضات أو إشارات سريعة.

٩- في العمل المسرحي أيضا يلجأ الكاتب المسرحي لاستخدام الحوار بوصفه وسيلة لتقديم المعلومات للمتلقي.. هذه وظيفة أساسية للحوار المسرحي يتغلب خلالها الكاتب أحيانا على صعوبة الانتقال الزمني والمكاني.. أما في الدراما التلفزيونية، فالأمر مختلف، فعائق الزمان والمكان قد تلاشى، ومن ثم فإن الكاتب لن يجد مبررا -في كثير من الأحيان- للاعتماد على الحوار في القيام بهذه المهمة، بل سيبحث عن وسائل أخرى.. إن أردت مثلا أن تقدم للمتلقي معلومة حدثت في الماضي فلن تجد مشكلة



في الانتقال إلى هذه النقطة على خط الزمن لتعرض تلك اللحظة ذاتها أمام المتلقي.

وأخيرا لا يعني ذلك أننا قد وضعنا أيدينا على كل السمات الفارقة بين العمل المسرحي والدراما التلفزيونية، فالمجال مازال مفتوحا للبحث عن أهم السمات التي تميز أدب الدراما التلفزيونية عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، وهو الأمر الذي يحتاج إلى عدد من الدراسات القادمة.



- <sup>١</sup> إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. الموسوعة العربية للناشرين للمتحدثين. تونس. ص ١٥٩.
- <sup>٢</sup> صلاح أبو سيف. كيف تكتب السيناريو. سلسلة الموسوعة الصغيرة. منشورات دار الجاحظ للنشر. بغداد. ١٩٨١. ص ١٤.
- <sup>٣</sup> محمد الشربيني. مسرح بلا أصداء.. متابعات معاصرة. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. ٢٠١٠. ص ٥٧.
- <sup>٤</sup> إبراهيم حمادة. من حصاد الدراما والنقد. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٧. ص ١٦٥.
- <sup>٥</sup> المقصود بالعرض الجديد هنا العرض الذي قدم على المسرح عام ١٩٨٦.
- <sup>٦</sup> إبراهيم حمادة. من حصاد الدراما والنقد. مصدر سابق. ص ١٦٥.
- <sup>٧</sup> محمد الشربيني. مسرح بلا أصداء.. متابعات معاصرة. مصدر سابق. ص ٥٨.
- <sup>٨</sup> راجع المسرحية. على لسان المأمور. السببسة. الدار القومية. ١٩٦٦. ص ٦١.
- <sup>٩</sup> راجع المسرحية. على لسان محفوظ.
- <sup>١٠</sup> قام بالدور على شاشة التلفزيون الفنان أحمد بدير.
- <sup>١١</sup> رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٨. ص ٤٨، ٤٩.
- <sup>١٢</sup> رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. مصدر سابق. ص ٤٩.
- <sup>١٣</sup> سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد. ١٩٨٩. ص ٢٣.
- <sup>١٤</sup> المصدر السابق نفسه. ص ١٢١.

## المصادر والمراجع:

- آلان مكدونالد 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 ١٩٩٩.
- إبراهيم حمادة. من حصاد الدراما والنقد. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٧.
- إبراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. الموسوعة العربية للناشرين للمتحدثين. تونس.
- إريك بينتلي. الحياة في الدراما. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. القاهرة. ط٣. ١٩٨٢.
- أندرو بوكانان. صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة. ترجمة أحمد الحضري. دار القلم. القاهرة.
- أندريه بازان. ما هي السينما؟ ج١. مكتبة الأنجلو. مؤسسة فرانكلين. ترجمة ريمون فرانسيس. مراجعة أحمد بدرخان. القاهرة. ١٩٦٨.
- أوزويل بليكترون. كيف تكتب السيناريو؟ ترجمة أحمد مختار الجمال. مطبعة مصر بالفعالة. القاهرة.
- برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي. ترجمة جميل نصيف. عالم المعرفة. بيروت.
- جان ألكسان. الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة. دمشق. المؤسسة العامة للسينما. ١٩٩٩.

- جوديث ويستون. توجيه الممثل في السينما والتلفزيون. ترجمة أحمد الحضري. سلسلة الكتاب السينمائي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ٢٠٠٤.
- دافيد. أ. كوك. تاريخ السينما الروائية. ترجمة أحمد يوسف. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٩.
- دوايت سوين. كتابة السيناريو للسينما. ترجمة أحمد الحضري. دار الطناني للنشر والتوزيع. القاهرة. ٢٠١٠.
- رالف ستيفنسون وجان دويري. السينما فنًا. ترجمة خالد حداد. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. دمشق ١٩٩٣.
- رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٨.
- روجر. م. بسفيلد. فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما. ترجمة دريني خشبة. مكتبة نهضة مصر.
- رودولف أرينهايم. فن السينما. ترجمة عبد العزيز فهمي، وصلاح التهامي. مراجعة عبد الرحمن الشراوي. المؤسسة العامة المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة.
- سد فيلد. السيناريو. ترجمة سامي محمد. دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد. ١٩٨٩.
- سعد الدين وهبة. السبينة. الدار القومية. ١٩٦٦.
- سمير الجمل. السيناريو والسيناريست في السينما المصرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ٢٠٠٢.



- سمير فريد. الواقعية الجديدة في السينما المصرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٢.
- شكسبير كاتب السينما. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ٢٠٠٢.
- سهير القلماوي. فن الأدب (المحاكاة). شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. مصر. ١٩٥٣.
- صلاح أبو سيف. كيف تكتب السيناريو. سلسلة الموسوعة الصغيرة. منشورات دار الجاحظ للنشر. بغداد. ١٩٨١.
- عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط٢. ١٩٩٣.
- عبد العزيز حمودة. البناء الدرامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٨.
- عبد القادر القط. الكلمة والصورة. مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب. ط ١٩٨٩.
- عصام الدين أبو العلا. المسرحية العربية (الحقيقة التاريخية والزيغ الفني). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٤.
- علاء الدين المدرس. حكايات عصفور النار من وحي الفلوجة والنجف وحبلة. ص ١. دار المأمون بغداد. ٢٠٠٥.
- علي أحمد باكثير. فن المسرحية.. من خلال تجارب الشخصية. مكتبة مصر. القاهرة.
- فاضل الأسود. السرد السينمائي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط ١. ١٩٩٩.

- فرانك. م. هوائيتج. المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمة دريني خشبة وآخرون. دار المعرفة. القاهرة. ١٩٧٠.
- فرانك هارو. فن كتابة السيناريو. ترجمة رانيا قرداحي. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. الجمهورية العربية السورية. دمشق ٢٠١٣.
- لاجوس إيجري. فن كتابة المسرحية. ترجمة دريني خشبة. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة.
- لويس هيرمان. الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون. ترجمة مصطفى محرم. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ٢٠٠٣.
- محمد الشربيني. مسرح بلا أصداء.. متابعات معاصرة. ص ٥٧. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. ٢٠١٠.
- محمد غنيمي هلال. في النقد المسرحي. دار نهضة مصر. القاهرة.
- محمد مندور. المسرح. دار المعارف. القاهرة. ط ٢. ١٩٦٣.
- فن المسرح العالمي. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة.
- محمود سامي عطا الله. السينما وفنون التلفزيون. ط ١. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة ١٩٩٧.
- مذكور ثابت. النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٣.
- مصطفى محرم. السيناريو والحوار في السينما المصرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ٢٠٠٢.

