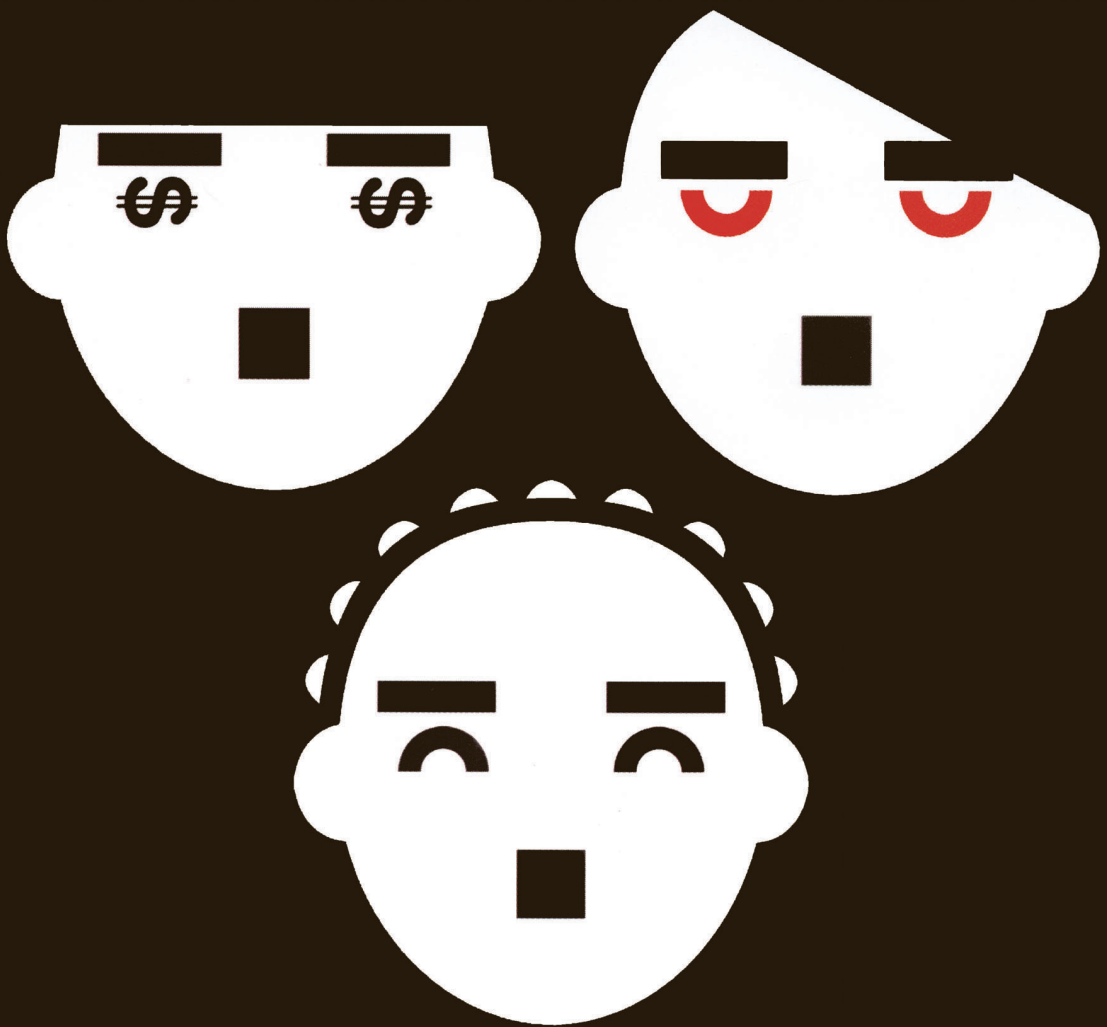
فن
الكتابة الكوميدية



الفن السابع 225

د. أسامة القفاش

الهيئة العامة السورية للكتاب

فن الكتابة الكوميدية

الفن السابع ٢٢٥

رئيس التحرير : محمـــد الأحمـــد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

الهيئة العامة السورية للكتاب

د. أسـامة القفاش

فن الكتابة الكوميدية

الهيئة العامة السورية للكتاب

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية – دمشق ٢٠١٢م

فن الكتابة الكوميدية / أسامة القفاش .- دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٢م .- ٢٣٦ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٢٢٥)

١- ٧٩١,٤٣ ق ف ا ف ٢- العنوان ٣- القفاش
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

مدخل

يروي الأبشيهي في كتابه المستطرف من كل فن مستظرف قصة أمير أمر خياطاً مشهوراً بصناعة قباء له من نسيج جميل ثمين لا يوجد مثيل له، وكما كان هذا الخياط ماهراً ومتفوقاً في صنعته، كان أيضاً ماهراً ومتفوقاً في سرقة النسيج من زبائنه، ولذا اشترط عليه الأمير أن يأتي إلى قصره ويشتغل فيه.

وكان الأمير يخاف أن يبرطل الخياط أياً من رجاله لو أمر أحدهم بمراقبة الخياط أثناء عمله، لذا قام الأمير بمراقبة الخياط بنفسه ولازمه حتى ضيق عليه أنفاسه، ومهما حاول الخياط من حيل كان الأمير منتبهاً ومتيقظاً ويوجهه وينبهه، وفجأة واتت الخياط فكرة، فضرط بفمه ضرطة، فلما سمع الأمير هذا الصوت انفجر ضاحكاً حتى انقلب على قفاه، فسرق الخياط ما يريد من النسيج الثمين، ولما استفاق الأمير من نوبة الضحك العنيفة، عاد إلى سيرته في مراقبة الخياط، وبعد برهة قال الأمير: بالله عليك يا فلان ضرطة أخرى؟ فما كان من الخياط إلاَّ أن رد: " لا يا مولاي وإلا ضاق القباء".

هذه الطرفة السريعة تلخص لنا كل المبادئ الأساسية في الكتابة الكوميدية، الخياط شخصية نمطية ذات صفات محددة، والموقف متأزم يتصاعد فيه التوتر عبر مراقبة الأمير ورغبة الخياط في السرقة ليس فقط للحصول على جزء من النسيج الثمين ولكن أيضا لإثبات مهارته وتفوقه على هذا المراقب الكؤود.

وأخيراً حيلة ناجحة تمثل انتصاراً للشخصية الكوميدية وتفجر الكوميديا داخل الموقف " الضرطة" التي أصدرها الخياط بفمه وأدت لضحك الأمير وإغفاله المراقبة، وبعدئذ الختام في شكل النكتة اللفظية السريعة التي تأتي

بمثابة حبة الكرز على الكعكة أو مسك الختام، لتفجر الضحك عند القارئ وتكون بمثابة درس الطرفة.

لم يكن غرضنا من الطرفة السابقة الكلام عن فن الكوميديا عند العرب ولا عرض تاريخ الكوميديا ولا عرض موقف كوميدي كمثال، الغرض هو تحليل الموقف وإظهار أن كتابة الكوميديا لها قواعدها المتكررة حتى قبل أن يقوم ارسطو بعرضها وصياغتها في " فن الشعر".

إن ما جعل قصة الأبشيهي كوميديا هو التزامه بتلك القواعد التي نستطيع بشيء من التحليل والبحث أن نكتشفها، وبالتالي أن نعيد تركيبها وتطبيقها لننتج عملاً كوميدياً ناجحاً.

هل يعني هذا أن كتابة الكوميديا التليفزيونية الناجحة أو أي كتابة كوميدية لا تتطلب إلا قراءة هذا الكتاب أو غيره من كتب قواعد الكتابة؟

أشك في هذا ولو صدق أحد هذا الكلام " الذي لم نقله" فتلك كوميديا في ذاتها.

١ - المقـــدمة

هناك عدة أسئلة تطرح نفسها منذ اللحظة الأولى التي نمسك فيها بهذا الكتاب (وخاصة لو كان الممسك بالكتاب شخصاً لا أعرفه ودفع فيه نقوداً، أي ببساطة يبحث عن مقابل هذه النقود ويتوقع شيئا يفيده، وليس مجرد صديق أو قريب أخذ الكتاب كإهداء، وبعدئذ سيعود الكتاب لي عبر بائع الكتب القديمة أو بائع البطاطا).

هذه الأسئلة هي:

ما هي الكوميديا؟ وكيف نحكم على عمل ما بأنه كوميدي أم لا؟

ولماذا نضحك؟ وكيف نضحك؟ وهل عرف الناس قبلنا الكتابة الكوميدية؟ بمعنى آخر كان عند الفراعنة (سا آين في لد رع) أو (إس ما عي ل آمون يس؟) وهل جرب العرب كتابة الكوميديا الموقفية.

Sitcom؟ وهل عرف الإغريق المونولوجست أو الكوميدي الذي يلقي النكات السريعة stand up comedian؟ الإجابة على هذه الأسئلة تتطلب كتباً ومجلدات وهي لا تفيد كثيراً (ليس معنى هذا أني أتهرب من الإجابة- لأني لا أعرفها) لكن في عملية الكتابة الكوميدية قد نحتاج لمعرفة النظرية ولكن الأهم معرفة التقنية ذاتها.

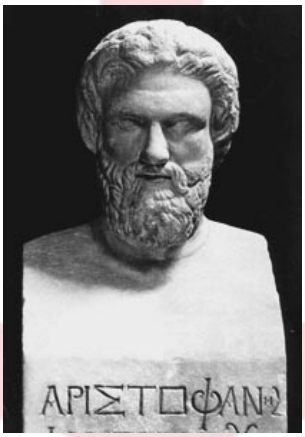
على العموم لا بأس من إعطاء بعض الإجابات السريعة لأنه من الضروري إرضاء القارئ وأيضاً من المهم معرفة بعض الأصول والقواعد والتطورات عبر التاريخ.

ما هي الكوميديا؟

يعطينا فهم طبيعة الكوميديا والضحك وسيلة متميزة تساعدنا على ضبط الكتابة الكوميدية ذاتها.

حاول العلماء تعريف الكوميديا عبر العصور منذ الفراعنة الذين صنعوا إله الضحك "بس" ذلك القزم القصير القميء، الذي كان إلهاً للضحك والمواقف الساخرة

(لابد أن كتَّاب كوميديا الموقف الكبار يحتفظون بتمثال له كتميمة) وأيضاً للالم وتخفيفه، ومروراً بالإغريق حيث كان الكتَّاب الدراميون الذين يكتبون الكوميديا أقل قيمة من كتَّاب التراجيديا ولم يحتفظ لنا التاريخ إلا باسمين شهيرين أرسيتوفان وميناندر.



وجاء السيد أرسطو لينظّر للدراما في كتابه " فن الشعر" ولأنه كان رجلاً غماً فلم يرى الكوميديا إلا عبر التراجيديا، يعني كي نضحك لابد أن يكون السبب غماً "فقال إن الكوميديا والضحك نوع من التطهير الذاتي" أي إننا نضحك من أنفسنا، وربما كان هذا أصل القول الشهير الذي يتبع الضحك الشديد " اللهم أجعله خيراً".

تطورت نظرية الضحك كتطهير لتصبح النظرية النفسية عند فرويد وأتباعه في مدرسة التحليل النفسي، حيث الضحك هو إطلاق للطاقة النفسية المكبوتة أي إن الضحك يساعدنا على التخلص من المشاعر المكبوتة الناجمة عن مواقف مؤلمة مررنا بها (العودة مرة أخرى لنظرية الغم الذي يؤدي للضحك).

ولكن الحمد لله لم تسيطر نظرية الغم تماماً فهناك من يرفض هذا الكلام، هناك النظرية الفسيولوجية للضحك التي ترفض الرضوخ للجانب النفسي والشعوري وتعزو الضحك إلى تغيرات كيميائية وكهربية في المخ

البشري تؤدي إلى حركات عضلية (السؤال هنا لماذا تؤدي؟ سؤال محرج ولا داعي له. دع الناس تأكل الخبز).

المدرسة التطورية ترجع الضحك إلى سلوك من سلوكيات أسلافنا الأوائل يسمونه " كشف الأسنان" وهم يقولون إن هذا السلوك كان نوعاً من إظهار الخضوع والطاعة من الأقل شأناً، يعني أسلافنا كانوا يبتسمون تملقاً لرؤسائهم، وورثنا التملق عنهم فابتسمنا ولله في خلقه شؤون.

ولمن لا يعجبه هذا الكلام ويظن في نفسه أنه من سلالة أخرى لم تعرف النفاق والتملق هناك رأي آخر للمنتج الكوميدي الأسترالي جون فورهاوس يعود بنا لنظرية الغم مرة أخرى، فحوى الرأي أن الكوميديا هي الحقيقة ممزوجة بالألم، بمعنى أن ما يضحكنا هو هروبنا من ألم الحقيقة (المرة كما يقولون) الذي يحدث لشخص آخر، فعندما يقع بدين على الأرض ويصدر صوت ضخم نضحك لأننا تجنبنا هذا الألم ولأننا مررنا به في وقت آخر في موقف آخر.

وهكذا تتعدد النظريات والتفسيرات ولكن الأكيد هو أننا نحتاج للضحك كي نتجنب قسوة الحياة لأن الحياة قاسية كما نعرف.

٢ - ١ نبذة تاريخية

هل عرف الناس قبلنا الكتابة الكوميدية؟ أهمية هذا السؤال عملياً تكمن في الاستفادة من التاريخ لوضع قواعد للحاضر، وبعدئذ إعادة إنتاجه (أي بصريح العبارة استخدام التاريخ كوسيلة إيضاح) ماذا فعل من كانوا قبلنا؟ هل كانوا على صواب أم كانوا على خطأ؟ كيف نكرر الصواب ونزينه ونجوده. وكيف نتجنب الخطأ.

لكل هذا لنقم معاً برحلة عبر العصور المختلفة ونرى بماذا سنخرج من هذه السياحة الزمنية.

١-٢-١ الفراعنة

كما ذكرنا سابقاً كان للفراعنة إله خاص بالضحك هو الإله بس ولكن يبدو أن الضحك والتهريج لم يكن مهنة محترمة رغم وجود وثائق ومدونات وبرديات عن مهرجي البلاط الفرعوني، إلا أن الكتابات الكوميدية لم تصل إلينا لسبب أو لآخر بشكل مكثف (ربما لأن الفراعنة كانوا يعشقون الغم؟؟ كأحفادهم) ولكن هناك شذرات من قصص كوميدية على لسان الطيور والحيوانات يعدها الكثير من علماء المصريات بمثابة النمط الأولي blueprint لخرافات ايسوب التي اشتهرت في عصر الإغريق.

وربما أشهر الأعمال الأدبية التي وصلتنا وتذكر الضحك والترويح البردية المسماة تعاليم "بتاح حتب" وهي من أقدم أعمال أدب الوصايا والنصائح، وفيها سنجد وصية خاصة بالترويح عن النفس وضرورة الضحك.

وهناك بردية محفوظة بمتحف برلين عن شجار بين إنسان سئم حياته وبين روحه وهي تتخذ شكل محاورة نصية فلسفتها هي " كل واشرب وامرح فالحياة قصيرة " لكن السؤال من أين والعين بصيرة واليد قصيرة؟".

١-٢-٢ اليهود:

كثيرا ما نقرأ مصطلح " الكوميديا اليهودية" وهو مصطلح مغرق في العنصرية الغرض منه إثبات أن ثمة عنصراً كوميدياً خاصاً باليهود وكأنه جزء من جيناتهم وخصائصهم الوراثية، ما دعم هذا الكلام العدد الضخم من الكوميديين اليهود في مجال وسائط الإعلان وخاصة في أمريكا.

والواقع أن اللبس هنا يأتي من الربط بين الكوميديا عند اليهود الأوائل وبين هؤلاء الكوميديين اليهود الجدد، وهو ربط خاطئ وخلط مخل.

الكوميديا موجودة في الديانة اليهودية القديمة دون شك، وهي تهدف بالأساس إلى التقليل من جهامة الدين اليهودي وعبوس طقوسه المعقدة،

وتتجلى هذه الكوميديا بالأساس في شكل شخصية المخادع أو الفهلوي القادر على الفوز باستخدام الخداع والمكر والدهاء وباستخدام الحيلة لا القوة، وترتبط بهذه الشخصية احتفالات صاخبة يسميها اليهود احتفالات عيد البوريم أو عيد النصيب الذي يقال إن أصله مصري فرعوني.

٣-٢-١ الإغريق والرومان

كان الإغريق هم أول من وضع قواعد الكتابة الكوميدية وأول من ظهر عندهم كتَّاب مسرح أو دراما كوميدية الذين اشتهر منهم بوجه خاص أريستوفان وميناندر.

وقد نشأت الكوميديا في أثينا من خلال تطور في الاحتفالات الدينية بأعياد إله الخصب والنماء والخمر واللهو ديونيزيوس أو باكوس.

واشتهر أريستوفان بالبذاءة وبالكوميديا الهجائية بينما اشتهر ميناندر بكوميدياته الأخلاقية وباستخدامه الشخصية النمطية مثل الطفيلي والمدعي والسكير المدمن والرذل والمتملق وغيرهم، وكانت معظم الموضوعات تدور حول الحب والهجر، وتقوم الحبكة أساساً على فكرة الخلط أو الخطأ في الشخصية الذي ينكشف في النهاية لمصلحة الخير والنهاية السعيدة.

٤-٢-١ العرب:

في إحدى القصص الشهيرة لبورخس المسماة بحث ابن رشد، يتكلم العبقري الأرجنتيني المجنون عن الفيلسوف العربي الأندلسي الشهير وكيف كان مشغولاً بترجمة أعمال أرسطو عندما استوقفته كلمتان " الكوميديا والتراجيديا" وكيف أنه بينما كان يترجم، كان ثمة أطفال يلعبون تحت نافذته ويمثلون أنهم وزراء وأمراء، ويحكي لنا بورخس كيف كانت ضوضاء لعب الأطفال التمثيلي الهزلي تزعج الفيلسوف المترجم، وبذا كان عاجزا عن إيجاد المعنى الدقيق لهاتين الكلمتين.

هل عرف العرب الكوميديا؟

اعتقد أن الإجابة بنعم واثقة صافية خالصة.

من بين صحابة الرسول سنجد شخصية " النعيمين" هذا الصحابي الجليل المحب للهزل والسخرية وعمل المقالب الطريفة التي كان الرسول يعجب بها ويوافق عليها حتى لو كان هو مقصدها مثلما حدث مع قصة الغداء الذي أولمه النعيمين للصحابة ودفع الثمن الرسول.

وسنجد عند العرب أيضاً الكتابات الكثيرة التي تتكلم عن شخصيات ذات سمات كوميدية مثل كتاب البخلاء للجاحظ الذي يحفظ الكثير من نوادر البخلاء وكتب الحمقى التي تحفظ نوادر الحمقى والماجنين وغيرهم، وكل هؤلاء شخصيات نمطية تولد السخرية وتجعلنا نضحك منها ومعها، وبالطبع

لن ننسى نوادر أشعب الطفيلي أو جحا ملك الحمق والحكمة في آن، أو مقامات الهمذاني الذي تعارج لا رغبة في العرج ولكن ليطرق باب الفرج وغيرهم كثير مما لا يتسع المجال لذكرهم وعدهم.

الخلاصة أن هذه الرحلة الانتقائية السريعة (طبعا أليست سياحة؟؟ لنا أن نختار ما نشاء ونترك ما نشاء بفلوسنا) أدت الغرض وعرفنا أن الكوميديا موجودة في تراث الشعوب وأن الكتابة الكوميدية معروفة منذ أقدم العصور.

فما هي الخصائص العامة للكتابة الكوميدية إذن؟

٣-١: سمات الكوميديا العامة:

دعونا نبدأ ببعض التساؤلات، هل هناك شخصية كوميدية وأخرى غير كوميدية؟ وهل هناك موقف غير كوميدي وآخر كوميدي؟ وهل هناك أفكار لا تصلح إطلاقا لعمل الكوميديا؟ وهل يجب أن يكون كاتب الكوميديا خفيف الظل ومرحاً؟

أعتقد أن مشكلة هذه الأسئلة التي تبدو وكأنها بديهية أنها ليست كذلك على الإطلاق بل وبعضها خاطئ من أساسه، فافتراض أن هناك شخصية كوميدية لن يخلق عملاً كوميدياً وإنما سيخلق تكراراً نمطياً ولنأخذ مثلاً شخصية الخياط في الطرفة التي اقتبسناها من الأبشيهي في المدخل " هل نستطيع أن مهنة نحكم أن الخياط مهنة كوميدية؟ بالطبع لا (مع الاعتذار لراقية إبراهيم في رصاصة في القلب) ما الذي جعل هذا " الخياط" المحدد كوميدياً ومثيراً للضحك؟ إنه صفة نفسية وشخصية٠ سرقة القماش من الأمير أي قدرة الفقراء الضعفاء على هزيمة الأقوياء ولو بالخداع ومن هنا يأتي الضحك والتعاطف مع الخياط.

قد يقول قائل وماذا عن الحلاق؟ عندنا حلاق بغداد وعندنا حلاق أشبلبية أو فيجارو كلاهما حلاق وكلاهما مضحك؟ هل مهنة الحلاق مهنة مضحكة؟

الرد: هل مهنة الحانوتي مهنة مضحكة؟ بالطبع لا. وماذا إذن عن "حماتي ملاك" وشخصية إسماعيل يس الحانوتي الشهيرة؟

وماذا عن شخصية الحانوتي المضحكة المتكررة في العديد من الأفلام والسلاسل الكوميدية؟ حتى تكاد تكون شخصية نمطية في الكوميديا؟؟ المضحك دائما هو صفات شخصية يتم استخراجها من المهنة وصياغتها داخل الموقف أو الحدوتة أو الحدث لانتزاع الضحكات من المتفرج مثلما الحال مع الخياط الذي ذكرناه كمثال.

المضحك في الشخصيات هو صفات تمثل نواقص عندنا فالبخيل مضحك لأنه يكشف نقيصة في النفس البشرية، والمدعي المفاخر مضحك لأنه يكشف أيضاً نقيصة في النفس البشرية، بل حتى الخروج عن السواء الجسدي مضحك في أحيانا كثيرة، فما المضحك في موقف يمسك فيه شاب في الثلاثينيات يد فتاة في أوائل العشرينيات وينظر في عينيها بحب؟

المضحك في هذا الموقف هو أن تكون الفتاة قزمة أي تبدو كطفلة صغيرة، وبذا يكون شعور الشاب ليس الحب ولكن العطف أو حب الأب

لابنته بينما الفتاة ناضجة ولكن الحجم الصغير لا يجعلنا نفطن لهذه الحقيقة، وهذا هو ما حدث في فلم " الأقزام قادمون".

النقائص والصفات الغريبة أمور تثير الضحك وارتباط هذه الصفات في الخيال الشعبي العام بمهن أو شخصيات محددة في سياقها الاجتماعي هو الذي يجعل هذه المهنة أو الشخصية أكثر قابلية لإثارة الضحك من غيرها.

أما سؤال هل هناك موقف غير كوميدي فالمشكلة هنا أن الكوميديا لا تكمن في الموقف ذاته وإنما تكمن في الإمكانات الموجودة التي يمكن تفجيرها بشيء من التدخل البسيط، دعونا نتأمل المواقف التالية:

- طيار يتعب " يكاد ينهار" يتم اللجوء للطيران الآلي.
- شخص يذهب لشراء رغيف خبز.
- مسابقة لاختيار الوجوه الجديدة.

هل هذه مواقف كوميدية أم غير كوميدية؟

ربما سيكون هناك إجماع على عدم كوميدية الموقف الأول، وحيادية الموقفين الثاني والثالث.

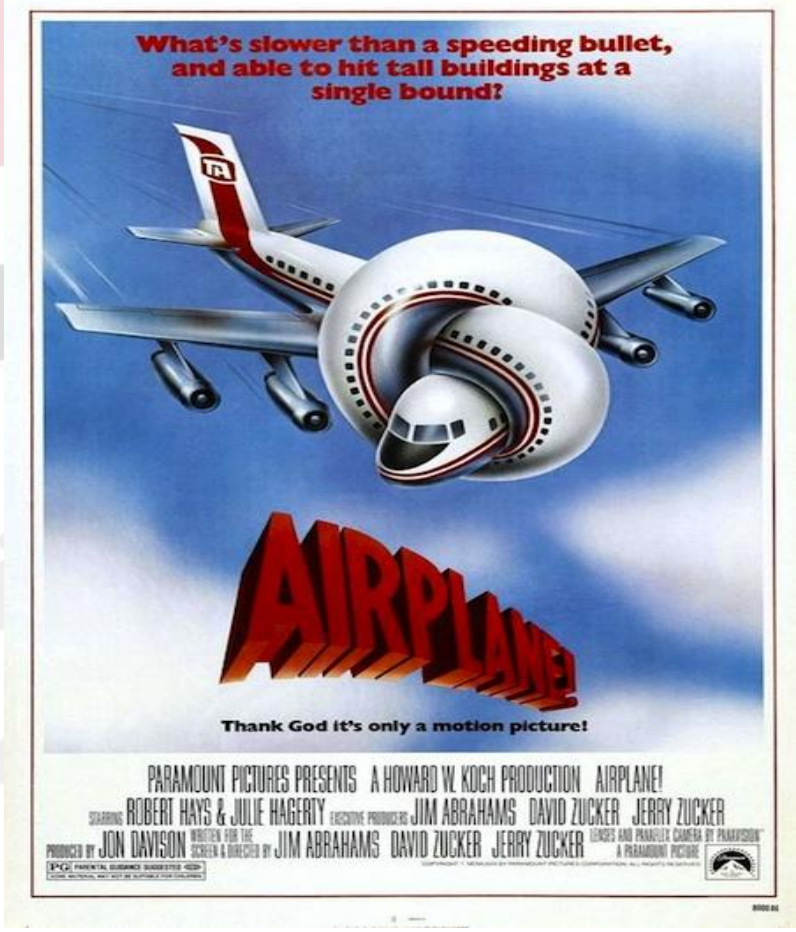
الموقف الأول يصلح فكرة لفيلم كوارث طائرة ستحترق أو تسقط وطيار مريض إلخ.

الموقف الثاني لا يصلح أساساً كفكرة فنحن نمارسه كل يوم (وخاصة المتزوجين منا).

الموقف الثالث ربما كان بداية فيلم غنائي أو رومانسي عن النجمة التي ستسطع في سماء الفن من خلال المسابقة هذه وحب البطل لها الخ.

ماذا لو جعلنا الطيار الآلي autopilot بالوناً منفوخاً على شكل إنسان ينتفخ ويجلس مكان الطيار؟

يتحول الموقف إلى (مسخرة) ونضحك وتنفجر الكوميديا وليس الطائرة وهو ما حدث في فيلم " الطائرة" Airplane



ماذا لو جعلنا الرجل الذاهب لشراء الخبز يبحث عن رغيف بعينه لأنه يعتقد أن هذا الرغيف سينقذ مستقبل صديقه مع فتاته؟ وماذا لو عقدنا الموقف أكثر وجعلنا سيدة عجوزاً مسنة تشتري آخر رغيف من هذا النوع من المخبز الوحيد الذي يبيعه في المدينة والساعة الخامسة إلا خمس دقائق موعد إغلاق المخبز؟؟ ماذا لو طارد الرجل السيدة عارضاً عليها نقوداً أكثر وهي بعناد وتشبث ترفض ثم يحاول استعطافها ويرجوها ويشرح لها فتزداد عناداً وتشبثاً فيأخذ منها الرغيف عنوة ويراهما شرطي؟ ما النتيجة؟

موقف مملوء بالكوميديا والضحكات العنيفة المتتالية.

وهو ما حدث لجيري ساينفيلد في إحدى حلقاته.

في الموقف الثالث:

ماذا لو جعلنا المسابقة للوجوه الجديدة من الأطفال وماذا لو جعلنا المتقدمة الجميلة الأنثى صغيرة الحجم بحيث يمكن التصديق بأنها طفلة على اعتبار المراهقة؟ وماذا لو جعلناها تتنكر وتصبح الطفلة فعلاً؟ نحن إذن أمام

موقف يحتمل كوميديا كثيرة وينبني على فكرتي عدم الفهم والخلط المتعمد وهما فكرتان كوميديتان أساسيتان، وهذا هو فيلم " صغيرة على الحب" لسعاد حسني ورشدي أباظة.

نصل إلى سؤال هل هناك أفكار كوميدية؟ نستطيع هنا أن نقول نعم بثقة، توأم يعيش كل منهما في مدينة، يلتقيان في معسكر بالصدفة يختلط الأمر على الجميع، من هذا الخلط يتولد الضحك والفكرة الأساسية هي اختلاط الهويات والخطأ في التعرف على الشخصية فيلم " مصيدة الآباء".

شخص كذوب يعيش مع سيدة مستبدة وله قريب جهم لكنه أمين ومجتهد ويريد أن يزوجه ابنته " الدلوعة" المعجبة بالشخصيات المدعية والفخمة ولا تدرك قيمة العمل والاجتهاد والرجولة لأنها صفات غير براقة، يكذب ويخترع قصة حب لقريبه مع نجمة مشهورة وتتوالى الأحداث وتتوالى الكذبات، فيلم " إشاعة حب" لعمر الشريف ويوسف وهبي وسعاد حسني.

شخص غريب الأطوار يحاول دائما إثبات أنه ناجح ويتعلم فنون القتال مع أطفال صغار وينتهي به الأمر دائما إلى فشل ذريع، كرامر في سلسلة ساينفلد الشهيرة.

الخلط المتعمد أو غير المتعمد بين الشخصيات، الكذب المتوالي ،الإدعاء والتفاخر غير المبني على أساس حقيقي، غرابة الأطوار كلها أفكار فيها إمكانات كوميدية عالية ، وسنجد لو بحثنا أو أكثرنا من المشاهد آلافاً مثلها والهدف هنا هو التأكيد على أهمية البحث عن الفكرة المحملة بالإمكانات الكوميدية لأنها ستكون بمثابة مولد المواقف الكوميدية ومفجر النكات في الموضوع الذي نحاول كتابته.

أخيراً، هل من الضروري أن يكون كاتب الكوميديا خفيف الظل قادراً على إطلاق النكات باستمرار؟

ليس ضرورياً على الإطلاق، في نسق الكتابة الكوميدية هناك من يتخصص في صياغة النكات وتحويل الألفاظ الجادة بالتلاعب فيها إلى قنابل ضحك تنفجر باستمرار، ولكن هذا الشخص ليس كاتب العمل الكوميدي إنه كاتب كوميديا النكات اللفظية أو النكات السريعة stand up comedian / one liner المهم في كاتب الكوميديا أن يكون منظماً يعرف كيف يصنع البنية التي يتم توليد الكوميديا من خلالها.

كاتب الكوميديا صياد. إنه يقتنص الأفكار ذات الإمكانات الكوميدية العالية، يصطاد المواقف التي تولد الكوميديا وتفجر الضحك.

يحبس الشخصيات المحملة بالخصائص والصفات التي تجعلنا نضحك في ذاكرته ومخيلته ويخرجها في وقتها.

بل ربما غالى البعض وقالوا إن معظم كتَّاب الكوميديا ثقال الظل ومرضى ومثالهم في هذا: نعم وودي ألن.

بعد الإجابة على هذه الأسئلة/ التساؤلات، دعونا نحاول أن نضع تخطيطاً أولياً جداً ومبسطاً للسمات التي تتميز بها الكتابة الكوميدية رغم أن كل المنظرين قد فشلوا في هذا على مر العصور (ولكن ماذا يمنع، هل التنظير بفلوس.. دعونا ننظر فالحياة قصيرة كما قال الحكيم المصري الذي ذكرناه من قبل).

١-٣-١- الخلط وعدم الانسجام:

العنصر الغريب يصنع الكوميديا، حكمة يجب أن يحفظها كل كاتب كوميدي ويضعها أمامه على المكتب لتذكره (وينساها بعد أن يفشل في ما كتبه ويفضل أن يتجه لتسويق المنتجات المنزلية).

تقول الكاتبة الفرنسية مدام دي ستال التي عاشت بين ١٧٦٦ و ١٨١٧ (يعني سيدة مجربة ومخضرمة عاشت في قرنين وعاصرت فترات ثلاثاً

بالإضافة لأنها فرنسية والأجانب كما نعلم ناس دراسة وواعية، يعني نتعامل مع كلامها حتى لو كان فارغاً باحترام).

" الكوميديا هي التشابه ما بين المختلف والاختلاف فيما هو متشابه" كلام كبير ومهم، لكن ما معناه؟

لنعد لمثال التوائم السابق من فيلم " مصيدة الآباء" التشابه بين الفتاتين يصل لدرجة التطابق حتى يتعذر على المرء التفرقة بينهما.

والاختلاف بينهما كبير فكل منهما قد ربيت بعيداً عن الأخرى وفي سياق مختلف عنها، واحدة تربت مع أبيها والأخرى مع أمها، هذا التشابه بين المختلفين والاختلاف بين المتشابهين يؤدي إلى عدم الانسجام مع المألوف ويصنع عنصراً غريباً في الخلطة المعتادة ويصل بنا إلى خلط يفجر الضحك ويصنع الكوميديا.

ببساطة يتولد التوتر الذي يؤدي إلى الترقب والانتظار ومن ثم الضحك والكوميديا من خلال الجمع بين الأشياء المتناقضة، ووضع عنصر غريب في موقف معتاد.

أطفال صغار يتدربون على الفنون القتالية الراقية من كارتيه إلى جودو إلى كونغ فو الخ. موقف معتاد، ضع " كرامر" بشعره الغريب وصوته المبحوح ماذا سيحدث؟؟؟.. كوميديا مذهلة.

ما هي آلية الضحك هنا؟

يرى بعض علماء النفس أن الضحك يأتي على مراحل في إطار سمة الخلط وعدم الانسجام هنا، المرحلة الأولى هي الذهول والتخبط، ماذا يحدث؟ ما هذا؟ هناك عنصر غريب، تلك هي الأسئلة التي تدور في ذهن المتفرج، المرحلة الثانية هي محاولة الفهم، لماذا يحدث هذا؟ لماذا يوجد كرامر في مبنى يتعلم فنون القتال مع الأطفال؟ لماذا يتصرف " فيروز" الخادم الأسمر باندهاش عند رؤية " عمر بك الألفي" ثم "جابر شهاب الدين" أو نجيب الريحاني في فيلم "سي عمر" من إخراج نيازي مصطفى؟

المرحلة الثالثة والأخيرة هي الإدراك والتمكن من الموقف ومن ثم الفهم الكامل لسبب العنصر الغريب وانتهاء الخلط، وهكذا الضحك الآتي مما يسميه العلماء " الذهول ثم الإدراك".

كيف نحصل على الخلط وعدم الانسجام؟

الأمر غاية في البساطة من خلال التخيل وإطلاق العنان للخيال والتداعي الطليق، دعونا نتصور أغرب العلاقات ما بين البشر والأشياء والبشر بعضهم مع بعض . لص يسرق عقداً ثميناً ويضعه في جيب رجل بسيط في قطار وتشاهده سيدة، ماذا لو كانت السيدة متزوجة من النسخة الثانية من الرجل الذي وضع في جيبه العقد وكان زوجها مختفياً في بلد مشهور بعجائبه مثل الهند؟ الإجابة بسيطة فيلم "سى عمر".

ماذا لو .... هي الكلمة السحرية للوصول إلى الخلط وعدم الانسجام وبالتالي الضحك والكوميديا.

٢-٣-١ المفاجأة:

تحتوي كل أنواع الكوميديا على عنصر المفاجأة لنأخذ نكتة محمود عزب الشهيرة "مرة واحد راح يشتري بشلن جبنه، البقال قاله معنديش وهو عنده جوه" المفاجأة في " هو عنده جوه"، النكتة تبدو سخيفة لكن " هو عنده جوه" جواب النكتة مفاجأة للسامعين، ولذا نضحك.

لنتأمل هذه النكتة التي استخدمها وودي ألن في" آني هول": ذهب رجل لطبيب نفسي يشكو له من أن أخاه مقتنع بأنه دجاجه بياضة، وهنا يسأله الطبيب ولماذا لم تقنعه بعكس ذلك؟

وهنا يأتي الرد المفاجئ: لأني أحتاج البيض.

الرجل مجنون هو أيضاً، هنا يأتي الإدراك والضحك.

لنتأمل هذه الموقف في فيلم " سي عمر".

جابر شهاب الدين (نجيب الريحاني) يجلس على طاولة مع العصابة المكونة من عبد الفتاح القصري (ساطور) وعبد العزيز أحمد (كوارع) وهم يلعبون الورق، يشكو كوارع من غش زميليه ويتفقون جميعاً على أن يسحبوا الورق من على الطاولة، كل يأخذ ورقة بدوره، يسحبون، كوارع يتهلل: خسرتم معي ٤ بنات (أو دام) يرد عليه ساطور: تخسر معي ٤ ملوك أو شايب (أو روا)، يرد كوارع: كيف ومعي روا خامس؟

هنا يرد ساطور: لقد سحبنا من الطاولة، ويتدخل جابر الهادئ: عنده حق لقد سحبنا من الطاولة جميعاً، يهم ساطور بأخذ النقود، يمنعه جابر : "إيدك جاك قطع إيدك! ويكشف ورقة أخيرا ٥ آسات، كيف والورق لا يحتوي إلا على ٤ من كل نوع فقط، لقد سحبوا جميعاً من الطاولة، وهذا هو ما أراد التأكيد عليه جابر حين أمن على كلام ساطور بحضور الشايب الخامس، لأنه وهنا المفاجأة يمتلك ٥ آسات في يد واحدة!!

تزداد المفاجأة إبهاراً وإضحاكاً حين نضع المشهد في سياقه فجابر الذي كان حبيباً طيباً دمثاً صار أستاذاً في اللصوصية والغش حتى تفوق على معلميه.

المفاجأة هنا مركبة ولذا يزداد الضحك.

المفاجأة عنصر أساسي في الكتابة الكوميدية بغض النظر عن نوعها لنتأمل هنا هذه النكتة اللفظية: هل يمكن أن تتخيل الأمير تشارلز (ولي عهد المملكة المتحدة) ملكاً... الرد المفاجئ: لا يمكن .. أذناه لن تناسبا الطوابع قط.

الرد يعتمد على تخيل بصري للأمير صاحب الأذنين الكبيرتين وصورته على الطوابع وبذا يأتي التخيل بعدم الإمكانية، وهو رد مفاجأة.

القاعدة هي: المفاجأة عنصر أساسي في الكوميديا وفي كل أنواعها بلا استثناء.

٣-٣-١ الحقيقة:

يقول الكاتب الإيرلندي الساخر جورج برنارد شو على لسان إحدى شخصياته في مسرحية " العودة إلى متوشالح" (وهي بالمناسبة مسرحية تتكلم عن العودة إلى عصر شخصية توراتية من آباء البشرية، أي ذلك الوقت الذي كان البشر يعمرون فيه حتى يصلوا إلى مئات السنين).

" عندما تضحك من شيء ما أبحثْ عن **الحقيقية** الكامنة فيه".

النكتة التي تحتوي على خيط من **الحقيقية** وتدق على وتر في نفس السامعين هي نكتة ناجحة مائة في المائة.

الحقيقية هي تلك الأشياء الصغيرة التي نستطيع أن نتذكرها ونجدها في حياتنا، إن كل سلسلة " ساينفلد" الكوميديا الناجحة تعتمد أساساً على هذه الأشياء التي تجعلنا نقول " جيري واحد منا".

ما يحدث هو أن الكاتب يضخم الأشياء الصغيرة الحقيقية في حياتنا اليومية ويضعها تحت المجهر فنرى العيوب والحياة من خلالها ونتقبلها وندركها.

في فيلم " إشاعة حب " يتكلم " يوسف وهبي" الأب عن تلك الأشياء الصغيرة التي تجعلنا نصدق " السوفنيرات" على حد تعبيره.

في فيلم " مراتي مدير عام" بطولة شادية وصلاح ذو الفقار، وشفيق نور الدين يستخدم الكاتب حقيقة فقهية شائعة أن الإمام أحمد بن حنبل يرى أن مصافحة النساء تنقض الوضوء، وأن الإمام أبا حنيفة النعمان لا يرى في مصافحة النساء من بأس، التناقض بين الموقفين "حقيقية" ، أيضاً الصفة الشائعة " حنبلي" كدلالة على " التصلب" و"الموقف الجذري" حقيقية، من خلال هذه الحقائق الصغيرة التي تتفاعل مع الخيال العام للمتفرج والثقافة المسيطرة في بلد إسلامي، يصنع الكاتب الكوميديا وتنفجر الضحكات مع وصول الفراش حاملاً قبقاب الحمام في "دوسيه" مكتبي لوكيل المؤسسة المتدين بعد سلامه على السيدة المديرة وتذكيره لنا بهذه الحقيقيات.

نحن نضحك لأننا مسلمون وعرب، لكن لن نضحك لو كنا أمريكيين وديانتنا مختلفة، الحقيقية هنا داخلة في سياق اجتماعي معين ولذا يستطيع المتفرج ذو الخلفية الضاربة في هذا السياق أن يفهمها ويتفاعل معها.

ومن ثم قد تكون هناك نكات خارقة ومواقف مضحكة للغاية في سياق كوميدي معين ولكن (آه من لكن هذه) لن تضحك المتفرج العربي لأنها مبنية على حقيقيات صغيرة لا يستطيع التفاعل معها لأنها لا تعني له شيئا.

٤ - ٣ - ١ - العــدوانية:

يرى أبو التحليل النفسي سيجموند فرويد أن النكتة وسيلتنا لتفريغ النوازع العدوانية المكبوتة عندنا، نريد أن نهاجم قيادة سياسية نضع نكتة، نريد أن نهاجم حمواتنا نضع نكتة، الأكيد أن المهاجم يضحك (بكسر الجيم) وأن المهاجم (بفتح الجيم) سينجو (لا أضمن ذلك في حالة الحماة).

إننا نهاجم كل شيء يخلق توتراً في حياتنا، توتر!! لكن التوتر أساس الكوميديا ولذا تكون العدوانية من أسس الكوميديا، هــ.ط.ث. أي وهو المطلوب إثباته.

دعنا من المعادلات الرياضية ولنحاول أن نتكلم بجدية شديدة عن هذا الموضوع الهزلي.

النكتة ذات الطبيعة العدوانية تمثل أحد أعمدة المسلسلات الكوميدية، وسنجد دائماً شخصية تستخدمها : ألين في ساينفلد، شرفنطح (محمد كمال المصري) في دور العم ضابط البوليس المحال على الاستيداع الذي يوجه

كلاماً لاذاعاً مغطى على مائدة الغداء وهو يدعوهم للأكل ويحكي عن ضبطه للمحتالين (والكلام إلك يا جارة على رأي أهل الشام) ثم يقول: كل يا فتوح بك، كل.. كل يا عمر بك، كل.. كيف يأكلون وقد سمم بدنهم. هذه العدوانية تؤدي إلى توتر الموقف وتجذب انتباه المشاهد وتضيف كماً جديداً من الكوميديا للمشهد.

لنتأمل معاً هذه النكتة اللفظية التي تُروى على أنها من مأثورات أحد ظرفاء القرن العشرين في مصر محمد بك البابلي.

كان البابلي يلعب الطاولة مع صديق له، ورغم إتقانه للعبة إلا أنه لعب لعبة ساذجة مكنت صديقه من التفوق عليه، ولما كان البابلي" يسلق" أصدقاءه دائماً بلسانه الحاد، فقد وجدها الصديق فرصة لينتقم فقال: ما هذا يا سيدي بابلي... أهذه لعبة تلعبها؟

ما الفرق بينك وبين الحمار؟

الصديق يستغل الموقف لصالحه ويحاول استخدام عدوانيته في السخرية من البابلي وتشبيهه بالحمار عبر التساؤل الساخر الهادف للهجاء والضحك، هنا تتجلى مقدرة البابلي الفائقة المتمكنة على السخرية وخلق الكوميديا من لا

شئ، انه يقلب الموقف لصالحه حين يعامل سؤال صديقه الاستنكاري الهجائي على إنه سؤال صريح يحتاج لإجابة فيرد قائلا: الطاولة.. قلب البابلي النكتة رأسا على عقب ورد العدوانية الساخرة بعدوانية أشد سخرية وأمضى وضحكنا مع النكتة.

بإمكان كاتب الكوميديا دائماً أن يستغل هذه العدوانية سواء من خلال شخصية من شخصيات عمله أو من خلال موقف يتم توظيف العدوانية الساخرة فيه.

العدوانية تزيد من مقدرة المتفرج على التفاعل مع العمل ومن ثم على تقمص شخصياته والتعين فيها وبذا تزداد قدرته على الضحك وينجح العمل، هـــ.ط. فقط أي وهو المطلوب.

٥-٣-١- الإيجاز:

هناك تعبير يشيع استخدامه بين الشباب العرب هو " هات من الآخر" وفي قول آخر " قصِّر" ولكي "نجيب من الآخر" في هذا الموضوع نقول: الإيجاز ثم الإيجاز ثم الإيجاز.

لو كانت النكتة طويلة ومتشعبة وذات شوارع و أحياء ودروب لقال لك السامعون: ما هذا؟ أنكتة هذه أم حدوته؟

وكما قال شكسبير " الإيجاز هو روح الكوميديا" (أظن لا أحد يمكن أن يعترض على شكسبير مع أن الرجل كان مشهوراً بالغم، لكنه كتب بعض الكوميديات الرائعة وخاصة" حلم ليلة صيف"، لكن هذا القول المأثور مأخوذ من أحد أغم مسرحياته " هاملت").

لو انتفى الإيجاز الذي يعني البساطةوالسهولة أي أقصر الطرق لضاع الخلط، وانتفت الحقيقية وذابت العدوانية وتبخرت المفاجأة.

القاعدة هنا" كلما قصَّرت حصلت على مردود أكبر".

أنظر لنكتة البابلي السابقة والإيجاز في الرد الأخير، كلمة واحدة قالت كل شيء.

أحيانا يكون الصمت أبلغ من الكلام، فالوسط الذي نتعامل معه بصري بالأساس.

في إشاعة حب بعد أن تأتي هند رستم مع أحمد فرحات وتلقي بنفسها في أحضان حسين النشاشقي (عمر الشريف) وتقول له: أحمد وحشته موت. يرد: أحمد مين؟ أحمد ابنك/ يدخل أحمد فرحات صارخا: بابا بابا بابا. يسقط عمر الشريف في شكل ساخر مغشياً عليه.

الصمت هنا والحركة المبالغ فيها والمسخرة في الأداء أبلغ بكثير من أي جملة حوارية.

بهذا نكون قد حددنا العناصر الخمسة الأساسية في الكتابة الكوميدية.

ويمكن أن نحدد ماهيتها في السطر التالي:

بناء التوتر ثم زيادة التوتر ثم إطلاق التوتر في شكل ضحك.

٤ - ١ أنواع الكتابة الكوميدية:

يتبقى لنا في هذه المقدمة أن نتكلم عن أنواع الكتابة الكوميدية وأشكالها المختلفة.

تقسم جيني روش في كتابها " الكتابة الكوميدية" كتابة الكوميديا إلى الأنواع التالية:

١ - النكات اللفظية السريعة One liners.

٢ - الاسكتشات.

٣ - الكتابة للراديو.

٤ - كوميديا الموقف.

٥ - المسرح الكوميدي.

٦ - كوميديا الشخصية standup comedy.

٧ - الكرتون والقصص المصورة.

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الأنواع نوعاً ثامناً هو كتابة الأفلام الطويلة كما فعلت مادلين ديماجيو في كتابها" كيف تكتب للتليفزيون".

١ - ٤ - ١ - النكات اللفظية السريعة One liners

النكتة اللفظية السريعة المكونة من سطر واحد أو من تجهيز ثم رد فن كان منتشراً في بدايات القرن العشرين في مصر وكان له نجومه الشهيرون مثل إسماعيل يس ومحمود شكوكو وأيضاً سلطان الجزار والفار وغيرهم، وهو فن منتشر جداً في أمريكا.

ويعتمد في الأساس على السرعة والبنية الكوميدية التي تتكون من الخلط أو عدم الانسجام، وهو يفيد كاتب الكوميديا في الأساس في عملية الإيجاز والسرعة وخلق الإيقاع المنضبط.

ويمكن أيضاً استخدام هذه النكات داخل العمل الكوميدي سواء كان اسكتشاً أو كوميديا الموقف أو حتى الفيلم الطويل.

والنكتة اللفظية السريعة هي نكتة تتمحور حول فكرة واحدة أو هدف واحد، وفن القافية الشهير، يعتمد على هذه النكتة أو لنقل إنه تحوير منه.

أنظر لهذه القافية المبنية على أسماء الأماكن في القاهرة " أيه اللي على جتتك ده؟ " أشمعني"؟ الدرب الأحمر" القافية هنا تعتمد على تشابه النطق بين الدرب الأحمر (الحي القاهري) القديم الشهير، وبين الضرب الأحمر (أي آثار السياط والعصي) وهذه القافية تلعب على كون الشخص موضوع القافية مجرماً أو مهاناً ولكنها تلمح لذلك من خلال التشابه الصوتي بين اسم الحي وبين نتيجة ضعف أو إجرام الشخصية ألا وهي العقاب الجسدي وآثاره الباقية.

وقد تستخدم النكتة اللفظية السريعة في سياق عمل كامل مثلما الحال في فيلم "العار" عندما يبلغ نور الشريف مهرب المخدرات أخاه المحترم عن رأيه في المخدر الحشيش بهذه النكتة اللفظية السريعة" إن كان حلال إدينا بنشربوه، وإن كان حرام إدينا بنحرقوه".

النكتة تجعلنا نفكر في الحلال والإباحة والحرام والنار والعذاب والحرق وهي مركبة كما نرى وليست بسيطة كما تبدو، إنها تدفعنا دفعاً إلى التفكير، وعلى حد تعبير بوب هوب" إن أنجح النكت اللفظية هي تلك التي تجعلك تفكر".

١ - ٤ - ٢ - الإسكتشات:

تختلف تعريفات الاسكتش من كاتب لآخر بيد أن الأمر المؤكد هو أن الكلمة تعني الرسم التحضيري والتخطيطي، كما أنها مصطلح قادم من مجال الفن التشكيلي وحيث أنه تخطيطي فهو سريع وموجز بشدة.

ولذا يمكننا تعريف الاسكتش بأنه مشهد مضحك تام في ذاته زمنه قصير لا يزيد عن ٥ دقائق وقد يصل إلى ٣٠ ثانية أحياناً.

ويُبنى الاسكتش عادة على فكرة مركزية محددة جيداً أو عدة نكات لفظية وبصرية تنبع من الشخصية المحورية في الاسكتش أو الموقف الذي بني على فكرة الاسكتش، وغالبا ما ينتهي الاسكتش بجملة حوارية بمثابة "الضربة القاضية" أو الختام المسك الذي يعبر تماماً عن فكرة الاسكتش بشكل منطقي وأيضاً مفاجئ.

ولنتأمل معاً تلك القصة الموجودة في " كليلة ودمنة" والتي تصلح كاسكتش تلفزيوني سريع.

مر سائح بصومعة ناسك وهو في طريقه إلى بلد بعيد فأضافه الناسك وحياه وكان السائح متعباً ويبدو عليه الإرهاق والألم والجوع، فدعاه الناسك للاستراحة ووضع أمامه بعض الخبز ثم رجاه أن يعذره لأنه سيجلب له عسلاً من المخزن، وخرج وحين عاد حاملاً وعاء العسل وجد الرجل قد أتى على الخبز، فعلم الناسك أن الجوع الذي بالسائح شديد فوضع العسل أمامه، وخرج ليحضر بعض الخبز فقد كانت اللقيمات الأولى هي كل ما عنده، وعندما عاد وجد السائح قد ازدرد كل العسل ومسح الوعاء بإصبعه وأخذ في لعقه، تعجب الناسك ثم وضع له الخبز وخرج ليحضر عسلاً وعندما عاد وجده قد أنهى الخبز، وتكرر الأمر أكثر من مرة، فلم يملك الناسك إلا أن يسأل الرجل: إلى أين تمضي يا صديقي؟ فرد الرجل: إلى الهند وسأل الناسك: ولم؟ رد الرجل: لأني سمعت بأن هناك طبيباً شهيراً وأنا مريض! فسأله الناسك: وما مرضك؟ فرد الرجل: قلة الأكل فلا طاقة لي على الزاد.

تأمل: شخصيات قليلة – موقف بصري مضحك (خروج ودخول الناسك)، إنهاء الخبز ثم لعق العسل وأخيراً حوار سريع ينتهي بالضربة القاضية مرض الرجل وهو قلة الأكل.

منطقي ولكنه مفاجئ وغير منسجم مع ما رأيناه فهو خير ختام للاسكتش.

٣ - ٤ - ١ الكتابة الكوميدية للراديو:

الكتابة للراديو بشكل عام والكتابة الكوميدية للراديو على الأخص تفيد الكاتب في عدة نواحٍ وهي تساعده على التمكن من أشياء عديدة كما سنرى.

أول شيء الخيال الجامح: ففي الراديو كل شيء ممكن وكل شيء متاح. المكان: أقاصي الصعيد في مصر أو غابات أمازونيا في البرازيل أو سفوح التندرا في سيبريا أو حتى تحت سطح المحيط الهادي في مثلث برمودا. الزمان: أثناء حرب البسوس أو مستقبلاً في القرن ٣١ أو أثناء حرب الوردتين في انجلترا، الشخصيات: أي شخص من عم شحاته بائع البطاطا حتى الملك الصبي توت عنخ آمون أو أوبي وان كنوبي بطل حرب النجوم وأستاذ الجيداي الشهير.

ثاني شيء الاقتصاد: فالإنتاج للراديو لا يتطلب ميزانيات ضخمة ويحرر الكاتب من الحدود المادية للوسائط البصرية، تريد مباراة كرم قدم في إستاد ماركانا الذي يسع ٢٥٠ ألف متفرج في ريودي جانيرو بين فاسكو داجاما وسانتوس على بطولة البرازيل حيث الجمهور زئيره يصم الأذن، في الراديو هائل!!! ولكن أطلب هذا من منتج فيلم أو منتج تلفزيوني (لا داعي لوصف ما سيحدث لك).

ثالث شيء السرعة: من السهل تسجيل الأعمال الإذاعية: إن المسلسل الطويل الذي يذاع على ٢٠ يوماً كل يوم ١٥ دقيقة يسجل على مدى ٣ أيام فقط.

رابع شيء التجربة: حيث إن الإنتاج يسير وسريع يمكننا أيضاً أن نجرب مثلاً تلقي رسائل الجمهور أثناء إذاعة المسلسل أو العمل وقياس الاستجابة التفاعلية المباشرة للمستمعين إلخ.

خامس شيء الحميمية: الإذاعة من فم الممثل إلى أذن المستمع مباشرة ومن ثم تمكن الكاتب من الإحساس بحميمية كلماته وتأثيرها المباشر.

والكتابة للراديو تتطلب الإلمام بماهية الأدوات الإبداعية المتاحة لكاتب الإذاعة وهي الآتية:

١- الموسيقى.

٢- المؤثرات الصوتية.

٣- الصمت.

٤- الحوار.

وسنحاول فيما يلي تحليل كل أداة على حدة.

١-٣-٤-١- الموسيقى:

تستخدم الموسيقى لتهيئة الجو والمناخ العام الملائم للعمل سواء كان هذا إثارة أم جريمة أم كوميديا وهكذا هناك دائماً موسيقى موحية ودالة على المشاعر المطلوب إثارتها لدى المشاهد وهذه الموسيقى قد تكون عكس المطلوب أحياناً لخلق التناقض والتوتر.

كذلك تستخدم الموسيقى لتحديد الزمان والمكان، مثلاً العود وموسيقى الهاربيسيكورد تعني العصر الإليزابيثي في إنجلترا، موسيقى السمسمية تضغنا في مدن القناة في مصر، الإيقاع الخليجي يعني الصحراء ودول الخليج وهكذا.

٢-٣-٤-١ المؤثرات الصوتية:

المؤثرات نوعان:

أ - خلفية: التي تعمل كخلفية للحوار وتدل على المكان وعمق المجال السمعي، مثلاً حوار بين شخصين مع صوت صرير عجلات قطار وصوت آلة الجر يوحي بقاطرة.. وهكذا.

ب- مؤثرات الموقف: وهي تدخل داخل بنية العمل مثلاً رنين الجرس.

ويستحسن عدم الإسراف في استخدام المؤثرات لكي لا يضيع الجو العام ولأنها من وسائل المخرج أساساً.

٣-٣-٤-١ الصمت:

يقال " إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب".

واعتقد أن قائل هذه الحكمة كان مؤلفاً إذاعياً أو ربما كان زوجاً مقهوراً لا يستطيع الكلام في وجود زوجته.

يستخدم الصمت لصنع الإيقاع وتغييره وخلق الترقب و من ثم التوتر، وله أنواع مثلا الصمت كتعليق (لا تعليق) والصمت الحار (صمت ما هذا لقد فاجأتني) صمت المذنب (يكاد المجرم يقول خذوني بصمته) صمت الدهشة (صمت أنا لا أدري من أين جئت؟ في الإجابة على سؤال جئت من أين يا أستاذ بعد نصف الليل؟)، وهكذا. وهذه الأنواع تتحدد بكيفية كسر الصمت فالحوار القادم مباشرة بعد الصمت هو الذي سيحدد نوع ومعنى الصمت وأهميته.

٤-٣-٤-١ الحوار

يجب أن يكون الحوار في أي وسيط نستخدمه حواراً واقعياً وليس حياتياً، بمعنى أن يكون مماثلاً للحوار المستخدم في واقع الحياة دون حشوه وإضافاته ولغوه، والحوار له أغراض عديدة أهمها.

١- الكشف عن جوانب في الشخصية.

٢- يحرك الحبكة.

٣- يحمل المعلومات الضرورية للمشاهد.

٤- يخلق الضحك وهو أهم وظائفه في مجال الكوميديا.

ومن أهم المبادئ التي يجب التزامها في كتابة الحوار السهولة.

الممثلون بشر ولذا علينا الترفق بهم واستخدام كلمات سهلة النطق معروفة (طالما لم تكن الشخصية تتطلب كتأثير معين كلمات غريبة و طريقة نطق معينة).

أيضاً الإيجاز والبساطة. فالمستمعون كذلك بشر (معلومة مهمة) وهم مثلنا لا يحبون الصداع والمونولوجات الطويلة.

الحوار يؤكد هرمية المتحاورين في موقف معين ولذا علينا دائماً تحديد من الأقوى في المواقف وكيف سيجري الحوار تبعاً لذلك.

مثلاً لو كان الموقف موظفاً يطلب سلفة من رئيسه فالأقوى هو الرئيس، لكن لو كان هذا الطلب مغلفاً بتهديد خفي بفضح علاقة الرئيس بإحدى العاهرات فالأقوى هو الموظف (كيفن سباسي في فيلم " الجمال الأمريكي") وبشكل عام يفضل تنويع استخدام هذه الأدوات جميعاً للوصول إلى أفضل تجانس سمعي ممكن.

٤ - ٤ - ١ كوميديا الموقف:

أشهر الأشكال الكوميدية التلفزيونية في الولايات المتحدة اليوم وعلى أساسها يتم تقييم شبكات التلفزيون والمحطات.

أهم خصائصها (بشكل مختصر ومخل حيث سنعاود شرحها بالتفصيل الممل كنوع من التكرار الذي يعلم الشطار).

١- ينبع الضحك من الشخصيات الأساسية والمواقف التي يدخلون أنفسهم فيها (رايموند يبيع خاتم الزواج الذي أهداه لزوجته لأنه" فالصو" لأنه يحبها ويريد أن يحضر لها شيئاً قيماً، وزوجته أخذت خاتماً حقيقياً من جدتها لتتباهى بأن زوجها رايموند الذي يحبها وتحبه قد أهداها إياه (الكل يحب رايموند).

٢- كل حلقة مستقلة بذاتها، الحلقة تنتهي بإنهاء الموقف وانحلاله، ولا توجد استمرارية إلا في الشخصيات الرئيسية (ساينفلد، كرامر، جورج كوستانزا، ألين في ساينفلد).

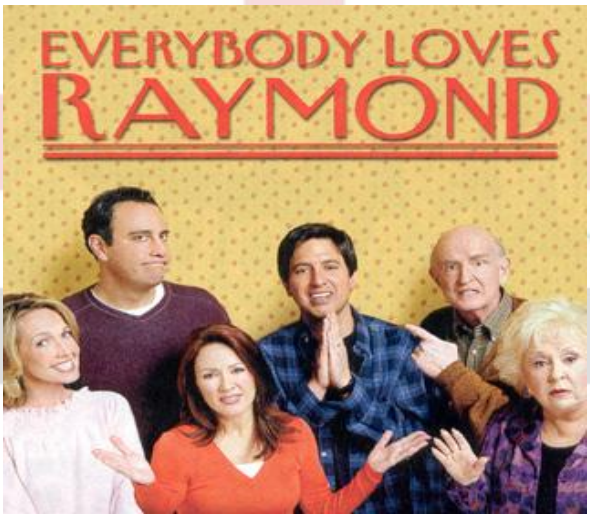
٣- مدة كل حلقة ٣٠ دقيقة.

٤- ممثلون ثابتون لأدوار الشخصيات الرئيسية. ولا يحدث تغيير إلا مع خروج ممثل من الحلقات.

٥- عدد محدود من أماكن التصوير.

٦- التسجيل يتم في وجود جمهور.

٧- البنية الدرامية للحلقات متشابهة ونابعة من خصال أساسية في الشخصيات (ساينفلد المحب للجميع الخاسر/ الناجح، ألين العصابية المهمومة بتحقيق ذاتها والنجاح، كرامر غريب الأطوار، جورج الفاشل والباحث الأبدي عن العلاقة السليمة مع المرأة).



٥ - ٤ - ١ المسرح الكوميدي:

الكتابة الكوميدية للمسرح من أقدم أنواع الكتابة كما أسلفنا. وهي تمرين للكاتب على صياغة النكات اللفظية (الأفيه بالتعبير الشائع في الوسط الفني العربي) وكتابة المواقف المتصلة المنفصلة في شكل اسكتشات ترتبط بالحبكة المسرحية، وفرصة لاستغلال الصمت وحركة الممثلين للتعبير أيضاً تجريب أشكال الكوميديا المختلفة مثل الفارس أو المسخرة والسلابستيك أو مشاهد الضرب بالكعك بالكريمة أو البارودي أو المحاكاة الساخرة.

٦ - ٤ - ١ كوميديا الشخصية:

هي ذلك النوع من الكوميديا الذي يقوم فيه شخص واحد في الأساس بتقديم العمل كله (عزب شو) كمثال عربي أو(ليني بروس) كمثال غربي ومثلها مثل كل الأنواع تحتاج للبحث وخلق الشخصية الملائمة والاستخدام الملائم للمكان والأدوات المصاحبة من موسيقى ومؤثرات صوتية أو بصرية وسنعود لشرحها بالتفصيل فيما بعد.

٧ - ٤ - ١ الكرتون والقصص المصورة:

نوعية من الكتابة الكوميدية مهمة جداً، وقد لا يمارسها الكاتب التليفزيوني أو السينمائي ولكنها هامة جداً للتدريب على كتابة كوميديا الموقف sitcom فنفس الأفكار والملابسات تتكرر.

لنأخذ مثالاً شخصية بطوط أو دونالد (الخاسر/ العصبي/ الذي يضع نفسه دائما في مواقف حرجة) ألا تشابه بشكل أو بآخر شخصية جورج كوستانزا في ساينفلد؟

أو شخصية بندق أو جوفي goofy (الأخرق/ غريب الأطوار صديق البطل) أليست هي نظير كرامر الكرتوني؟

يمكننا أن نتعلم الكثير من هذه الشخصيات الكرتونية ومواقفها الكوميدية مع الفارق الأساسي أن الخيال في الكرتون أكبر بكثير من الخيال في كوميديا الموقف فلا حدود عليك ككاتب ضع بطوط في الفضاء أو في الماضي أو في المستقبل والكل سيقبل منك هذا.

٨-٤-١ الفيلم الكوميدي:

الكتابة الكوميدية للسينما تتطلب معرفة الكتابة للسينما بشكل عام بمعني أن الفيلم الكوميدي هو نوعية خاصة من الأفلام ومثلها مثل كل نوعيات الأفلام الأخرى تحتاج إلى بنية وشخصيات تتطور وحبكة وذروة وحل.

أهم النصائح التي تقدمها السيناريست الأمريكية مادلين ديماجيو (وعلى فكرة هي شخصية مشهورة واسمها وأعمالها موجودة على الإنترنت في موقع Imdb.com يعني قاعدة بيانات السينما على الإنترنت).

في هذا الصدد هي " أن تصادق الشخصية الرئيسية في الفيلم الذي تكتبه أعرفْ كل شيء عنها، تاريخها، عاداتها، أهلها، ما تحبه وما تكرهه، أصدقاؤها، أعداؤها، زملاؤها في العمل كل التفاصيل التي تعرفها عن نفسك أعرفها عنها بشكل (بصري) مع التركيز على فكرة (بصري)، وهذا التدريب يفيد الكاتب جداً في التخيل وكذلك إدراك المحيط البصري لعمله وبالتالي تجويده وتطويره.

لقد طرحنا تساؤلات كثيرة وأجبنا على بعضها وتركنا الباقي (ليس كنوع من التعجيز لكن الجهل أو الخيبة او الكسل أو البخل من جانبي).

ولكن هذه الأسئلة أو التساؤلات تمثل محفزات للتفكير والبحث، في الكيمياء: العامل المحفز هو ذلك المركب أو العنصر الذي يساعد على إنجاز التفاعل دون الدخول فيه، وفي لغة السوقة هي النقود التي تدفع كجائزة عند لعب الورق أو الطاولة كي لا يقال إن اللعب نوع من القمار.

بمعنى أن هذه المقدمة لن تجيب على كل الأسئلة ولكنها بالأساس تهدف إلى إثارة الخيال ودفع القارئ للبحث والتخيل، وهذان العنصران هما أساس الكتابة الكوميدية.

* * *

الباب الاول

عناصر الكتابة الجيدة

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

عناصر الكتابة الجيدة

هل هناك كتابة جيدة وكتابة سيئة؟ سؤال إجابته سهلة نعم و إلا ما كانت هناك أعمال ناجحة وأخرى فاشلة ومملة.

المشكلة ليست في سؤال البداهة هذا ، المشكلة في السؤال التالي:

هل هناك عناصر محددة للكتابة الجيدة؟

هنا الإجابة صعبة فهل لو جمعنا هذه العناصر إن وجدت سنخرج بعمل جيد؟ وهل لو خرجنا بعمل جيد بفرض اجتماع العناصر إن وجدت سينجح؟ وهل لو نجح العمل بفرض جودته عند اجتماع العناصر إن وجدت سينسب إلى الكاتب؟: وهكذا سلسلة لا نهائية من هل لو..

تشابه قصة الفرخة التي تحتاج القمحة والقمحة التي عند الفلاح الخ الخ.

لذا دعونا من كل هذا ، ولنعد صياغة السؤال بشكل آخر: ما هي العناصر التي لو التزم أي كاتب بها تزداد نسبة الجودة في منتجه النهائي؟ (آسف لمصطلحات الأيزو هذه، لكن علينا أن نتعامل مع مجهودنا بشيء من الحرفية، ولذا علينا أن نبحث عن الجودة في المنتج) أول هذه العناصر في رأيي هي:

١ - ٢ البحث:

يشمل البحث: البحث عن الفكرة، البحث عن الشخصية، البحث عن التفاصيل، البحث عن الخط الدرامي الصاعد، البحث في كل شيء.

البحث يعني أن الكاتب يهتم بما يكتب، ولذا يتعرف عليه ويدقق في الفكرة ويقلبها ويعيد النظر فيها ويرفضها ثم يعود إليها، الكاتب هنا يريد الوصول للفكرة

التي تحمل في طياتها الكوميديا، وبالتالي تولدها وتساعد على إخراج الشخصيات الضاحكة والمواقف الساخرة والنكات البصرية واللفظية الخ.

كيف؟ هذا هو السؤال. وسنعود إليه بعد قليل . (توتر وتشويق) (ممكن وضع الإعلانات هنا).

الشخصية، يصادقها، يتخيلها، يتخيل تاريخها، ما تحبه ما تكرهه أصدقاؤها، آباؤها، ذوقها في المأكل، كل ما يمكن أن يكون له علاقة بها ، سواء كان له علاقة مباشرة بالخط الدرامي أو لم يكن.

كيف؟ (فقرة إعلانية أخرى).

التفاصيل هي المكون الأساسي في الحقيقية كما قلنا، تفاصيل المكان الجغرافية تفاصيل الديكور الداخلي، تفاصيل الملابس، الموسيقى، المؤثرات، كل شيء له علاقة بزمان أو مكان أو خلفية العمل (حتى التفاصيل النفسية أو الصحية للشخصيات بمعنى إن كانت إحدى الشخصيات مصابة بمرض – تفاصيله- أعراضه ــ علاجه ــ تطوره .. الخ..).

كيف؟ (بدون إعلانات هذه المرة).

البحث في خلق الدراما كيف يتم خلق الحبكة والصراع؟ أين يتم التوقف؟ هل التوتر كاف أم لا؟ هل العلاقات طبيعية أم لا الخ.

كيف؟ نعود للسؤال الأول إذن.

كيف يمكن إيجاد الفكرة التي تولد الكوميديا؟

١-١-٢ الفكـــرة

دعونا نفكر في القصة التالية: شخص صاحب مقهى في حي شعبي في القاهرة يأتي شخص ثري للحي ويفتح كازينو كبيراً يجذب زبائن المقهى وينشأ صراع بين الاثنين حيث أن الثري يريد كذلك الاستحواذ على خطيبة صاحب المقهى ابن البلد، فيلم كوميدي؟ أشك. ربما فيلم اجتماعي ومغامرات وضرب.

لكن دعونا نبحث قليلا ونعود للسؤال الأساسي: ماذا لو؟

ماذا لو جعلنا صاحب المقهى الفقير الضعيف يتحدى الغني القوى صاحب الكافتيريا؟

نعم بحث في التراث يقودنا لقصة داود وجوليات، الفتى الضعيف يهزم الملك العملاق القوي نبحث أكثر: ماذا لو كان التحدي متكرراً؟ أي أن البطل الفقير سيهزم البطل/ الضد الغني أكثر من مرة كي يتمكن من الفوز بكل شيء؟ مزيد من الأسطورية وخاصة لو كان عدد المرات سحرياً مثل الرقم ٣ أو ٧ ويتيح لنا تكرار المواقف الصراعية وزيادة التوتر.

نبحث أكثر مازالت الفكرة غير كوميدية؟ ما هي أكثر الأشياء إهانة في هذا الحي الشعبي؟ نعم الصفع على الوجه (ضرب القلم) ماذا لو جعلنا التحدي هو أن يصفع البطل الشرير ٧ مرات على وجهه في ٧ أيام.

نعم .. فيلم " عنتر ولبلب" بطولة شكوكو وسراج منير وهو من أجمل أفلام كوميديا الأربعينيات وتتوالى فيه المواقف الكوميدية في أماكن قريبة من حمام قصر عنتر إلى الصحراء إلى حقيبة سيارته الخلفية إلى الطائرة وفي كل مرة تتولد الضحكات من خلال الفكرة المحورية التي بحثنا حتى توصلنا إليها عبر بعض التفريعات في موقف يبدو من الخارج غير كوميدي إطلاقاً.

مثال آخر موسيقيان يخرجان من الباب الخلفي للملهى الليلي الذي يعملان فيه إلى زقاق ضيق وفجأة يجدان نفسيهما وجهاً لوجه مع عصابة تقوم بقتل عصابة أخرى بكل برود، ومنهجية، يفران، وطبعاً يطاردهما رجال العصابة، فهما الشاهدان، الوحيدان (فيلم كوميدي؟؟).

لا يمكن فيلم مغامرات وتشويق ومطاردات وقتل بعنوان " الشاهد الوحيد" بعد قتل أحد الرجلين، ممكن جداً.

لكن دعونا نفكر قليلاً ونبحث قليلاً، كيف يمكن أن يهرب الرجلان؟ سيسافران، ممكن جداً ولكننا ما زلنا في إطار فيلم التشويق نفكر أكثر ونبحث أكثر، السفر: نعم ولكن ماذا عن التنكر كذلك سيسافران متنكرين أفضل أفضل، الفكرة تتطور لكنها مازالت بعيدة عن الكوميديا.

كيف يتنكران؟ في شكل سيدتين. هنا دخلنا منطقة الكوميديا. وبمزيد من البحث سيدتان تلعبان في فرقة موسيقية كلها سيدات، هنا كوميديا خالصة ومفارقات لاذعة.

وفيلم رائع اسمه " البعض يفضلونها ساخنة" من بطولة جاك ليمون وتوني كيرتس وجورج رافت والساحرة مارلين مونرو وإخراج بيلي وايلدر.

البحث في الفكرة الأولية قادنا إلى إخراج فكرة جديدة مولدة للكوميديا في ذاتها أي من السهل إنتاج مواقف كوميدية ساخرة وضاحكة من هذا المنتج الذي توصلنا إليه بعد بحث.

٢ - ١ - ٢ الشخصية

كيف نتعرف على الشخصية الرئيسية عندنا؟

تحكي مادلين ديماجيو عن مقابلتها مع المنتج التليفزيوني الراحل فيل ماندلكر أحد قيادات شبكة NBC الشهيرة كانت الشخصية التي اختارتها هي "شارون" وهي مديرة ناجحة في شركة كبيرة.

سألها فيل " ما شكل مكتبها في هذه الشركة"؟

ردت " فخم"

صرخ فيها " وما معنى فخم هذه يا .." الكلمة لا نستطيع وضعها خوفاً من الرقابة" ضع إعلانات بسرعة".

هنا أجبرت ديماجيو على أن تفكر بشكل بصري، إن النصيحة الأولى في أول كتب كتابة السيناريو المتوافرة لدينا من عصر السينما الصامتة هي التفكير البصري المحدد مع الابتعاد عن الصفات. البحث في الشخصية يعني: البحث فيها بصرياً . مكان العمل.. نعم لوحات من أشهر الرسامين وبفضل الانطباعيين الفرنسيين لإعطاء مسحة ثقافية مع رومانسية البحث هنا قادنا إلى معرفة معلومات عن الانطباعية والتأثيرية والرومانسية، مكتب من عصر لويس ١٦ مصنوع من خشب ثمين جداً وهكذا.

كلنا " طبعاً" يذكر الحوار الشهير في الكثير من الأفلام العربية حيث البطل رسام فقير والبطلة فتاة غنية، الرسام يرسم لوحات بلهاء وهي تبدو معجبة بها جداً (لأنها مصابة بتخلف حاد والعياذ بالله) وتقول له " أنت بتحب ترسم البحر ليه"؟ فيرد " لأن البحر بيعلمني الحب والرومانسية".

وكلام أبله من هذا النوع، هذا الكلام نتيجة البحث.. عن فضيحة!!!!!!!.

عندما نتكلم عن لوحات نتكلم عن خلفية ثقافية، نتكلم عن علاقة بمجتمع، عن مستوى معيشة، عندما نتكلم عن نوع خشب نتكلم كذلك عن مرتب مرتفع، عن مرتبة عليا داخل هيكل الشركة الإداري الخ.

البحث في الشخصية يعني تقمصها وليس فقط مصاحبتها.

السؤال " لو كنت أنا" س" من الناس فماذا سأفعل"؟

" ماذا لو". السحرية مرة أخرى ولكن بشكل مختلف.

لنأخذ مثالاً شخصية " فورست جامب" التي لعبها توم هانكس وحاز بفضلها على أوسكار أحسن ممثل.

الكاتب وضع فيها كل نتائج بحثه في مجال بطيئي الفهم، هل تتذكرون ذلك المشهد الشهير الذي تكلف الملايين من الدولارات حين يصافح فورست (هانكس) الرئيس الأمريكي الراحل كنيدي.

تتذكرون الحوار، كنيدي يسال " ماذا تريد؟" جامب يرد " أريد التبول" هذه الإجابة الساحرة الساخرة التي تأتي كنكتة لفظية تضحكنا (وتجلب الأوسكار لهانكس) أتت من خلفيات شخصية جامب بطيء الفهم غير المعتاد على مثل هذه المواقف، والمعتاد على التعبير عن رغباته بشكل مباشر دون مواربـــة.

البحث في الشخصية يعني أسئلة محددة:

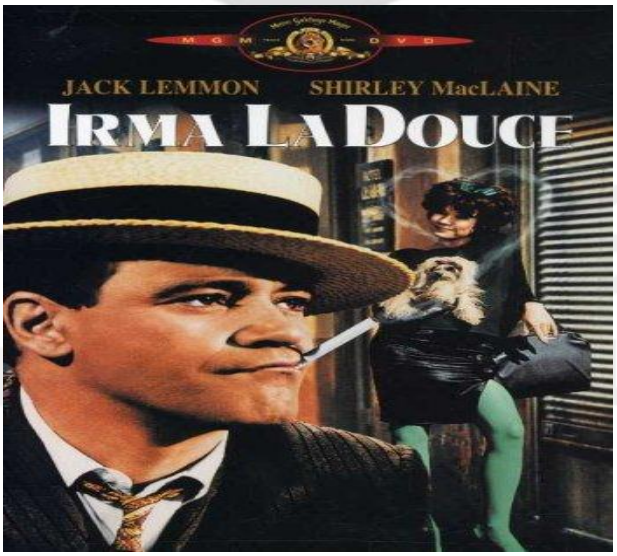
ما هي قيم الشخصية؟ ماذا يمكن أن تفعل عندما تكون بمفردها؟ ما هي أصعب صدمة مرت بها الشخصية في حياتها؟ ما هو أعظم سر في حياتها؟ ما هي أفضل لحظاتها؟ هوايتها ما هي؟ إمكاناتها كيف تكونت؟ مم تخاف؟ ماذا تلبس من ملابس خارجية (وداخلية أيضا) هل تتذكرون مشهد وودي ألن في فيلم بناناس (الموز) حيث يخرج بملابسه الداخلية وسترته؟

أم مشهد الأب يخرج بسرواله الداخلي من نوع (الشورتات القصيرة) في فيلم " وحدي بالمنزل جزء ٣" والطفل يذكره بهذا ؟ وأسئلة كهذه كثيرة وصغيرة وتفاصيل دقيقة من خلالها تتكون حياة حقيقية.

٣ - ٢ - ٢ التفاصيل:

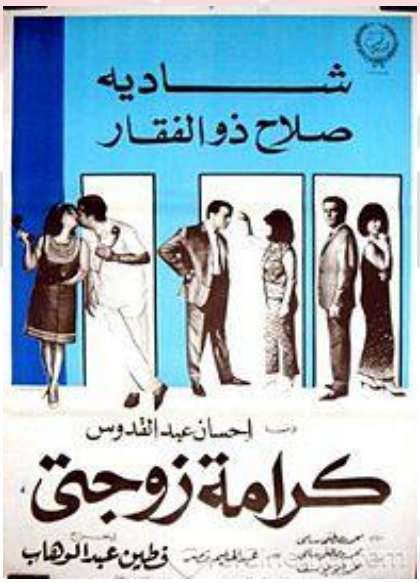
التفاصيل هنا هي كل الدقائق الصغيرة التي تكون واقع العمل، إنها التي تعطي الموضوع مصداقيته، باختصار التفاصيل هي حقيقة العمل الفني.

تخيل " حسين النشاشقي" (عمر الشريف) في إشاعة حب في بداية الفيلم دون (المبمباغ) (أي البابيون) الغريب وبدون النظارة؟ تخيل " جاك ليمون" في " إيرما الغانية" دون العصا التي يحملها في يده وكاب الشرطة الشهير، وتخيل الفيلم دون ذلك البارمان الذي يعرف كل شيء وعمل في كل شيء وينهي حواره دائماً بهذه التفصيلة اللازمة" وتلك قصة أخرى"؟ لا يمكن بالطبع .

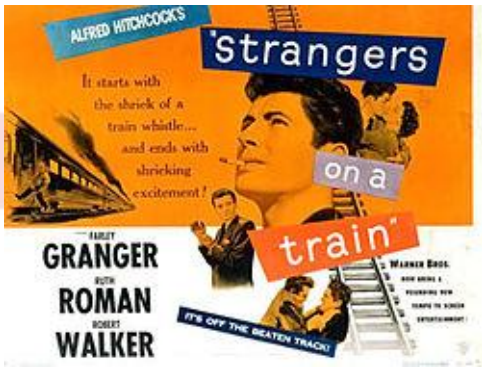


التفاصيل الدقيقة هي التي صنعت نسيج ولحمة هذه الإعمال، في فيلم "كرامة زوجتي" لفطين عبد الوهاب من بطولة شادية وصلاح ذو الفقار هل تتذكرون لازمة " صلاح" الدون جوان"؟ نعم إنها تتعلق بالتليفونات وبكيفية الاتصال، التليفون هو محور الفيلم.

وهي التفصيلة التي يتم بناء الفيلم عليها، رداً على تهرب الفتاة بحدة أنها لا تملك " تليفون" نجده يقول " تليفون البقال، تليفون الجزار، تليفون المكوجي، أنت عارفه مصر فيها كام تليفون (كان هذا في الستينيات وأزمة التليفونات لم تكن مستحكمة ولم يكن هناك موبايل. ولكن تلك قصة أخرى) ٥٠١٦٥ تليفون!؟" هذه التفصيلة تتطلب بحثاً وتقصياً وتعباً، وفيما بعد سيستخدم التليفون لإثارة غيرته وشكوكه فيما يتعلق بانتقام زوجته منه كنتيجة لخيانته لها.



مثال آخر من فيلم " غريبان في قطار" لهتشكوك، لي صديق يسمي هذا الفيلم فيلم " الولاَّعة" لماذا؟ نعم لأن " الولاعة" تلك التفصيلة الصغيرة الدقيقة التي سرقها " بيكر" من " فارلي جرانجر" هي دليل إدانة نجم التنس الذي لم ينفذ الجزء الخاص به في هذا الاتفاق المتوهم.



ولكن دعونا نرى تفصيلة أخرى عبقرية في هذا الفيلم وتنم عن بحث عميق ومكثف في طبيعة حالة" هنري بيكر" المرضية.

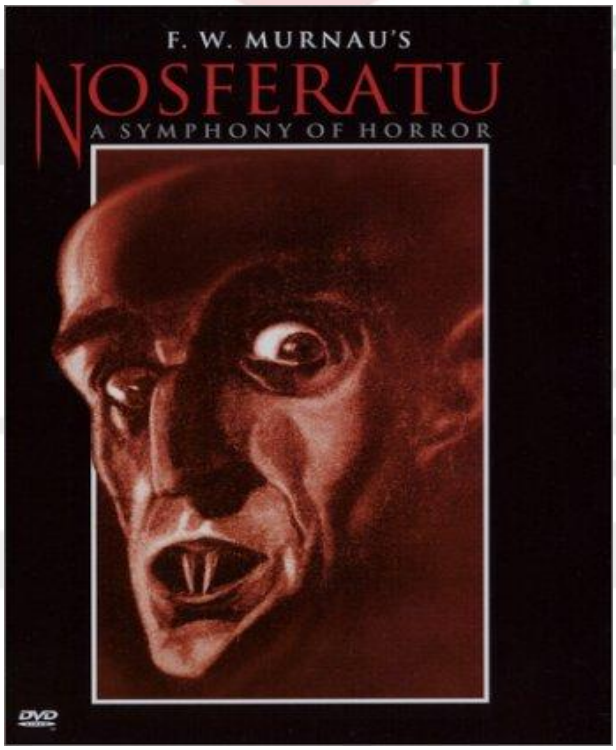
إن هذا المريض النفسي المثبت على شخصية الأب الذي يعرض على بطل التنس (فارلي جرانجر) أن يخلصه من زوجته التي تنغص حياته وانقطعت علاقته بها مقابل أن يقوم الآخر بقتل أبيه، يتابع البطل ويترصده وفي مشهد مباراة التنس الشهير نجد التعبير الأمثل عن حالة التثبت على الأب تلك، ففي لقطة عامة نرى المدرجات من وجهة نظر اللاعب والرؤوس تتحرك جيئة وذهاباً لمتابعة الكرة إلا رأساً واحداً تنظر في اتجاه واحد.

إنه رأس " بيكر ينظر في اتجاه" جرانجر" مثبته عليه، تفصيلة نفسية جاءت من البحث في حالة مرضية أدت إلى مشهد رائع يوضع في تاريخ السينما كما قال الناقد الأمريكي الشهير" اندرو ساريس".

دعونا نتأمل أيضاً تفاصيل المكان من خلال فيلم قديم آخر، (نوسفراتو لفريتز مورناو) هذا الفيلم يُعدُّ من تحف السينما الصامتة ومن أجمل أفلام الحقبة الذهبية للسينما الألمانية.

يكتب هنريك جلين كاتب سيناريو هذا الفيلم نحن ننظر إلى منزل قديم عبر زجاج نافذة مغبش، المنزل ارتفاعه ٦ أو ٧ طوابق، و تخرج منه ظلال شبحية تضفي على المكان جو الموت.

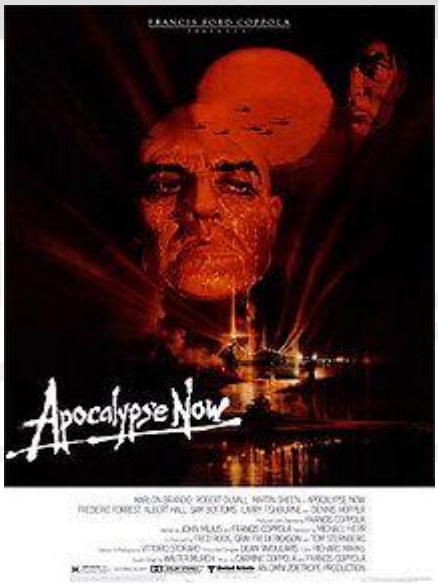
رغم الشاعرية الوصفية (مغبش، جو الموت، شبحية الموت، الخ، سنجد أن هذه التفاصيل المكانية الصغيرة قد خلقت جواً خلاقاً مرعباً يمهد لظهور دراكولا (نوسفراتو) ويجعلنا نتقبله.



البحث عن شكل المكان الذي يعيش فيه دراكولا وفكرة قلاع القرون الوسطى في وسط أوروبا (ترانسلفانيا برومانيا) تجعل الكاتب يختار شكل التابوت قوطي الطراز الموضوع في قبو مخيف له سقوف منخفضة وتجعلنا نشعر مرة أخرى بالاختناق تمهيداً للشعور بالرعب.

دعونا ننتقل إلى تفاصيل أخرى في مثال آخر إنها التفاصيل التاريخية لقد بني المسلسل التلفزيوني الشهير عن حياة " هارون الرشيد" الخليفة العباسي العظيم على معلومة صغيرة لن نجدها بسهولة إلا في كتب التاريخ الإسلامي الأساسية لابن كثير والبلاذري وغيرهما، هذه المعلومة هي وجود ابن آخر للرشيد أكبر من الأمين والمأمون والمعتصم عرف باسم أحمد السبتي الزاهد، هل كنا سنصل إلى المسلسل التاريخي الجيد دون البحث والتنقيب في تفاصيل دقيقة في كتب كبيرة؟؟

البحث في التفاصيل كالبحث عن إبرة في كوم قش متعب ويبدو مستحيلاً ولكن الوصول إليها ثم استخراجها رائع ومفيد ويجعل العمل حقيقياً وجيـــداً.



٤ - ٢ - ٢ الخط الدرامي:

بداية الموقف ثم الصراع ثم الحل، هذا هو الخط الدرامي لأي عمل وبشكل تبسيطي جداً.

كيف نبحث في هذا الموضوع؟

الموقف الأول يتطلب بداية قوية أو بمعنى آخر البحث يجب أن يكون عن التأثير القوي على المتفرج، هل تتذكرون بداية " نهاية العالم الآن" لفرانسيس فوردكوبولا من بطولة مارتين شين وروبرت دوفال ومارلون براندو، هذا الفيلم الرائع الحائز على جائزة مهرجان كان السينمائي؟

إنها غابة تحترق مع أصوات مروحيات تطوف فوقها، ثم طبع مزدوج لنجد مارتين شين في غرفته في الفندق ينظر للسقف وللمروحة التي تذكرنا بالهيلكوبتر / المروحية.

إنه يتذكر مهمته الأخيرة، إنه يتذكر ما حدث له، وهكذا ندخل الحدث منذ اللحظة الأولى.

هذه البداية تطلبت تصوير ملايين الأمتار من الأفلام الخام ليصل كوبولا للتأثير البصري المطلوب. البحث هنا أدى إلى ما عرفه العرب باسم براعة الاستهلال أي البداية الموفقة والقوية.

البحث في الصراع يتطلب حدوث هذا الصراع سريعاً وإلا انهار الخط الدرامي وتلاشى اهتمام المتفرج بالعمل.

يقول الكاتب والمنتج الأمريكي دافيد تروتيير في كتابه" الكتاب المقدس لكتابة السيناريو" أبلغني مدير أعمال فني كيف أنه عثر على سيناريو رائع وكان يصرخ في الهاتف قائلا " لقد قتل الرجل في صفحة ٧" تصور في ص ٧ حادثة قتل".

وهو يؤكد أنه في خلال الصفحات العشر الأولى من العمل الطويل يجب حدوث شيء، ما بالك ونحن نتكلم عن كوميديا موقف مدتها نصف ساعة؟ الصراع هنا يتطلب سرعة شديدة ومن ثم بحثاً أكبر.

الحل يتطلب بحثاً أيضاً الحلول السريعة التقليدية لن تقنع المتفرج ،النهاية السعيدة كانت مطلوبة في بدايات القرن العشرين، نحن في القرن الواحد والعشرين.

هل تتذكرون نهاية " البعض يفضولنها ساخنة" نعم إنها تلك النكتة اللفظية السريعة رداً على كل محاولات جاك ليمون لإقناع المليونير العجوز أنه لا يصلح كزوجه التي وصلت لذروتها مع قوله وهو يخلع الشعر المستعار " اسمع أنا رجل" فكان الرد " لا أحد كامل"..

هل كان يمكن الوصول لنهاية عبقرية كهذه دون بحث؟؟

في "عفريت مراتي" بطولة شادية وصلاح ذو الفقار وعادل أمام وحسن حسين وعماد حمدي عندما تهتم الزوجة التي يتركها زوجها بالساعات لعمله المستمر في البنك بالشطرنج، وتهمل زوجها، نجده يجد في السينما ملاذاً ويصاب بمرضها ألا وهو التقمص ويدخل علينا في شخصية شابلن، نهاية عبقرية أيضا لا يمكن الوصول إليها إلا بالبحث المكثف.

كان يمكن الانتهاء عند إلقاء القبض على العصابة واستعادة النقود وكذلك عودة علاقات الأسرة لطبيعتها، لكن ما حدث هو أن النهاية الجديدة أضفت قوة أكثر على الفيلم وأضحكت المتفرجين أكثر.. مجهود البحث عن هذه النهاية أتى ثمرته.

الحكمة هنا هي: إذا أعجبتك نهاية أولى تذكر أن البحث قد يوصلك إلى نهاية أفضل وفي كل الأحوال النهاية الأولى ستظل قائمة " (بمعنى لا تمسحها بالممحاة إن كنت تكتب بالرصاص ولا بالمصحح إن كنت تكتب بالآلة الكاتبة واحفظها في ملف إن كنت تكتب على الكمبيوتر)!!!

لنرى هذا المثال الأخير من قصة كرتون بطلها بطوط الذي يعاني من توتر شديد بسبب أن فريقه المفضل سيلعب المباراة النهائية وهو لا يحتمل الهزيمة ويقرر الابتعاد عن أي مؤثر يذيع المباراة وبعد أن يجد ملاذاً آمناً في موقع عمل مليء بالضوضاء يستيقظ ليسأل عن النتيجة.. النهاية الغريبة التي أتت بعد بحث: بسبب الضباب تأجلت المباراة والأولاد سيتركون عملهم لأنهم لن يستطيعوا احتمال ثورته.

ثاني عناصر الكتابة الجيدة هو التخيل:

٢ - ٢ التخيل:

الكاتب مسافر زاده الخيال (دون السحر والعشق والجمال) والخيال عند الكتابة للوسائط البصرية يعني الخيال البصري، علينا أن نفكر بحرية كما قلنا مرارا وكما سنقول كثيراً فيما بعد، التخيل يبدأ بهذا السؤال:

هل يمكن عمل هذا الموضوع في وسط غير بصري؟ إن إيماءة واحدة أو إشارة سريعة تعني الكثير وتغني عن الكثير، أيضاً التخيل يعني إمكانية تصور الموقف من وجهة نظر المتفرج ومن ثم طرح أمور كثيرة قد لا تعرفها الشخصية وبالتالي زيادة الإمكانات المتاحة لخلق المفارقات والمفاجآت.

يقترح الكاتب الأمريكي يورجن وولف في كتاب " كتابة كوميديا الموقف الناجحة" طريقة جيدة للتدريب على التخيل كما يلي:

أولا: لنجلس في مكان هادئ دون إزعاج لمدة نصف ساعة تقريباً. ولنحاول التركيز والاسترخاء بأي من الطرق الممكنة، قراءة القرآن (للمسلمين)، سماع الموسيقى الهادئة، قراءة مجلة أطفال إلخ.. ثم نغلق أعيننا ونتنفس بعمق. وندع التوتر يغادر جسدنا.

ثم نتخيل إحدى شخصيات العمل الذي نكتبه : دعونا نتتبع الشخصية وهي تتحرك في محيطها، كيف تلبس؟ ماذا تفعل في موقف محرج؟ كيف ترد

على الإهانات؟ كيف ترد التحية وهي مشغولة؟ دعونا مما تخيلناه، نتعمق أكثر وننتقل إلى مرحلة أخرى في حياتها، كيف كانت تتصرف وهي صغيرة لم نعد نحن الكتاب بل صرنا جزءاً من الشخصية كأننا نلبس حذاءها اللامع يوم العيد وهي تنتظر بفارغ الصبر استيقاظ أبيها ليعطيها (العيدية) ما هو إحساسها الآن؟ (أي لحظة العيد و الانتظار) ماذا ستفعل؟ الخ.

هذا التمرين سيؤدي في أحيان كثيرة إلى ظهور أفكار رائعة ومسلسلات كاملة ولا داعي للإحباط عند الفشل لأول مرة، فقد لا نتمكن من السيطرة على تقنية التخيل من المرة الأولى، وأيضاً لا داعي لتصور أن الصور والخيالات ستأتي في شكل فيلم سينمائي أو مسلسل تليفزيوني كامل ما علينا إلا أن نضعه على الورق، في أحسن الأحوال ستأتي أطياف صور يمكننا أن نضع هذه الأطياف كشذرات أمامنا على الورق ثم نحاول بمزيد من التخيل الربط بينها وهكذا.

من تمرينات التخيل الأخرى من كتاب " الكتابة الكوميدية" لجيني روس ما تسميه

" شبكة الذهن العنكبوتية" والهدف من الشبكة تدريب الذهن على فكرة التداعي الطليق مثلاً نبدأ بكلمة على طرف الشبكة " مستشفى" بماذا تذكرنا بالأشعة التي تكشف عن داخل الإنسان لكن هل تكشف عما يوجد بالنفس؟ ماذا لو أمكن الكشف عن الجمال الكامن في النفس؟ هل يمكن أن نتخيل مسابقة في الجمال الداخلي أو جمال الروح؟ جمال الروح هل يظهر في الرداء ؟؟؟ سندريلا ذات الرداء الممزق إلخ.

يمكن أيضاً تدعيم هذا التمرين من خلال تمرين الأعمدة الثلاثة فنكتب عموداً نضع فيه شخصيات وعموداً ثانياً للأماكن وعموداً ثالثاً للتفاصيل كما يلـــي:

شخصيات	أماكـــن	تفاصيل
طبيب	محل أزياء عرائس	نظارة شمسية
محامٍ	ملعب كرة قدم	ولاعة
متشرد	مستشفى	بيانو
سوبر مان	محكمة	ثلاجة
رئيس وزراء هولندا	مقبرة	كرة قدم
ملكة انجلترا	مركب شراعي	كوب ماء
شبح شرير	سفينة فضاء	قهوة
طالب هندسة	القصر الملكي في السويد	حدوة حصان

ونحاول تشبيك الأعمدة باستخدام ماذا لو:

ماذا لو جلست ملكة انجلترا في ملعب كرة قدم وبجوارها نظارة شمسية!! وهكذا.

تمرينات التخيل عديدة ويمكننا ابتكار تمرينات خاصة بنا تساعدنا على التخيل وتوليد الأفكار، القاعدة الأساسية هنا أن الخيال لا قيود عليه ولا حدود له (الورق أرخص شيء) الخيال قدرة ذهنية نستطيع أن ندربها ونمتلكها.

وهذا يقودنا إلى بعض الأمثلة على الخيال في العالم الدرامي الذي نستكشفه ودور الخيال في كل مثال.

لنأخذ فيلم " الأقزام قادمون" لشريف عرفة عن سيناريو لماهر عواد وبطولة ليلى علوي وجميل راتب ومجموعة الأقزام، الفيلم يحكي قصة صاحب مصنع هامبرجر يريد الاستيلاء على أرض بجانب مصنعه لتوسيع مصنعه ويحتال للحصول على ورقة تثبت ملكية الأرض ويواجه أصحاب الأرض الأصليين، كيف يمكن تحويل هذه القصة المعتادة والمكررة في الكثير من الأفلام إلى قصة مبتكرة؟ بالخيال.. أصحاب الأرض الأصليين مجموعة أقزام، هنا دخل عنصر سحري وتحولت المبايعة من ورقة تثبت ملكية الأرض إلى

خاتم سليمان وحل سحري من يمتلكها يمتلك القوة وبهذه الطريقة تحول الفيلم إلى فيلم مبتكر يحتوي على الكثير من الإمكانات الكوميدية المشوقة.

مثال آخر وهنا الخيال الجامح إنه فيلم " لصوص الزمن" لفرقة المونتي بايثون وبطولة طفلين ومجموعة أقزام، تسرق خريطة الزمان، النتيجة فيلم رائع حافل بالكوميديا والمواقف الجامحة، سواء في الماضي أو المستقبل أو حتى في أرض بلا زمان في قلعة الشر العجيبة.

مثال ثالث، الحلقة الأخيرة من " ساينفلد" كيف يمكن أن ننهي الحلقات ولا ننهيها؟ بالتخيل، حادثة سير، إدانة في المحاكمة، حكم بالسجن لمدة سنة، وجملة حوارية يقولها جيري " سوف نعود لأنها مجرد سنة" هل تعرفون ما تأثير هذا؟ أكثر من مائة مليون خطاب ورسالة بريد إليكتروني تتوقع عودة ساينفلد وتطالب بها.

الخيال مفتاح النجاح في الكوميديا وهو ما يحول العادي والمعتاد إلى مضحك ودرامي.

العنصر الثالث: الذاكرة

٣-٢ الذاكـــرة:

نستطيع أن نقسم الذاكرة إلى قسمين أساسيين قسم شخصي يتعلق بحياة الكاتب وذكرياته الخاصة وتجاربه الواقعية وما يسمعه من المقربين إليه وما يلاقيه في حياته، وقسم عام يتعلق بما نشاهده من أفلام وما نسمعه من برامج إذاعية وما نقرؤه من كتب الخ.وكل قسم له تأثير هام جداً في الكتابة ويحتاج أيضا إلى تدريب وتمرين.

١-٣-٢ الذاكرة الشخصية

هل تتذكرون آخر عيد ميلاد أقمتموه لأنفسكم؟ من حضره؟ ما هي الحلويات التي قدمت فيه؟ ما هي أنواع المشروبات؟ كيف نظم " البوفيه"؟ ماذا ارتدى الضيوف؟ ماذا فعلت تلك السيدة ذات الشعر القصير والفستان الطويل؟ من تكلم عن من؟ ما هي آخر أخبار النميمة التي قيلت في هذا الحفل؟ ما هي آخر الأخبار السياسية؟ من فتح التليفزيون في غرفة الأولاد؟ من كان يلعب بالفيديو، يختار شرائط ويعيدها ويتفرج على أجزاء منها؟ من لعب بالأتاري رغم أنه كبير السن؟.

من هذه الأسئلة وغيرها تتولد تفاصيل وأفكار ورؤى لن تأتي كفيلم أو شريط متكامل، ولكن كأطياف شبحية أشبه بخيالات " خيال الظل" أو الفانوس السحري القديم.

الذاكرة قدرة إنسانية مهمة للكاتب وعليه أن يعمل على تنميتها وهناك العديد من تمارين تنمية الذاكرة البصرية وأيضا "الحياتية" للفرد.

نحن في غرفة جلوس في منزل أحد الأصدقاء هذه هي المرة الأولى التي نزور فيها هذا الصديق في هذا المنزل الذي انتقل إليه مؤخراً، دعونا نحاول التركيز.

- هل هي نفس حجرة الجلوس السابقة؟
- ما الجديد فيها؟
- تذكر أشياء كانت في الحجرة القديمة وهي في نفس موضعها وهكذا.

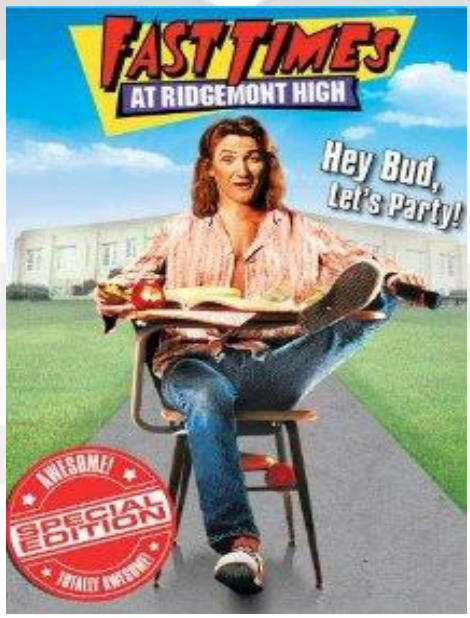
تمرينات الذاكرة لا نهائية!

مثلاً أنظر إلى لوحة ثم ابتعد عنها واكتب ٥ إلى ١٠ أشياء موجودة فيها.

كذلك الذاكرة تتضمن الإنصات للآخرين وتخزين تجاربهم وخبراتهم.

كن مستمعاً جيداً تزددْ قدرتك على التركيز.

في فيلم " أوقات سريعة في ريدجمونت الثانوية " يحكي الكاتب كاميرون كراو قصة ذكرياته الشخصية في المدرسة الثانوية، الفيلم ليس سيرة ذاتية ولكنه يعتمد أكثر على الذاكرة الخصبة واستعادة مخزون ذكريات الشاب العدمي الذي يريد استغلال كل شيء لمصلحته (شون بن) يذكرنا بالتأكيد بشخصية قابلناها في المدرسة أو الكلية وبالتالي يسهل تعرفنا عليها ومن ثم تقبلها والتعيين فيها أو في غيرها.



مثال آخر على الذاكرة الحياتية أو الشخصية "مدرسة المشاغبين" إن شخصيات بهجت الأباصيري ومرسي الزناتي والملواني هي شخصيات قد تعدت دورها في المسرحية المقتبسة لتصبح رموزاً بصرية ودرامية يكررها ملايين الشباب العرب من المحيط إلى الخليج كل يوم على مدار عشرات السنوات، لماذا؟ لأنها قادمة من الذاكرة الشخصية للمؤلف (علي سالم) والتقت مع شخصيات عرفناها، المدرس ضعيف الشخصية، الطالب الفتوة الذي يريد التأثير في المدرسة بعضلاته، الطالب الذكي المتمرد.. رغم أن هذه النماذج كونية إلا أن التفاصيل الحياتية الصغيرة التي أتت من مخزون شخصي هي التي أدت لهذا النجاح الهائل والقيمة الحياتية الكبرى.

مثال ثالث فيلم " توتسي" بطولة داستين هوفمان وجيسكا لانج ومن إخراج سيدني بولاك من أنجح أفلام الثمانينيات التي تتحدث عن العلاقة بين الرجل والمرأة في ضوء التطورات الاجتماعية التي مرت بالولايات المتحدة وظهور الحركات النسوية والمساواة بين الجنسين الخ.

ممثل موهوب ولكنه متعالٍ وعنيف يبحث عن دور فلا يجده إلا في مسلسل صابوني (soap opera) يلعب فيه دور سيدة.. التحولات التي تحدث في شخصيته وعلاقته بالمخرج وببطله المسلسل الخ.

ما يهمنا هنا هو كيف توصل المخرج سيدني بولاك إلى الاسم العبقري الذي عبر عن حالة الإزدواجية هذه (توتسي) إنه مخزون ذكرياته الشخصية فقد كان الدلع الذي تطلقه عليه والدته.

مثال رابع من أشهر مشاهد الفيلم ذلك المشهد الذي يقابل فيه الممثل (داستين هوفمان) صديقه ووكيله (سيدني بولاك) فيخبره الوكيل أنه لا عمل له الآن يرد هوفمان: أتعني أنه لا يوجد في نيويورك من يريد أن يتعامل معي؟ يرد بولاك: لا ليس الأمر كذلك: لا يوجد في أمريكا من يريد أن يتعامل معك، هذه أيضا من الذكريات الشخصية لكاتب السيناريو لاري ميلبارت الذي استطاع تحويل الذكرى المؤلمة إلى نكتة ناجحة في عمل كوميدي (اشترك في السيناريو كل من دون ماجواير وموراي شيزجال).

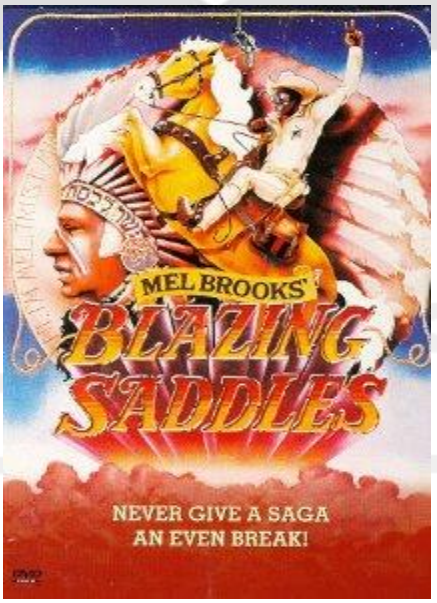
من أهم وسائل تدريب الذاكرة الشخصية للكاتب المحترف " كراسة الملاحظات" وهي "نوتة" صغيرة نحملها معنا في كل مكان ونسجل فيها كل ما يمكن أن يخطر بالبال ، زي طريف لمحناه، مشروب غريب شربناه، ملامح شخصية، تصرفات، مواقف الخ.. إن هذه "النوتة" أو الكراسة ستكون معينا لنا عند الكتابة ،ستمثل منبعاً لا ينضب للأفكار والمواقف والشخصيات.

٢-٣-٢ الذاكرة البصرية العامة

هذه الذاكرة تمثل الركن الثاني في عنصر الذاكرة وهي تنتمي لخاصية حب المشاهدة والتعلم عند البشر.

في رأي واحد من أهم مدربي التنس في مصر " أن الفرجة نصف اللعب" وهذا الرأي ليس صحيحاً تماماً في حالة السينما والتليفزيون وأي وسيط بصري فالواقع الفرجة " أكثر من نصف التعلم بكثير".

هناك أعمال بكاملها تقوم على استعادة الذاكرة البصرية مما شاهدنا من الأفلام والمسلسلات والأعمال التليفزيونية الأخرى.



هنا نحن أمام ما نسميه المرجعية السينمائية أو التليفزيونية مثلاً أفلام وودي ألن دائماً يمكننا تقصي هذه المرجعية فيها والربط بين الفيلم وبين الأفلام التي يعتمد عليها ويسخر منها ويأخذ منها كذلك أفلام مل بروكس مثلا "السروج الملتهبة" إنه يعتمد على أفلام الويسترن.

"فرانكشتين الصغير" إنه يعتمد على مرجعية أفلام الرعب، وهكذا.

فيلم مثل " إشاعة حب" الذي ذكرناه مراراً هل تذكرون المشهد الذي تبدأ فيه اللعبة التي صاغها يوسف وهبي (الأب) وابن أخيه (حسين) عمر الشريف وابن اخته (محروس) عبد المنعم إبراهيم حين تأتي (ابنته) سعاد حسني وصديقاتها ويكشفن عن صورة (هند رستم) التي تحمل إهداءً حاراً لحسين عليها، ويبدأ يوسف وهبي في صب اللعنات والشتائم على رأس ابن أخيه رافعاً يده للسماء. المرجعية السينمائية هنا رهيبة أنها يوسف وهبي نفسه (ذاكرة عامة وذاكرة شخصية تؤدي إلى ضحك مزدوج).

هل هناك تمرينات بالنسبة للذاكرة البصرية العامة؟

هاكم هذا التمرين من كتاب جيني روس " الكتابة الكوميدية"

- أكتب أسماء خمس شخصيات عامة في مجالات مختلفة واذكر أمام كل اسم أهم صفاته الشخصية في رأيك، وأيضاً ما يشتهر به عند الناس.

مثلا: تاتشر: المرأة الحديدية.. طويلة، بيضاء، ثقيلة الظل.

كلينتون: رئيس أمريكي زير نساء... ابتسامته ساحرة.

وهكـــذا....

هذا التمرين سيكون لنا حافظة مكتوبة نرجع إليها عندما نريد، إنه بمثابة خزانة للذاكرة البصرية العامة التي نستطيع استخدامها وقت الحاجة.

العنصر الرابع: هو القدرة على الربط وخلق الاستمرارية

٤ - ٢: الربط والاستمرارية:

هذا العنصر من أهم العناصر التي تميز الأعمال الجيدة عن الأعمال السيئة فالعمل الجيد قادر دائماً على شد المتفرج وإجباره على الجلوس على كرسيه.

كنت أتفرج على فيلم عربي كوميدي من إنتاج الثمانينيات في الفيديو وكان الفيلم جيد المستوى وعند ثلث الفيلم تقريبا رن جرس التليفون، واستغرقتني المكالمة لفترة ثم انشغلت بعدها في كتابة ورقة وبعدئذ عدت للفيلم وأكملته. وتعجبت أنه فيلم رائع محبوك ومحكوم وبلامط وتطويل كعادة الأفلام.

وفي جلسة جمعتني مع مجموعة من الأصدقاء والنقاد أخذت أدافع بحرارة عن الفيلم وكان الكل ينظر لي في دهشة ثم ردوا جميعاً على نفس واحد أن الفيلم ممل ومليء بالإطالات التي لا لزوم لها وبالسخافات و.....و..... وذهلت، هل نتكلم عن نفس الفيلم؟

وعندما عدت أعدت مشاهدة الفيلم وفهمت أننا لم نكن نتفرج على نفس الفيلم، لقد سقط أثناء المكالمة أكثر من ٤٥ دقيقة من الفيلم ولم أتأثر ولم أفقد خيط الأحداث ولذا فما شاهدته هو ما يجب أن يكون عليه الفيلم لا الفيلم الأصلي، وتلك هي مشكلة الربط والاستمرارية في أجلى صورها.

الواقع نحن نفتقد لعنصر الاستمرارية في أعمالنا ونميل إلى المط والتطويل والإطالة والإملال وثمة أسباب فنية تعود لما يسمى بالدورة التليفزيونية وعدد حلقات المسلسل المفروض أن تعرض فيه وما إلى ذلك... وهناك أيضا أسباب درامية تعود للكتابة ذاتها وعدم القدرة على الإيجاز والاقتصاد وعدم التمكن من الربط بين المشاهد ولا تحقيق الاستمرارية.

والاستمرارية من أهم العناصر التي تؤدي للكتابة الجيدة، هناك كتاب شهير اسمه "5c of the cinema وهذه الـ 5Cs هي:

التكوين أو البنية composition

زاوية الكاميرا camera angle

اللقطة المكبرة close up

القطع cutting

الاستمرارية continuity

ما يهمنا هنا هو فكرة الاستمرارية

قد نمتلك فكرة جيدة ونعطيها حقها من البحث ونطورها باستخدام عناصر التخيل ونطور شخصياتها ونستخرج أبعادها الحياتية بالتذكر سواء الشخصي أو العام ولكننا لا نستطيع أن نحقق الاستمرارية، لماذا؟ لأن كتابتنا تميل إلى الترهل والإطالة، لأننا نكتب ونحن نهدف للشرح وليس للعرض (الشرح explanation، العرض exposition) أو لأن العلاقة واضحة في ذهننا لا عند المتفرج أو لأن الزمن الذي يستغرقه العمل مفروض علينا ونريد حشو بعض المشهد.

أذكر هنا مثالاً كوميدياً على هذه الحالة، ففي أثناء حضور للجنة تقييم أفلام تمهيداً لعرضها في أحد مهرجانات السينما فوجئت بفيلم عربي، يمر البطل بأزمة ويحتاج لبعض الراحة فيدخل قاعة عرض تعرض فيلماً هندياً ثم فوجئت بعلبتين من الفيلم الهندي تعرضان كجزء من الفيلم العربي وتتخلل العلبتين لقطات لوجه البطل يشاهد الشاشة، وتعجبت فلم يكن هناك أي داعٍ درامي لهذا ثم سألت فعرفت أن المخرج فعل ذلك من أجل الوصول بزمن الفيلم إلى أكثر من ساعة ونصف الساعة لأن المادة التي صورها بعد المونتاج لم تكن تكفي وضحكت لأن شر البلية ما يضحك.

وكتاب التليفزيون يجب أن يدركوا أهمية الاستمرارية أكثر، لماذا؟ يقول الكاتب والمنتج الاسترالي جون فورهاوس في كتابه " صندوق أدوات الكوميديا" (تصنع كوميديا الموقف على أساس أنها من فصلين أو من ثلاثة فصول) وفائدة هذا هو وضع الإعلانات التي تمول العرض أساساً، وكلما نجح العرض ازدادت الإعلانات ولذا فقد وصل أحد العباقرة إلى فكرة عمل كوميديا الموقف من ٣ فصول لتزداد كمية الإعلانات وتتاح الفرصة لزيادة التمويل.

هل فهمتم أهمية الاستمرارية هنا؟

نعم، فبدون الاستمرارية ولحظات الانتظار سيقوم المتفرج ويترك التليفزيون وينهار العرض والنتيجة أن المعلنين سيبتعدون عنه.

لذا يجب أن تكون نقطة الانقطاع أو فترة الراحة هي نقطة أقصى توتر لابد أن يلتصق المتفرج بمقعده فلا يقوم منه منتظراً ماذا سيحدث، هل سيطلق الرجل الرصاص فيقتل غريمه أم إنه سيتراجع؟ هل ستعترف الفتاة لأبيها بأنها تحب ابن الجيران أم ستقبل الزواج من هذا العريس الجاهز؟ هل ستغرق المياه التي تتصاعد هؤلاء النسوة المحبوسات في تلك الغرفة المغلقة أم ستصل فرقة الإنقاذ التي تسابق الزمن للوصول إليهن؟ وهكذا!!!

ومن ثم نواصل معه بعد الإعلانات وقد ربطناه إلى الكرسي.

كيف نخلق الاستمرارية هذه؟

هاكم تمريناً مبسطاً: نختار مجلة أطفال مصورة (ميكي على سبيل المثال) ونقوم بقص إحدى القصص الكاملة فيها، ثم نقص كل مربع على حدة ونخلطها جميعاً ثم نغير ترتيب هذه المربعات ونقارن الترتيب الذي حصلنا عليه بالترتيب الأصلي للقصة.

ونسجل الملاحظات التالية:

١- هل يتطابق الترتيبان؟

٢- في أي شيء يختلف ترتيبنا عن الترتيب الأصلي؟

٣- هل نحس بحاجتنا لصورة ومواقف إضافية للوصول إلى استمرارية؟ (ترتيبنا أطول)

٤- هل استغنينا عن بعض الصور؟ (ترتيبنا أقصر).

٥- هل تأثرت الاستمرارية بعد إعادة الترتيب (حتى لو كان ثمة تعمد في عدم التطابق).

بالإجابة على هذه الأسئلة سنصل إلى فكرة الاستمرارية ونقاط التطور وكيفية الربط بين المواقف التي تكون منها عملنا.

تمرين آخر: هذا التمرين استنبطته من الحادثة التي ذكرتها في بداية الكلام عن الاستمرارية، لنحضر فيلماً كوميدياً شهيراً ونفرغه على الورق

(مشهداً بمشهد) (مع كل تغيير زماني أو مكاني نسجل مشهداً) ثم لنقم بقراءة تلك المشاهد بإمعان ونحاول إعادة ترتيبها وتحقيق استمرارية جدية منها ونسأل أنفسنا نفس الأسئلة كما في حالة تمرين القصة المصورة، ستتجمع لدينا معلومات وخبرات مهمة فيما يتعلق بكيفية الوصول للاستمرارية مع فائدة إضافية هي الاقتصاد والقدرة على الإيجاز.

الكتابة الجيدة تعتمد على هذه العناصر الأربعة:

- البحث – الخيال- الذاكرة والاستمرارية- ولكنها تحتاج أيضا إلى القدرة على التساؤل، وكما قال الكاتب الانجليزي الشهير روديارد كبلنج مؤلف قصة " كتاب الغابة" الشهيرة: أحتفظ بستة خدم مخلصين علموني كل ما أعرفه، أسماؤهم هي: ماذا ولماذا ومتى وكيف وأين ومن.

- أدوات الاستفهام تلك هي خدم الكاتب المخلصون الذين يجب أن يتدرب باستمرار على استخدامهم والاستفادة منهم.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

الباب الثاني

عناصر الكتابة الدرامية

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

٣- عناصر الكتابة الدرامية

من أشهر كتب كتابة السيناريو الأمريكية كتاب " السيناريو - أساسيات كتابة السيناريو" للكاتب والمنتج الأمريكي الشهير سيد فيلد وهذا الكتاب الذي ظهر عام ١٩٧٩ وأعيد طبعه ٣ مرات في ١٥ عاما، يُعدُّ لدى الكثيرين أهم كتب السيناريو على الإطلاق.

وتقول الكاتبة المكسيكية التي كتبت فيلم " مثل الماء للشيكولاتة" لاورا اسكيبل" إنها لم تكن لتكتب فيلمها لو لم تقرأ هذا الكتاب.

بعد أن أوضحنا أهمية الكتاب (ننصحكم بشرائه – إعلان مجاني مثلاً.. لا) دعونا نرى العناصر الأساسية لكتابة الدراما كما حددها سيد فيلد. أنها:

١ - الموضوع.

٢ - الشخصية.

٣ - الحدوتة.

٤ - البنيـــة.

٥ - النهاية.

وإذا رجعنا لكتب سيناريو أخرى (بما في ذلك أقدم كتب السيناريو العربية وهو كتاب محمود خليل راشد " على متن الأثير" وهو تطوير لكتابه "فجر السينما" الصادر في عشرينيات هذا القرن) سنجد أن هناك اتفاقاً على أن هذه العناصر هي أهم عناصر الكتابة الدرامية فلو امتلكنا موضوعاً أو فكرة واستطعنا

تطوير شخصياتها ووضعناهما في حدوتة ذات بنية محددة تشمل صراعاً وحبكة درامية وتطوراً ثم استطعنا حل هذه الحدوتة بشكل منطقي ومقبول، نستطيع أن نقول بكل ثقة: هذا عمل جيد مضمون النجاح (قابلوني لو استطعتم هذا..!!)

هل الأمر بهذه السهولة؟ نعم ولا.

فهذا هو التفكيك النقدي لكتابة الدراما.. لكن .. (آه من لكن) الأمر ليس بهذه البساطة.

كيف نصل للموضوع الشائق ونستنبط منه الفكرة المولدة للكوميديا؟

الموضوع الشائق هو الموضوع الذي يهم الجمهور المحتمل؛ فمن هو الجمهور المحتمل وكيف نعرف أن الموضوع الذي اخترناه هو موضوع مشوق ومهم بالنسبة لهذا الجمهور؟

وهكذا الحال في كل مفردة سبق ذكرها سنجد أسئلة كثيرة وتساؤلات محيرة (قلت من قبل الأفضل الاتجاه لبيع الأدوات المنزلية والابتعاد عن وجع الدماغ هذا).

حسنا هل الأمر محبط لهذه الدرجة؟ أيضاً نعم ولا فصناعة الإمتاع والفرجة show business هي أكثر الصناعات رواجاً في كل الدنيا والقنوات الفضائية مثل الأميبا تتكاثر بشكل رهيب وساعات الإرسال لا تنتهي وكله يريد منتجاً، إذن الأمور وردية؟ أيضا نعم ولا (ألن نكف عن هذه الأمور المحيرة؟ سنكف، فوراً).

نعم، لأن فرص العمل تتزايد والاستثمارات في مجالات الوسائط كبيرة جداً، ولا،لأن المعروض يتزايد أيضاً والصراع في هذا المجال رهيب.. الحل؟ هو الجودة والكتابة المدروسة (وكثير من الحظ والوسامة وبالطبع تذكر قصة ذلك المليونير الذي سئل كيف حصل على أول مليون دولار في حياته فأجاب: بالدارسة الصبورة والعمل الجاد والإصرار على النجاح والمثابرة وورثت ٩٩٩,٩٠٠ دولار من عمي عند وفاته).

وحيث أن ما بيدنا فقط هو البحث والدراسة دعونا نركز عليهما ولنبدأ في التعرف على هذه العناصر الخمسة المتفق عليها.

٣-١- الموضوع theme

ما هو الموضوع الذي يمثل العنصر الأول في الكتابة الدرامية؟ بداية لنلجأ للتعريف السلبي فنحدد ما ليس موضوعاً الفكرة التي يتمحور حولها العمل ليست الموضوع، الحدوتة أيضا ليست الموضوع، الشخصيات كذلك ليست الموضوع، بنية العمل ليست الموضوع.

جميل جداً، ما الموضوع؟

الموضوع (أو التيمة باستخدام لغة أهل الصنعة) هو ذلك الجو العام الذي يحيط بالعمل (كلام هلامي بلا معنى.. أليس كذلك؟).

نوضح أكثر " إن التليفزيون صار المؤثر الأساسي في الجماهير" عبارة نسمعها كثيراً ولكنها ليست صحيحة تماماً إلا في ظروف التليفزيون الموجه في البلاد الشمولية.

التليفزيون اليوم صار صناعة كبرى وكأي صناعة هناك منتج (المحطات والشبكات والفضائيات إلخ) ومستهلك (الجمهور) وناتج (المواد التي نراها على شاشات التليفزيون) وكذلك ممول(المعلنون) إن كان الناتج جيداً فسيقبل عليه الجمهور وهذا يعني ارتفاع الإعلانات أي زيادة التمويل أي إنتاج آخر وعمل جديد للمنتجين (هذا هو الوضع الطبيعي، ولا علاقة له بعملية الوساطة وطرق الحصول على الإعلانات في بلاد أخرى).

أمـــا (لا قدر الله) لو كان الناتج رديئا فسينفض من حوله الجمهور (ولهذا اخترعت أدوات التحكم عن بعد) وتنخفض الإعلانات (هل علمتم ما حدث مع سلسلة الرب والشيطان وبوب؟ التي كانت شبكة N.B.C الأمريكية قد انتجتها وتعرضت لهجوم عنيف ودعوة للمقاطعـــة من قبل الجمعيات الدينية المسيحية واليهـــودية والمسلمة في الولايات المتحـــدة الأمريكية،

أذاعوا حلقة واحدة ثم اكتشفوا أنـــه لا يوجـــد معلنون فألغوا السلسلة كلها (http://sharetv.org/shows/god_the_devil_and_bob).

ويقل التمويل ويتوقف الإنتاج.

إذن لابد أن يكون العمل المعروض قادراً على جذب الجمهور وهذا لن يحدث إلا إذا كان يعكس اتجاهات الرأي العام ويتكلم في الموضوعات التي تهمـــه.

وهذا هو الموضوع

نوضح أكثر فنقول: الموضوع هو الأحاديث التي تشغل الناس في وقت معين في مكان معين. أي عندما تكون كاتب الدراما عليك أن تلاحظ ما يحدث وتستمع لما يدور حولك من أحاديث وتتابع ما ينشر ولو وجدت شيئا مشتركاً في أماكن عديدة مع أصدقائك، مع أسرتك، مع زملائك في العمل (طبعا لأنك استمعت لنصيحتي وعملت في بيع الأدوات المنزلية.. لكن حرفة الفن أصابتك) في النادي، في الأتوبيس الخ.

لو حدث هذا فثق تماما أنك وقعت على موضوع جيد وأنه بإمكانك أن تكون أنجح مؤلفي المسلسلات (في أمريكا) لكن، حذار من الوقوع في خطأ اعتقاد أن الموضوع هو "موضوع الساعة" فمن أهم سمات الموضوع

الاستمرارية الزمنية النسبية أنه يشغل الناس على مدار عقد من الزمان تقريباً ويتغير ببطء، أنه السمة التي تميز الجمهور، أنه مستقر وليس متغيراً.

مثال: حادث الطائرة المصرية التي سقطت في المحيط الأطلنطي هو "موضوع للساعة" لكن " الدروس الخصوصية" موضوع أيضا لا تتخدع بما ينجح في أمريكا وتحاول تكراره في مصر أو سوريا أو في بوركينا فاسو فمن سمات الموضوع كذلك المكانية أو المحلية.

غزو الفضاء والكائنات الغريبة القادمة من الكواكب الأخرى موضوعات أمريكية لكنها لا تهم مواطني بوركينا فاسو كثيراً على ما أظن.

كذلك من أهم سمات الموضوع (الناجح) القدرة على توليد الأفكار بمعني أنه يمكن استنباط أفكار كثيرة من موضوع واحد، وأحياناً يمكن استنباط فكرة ونقيضها، على سبيل المثال.

الدروس الخصوصية ممكن استنباط فكرة تهاجم الدروس الخصوصية وتلقي عليها كل اللوم: مدرس جشع- نظام تعليمي خرب - آباء مطحونون – تلامذة مهملون الخ. (آلاف المسلسلات) لكن يمكننا أيضا استنباط فكرة تدافع عن الدروس الخصوصية، مدرس جيد - طلبة متفوقون- علاقات مختلفة- الحاجة لمزيد من التفوق الخ...(مسلسل عندما تتفتح الزهور من بطولة سميرة أحمد ومحمد ياسين).

الموضوع لا يحمل بعداً اجتماعياً متميزاً إنما الأفكار التي تتولد منه هي التي تحمل القيم التي نريد بثها في العمل.

دعونا إذن نلخص أفكارنا التي عرضناها فيما سبق بخصوص الموضوع في النقاط التالية:

١- الموضوع هو الجو العام الذي يشغل الجمهور في فترة معينة.

٢- يتميز الموضوع بالاستقرار الزمني النسبي.

٣- يتميز الموضوع بالمحلية.

٤- يمكن توليد العديد من الأفكار من الموضوع الواحد لأنه (لاقيمي).

٥- الانصات والبحث والتقصي وسائل أساسية للوصول إلى الموضوع الناجح.

٦- الوصول إلى موضوع ناجح لا يعني نجاح العمل وإنما يعني فقط أنك عرفت ما يهم الجمهور في هذه الفترة، وبالتالي عليك أن تبحث عن الفكرة المشوقة والمسلية التي ستؤدي لعمل ناجح.

١-١-٣ عوامل صياغة الموضوع:

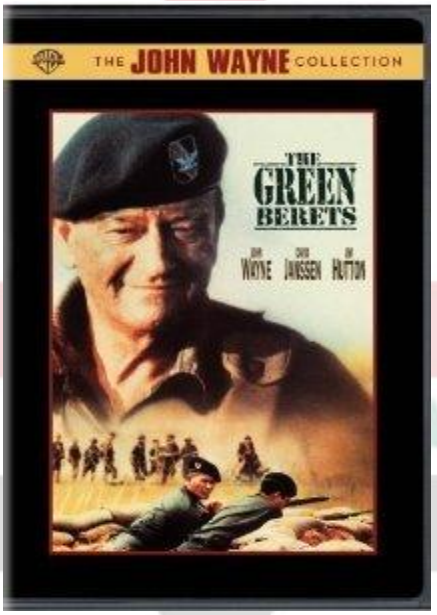
الواقع أن العوامل التي حددناها في النقطة السابقة ليست هي فقط عوالم تحديد وصياغة الموضوع، فالأمر ليس بهذه البساطة وفي أمريكا لا يتركون الأمور هكذا بلا ضبط (ناس عقلاء الله يسترهم) وفي " بلاد أخرى" الأمور متروكة (للجدعنه).

في أمريكا هناك دراسات للرأي العام واستطلاعات وقياسات وآلية كاملة للوقوف على ما يهم الجمهور/ المستهلك وبالتالي الوصول للموضوع الذي يمكن عمل كوميديا موقف على أساسه أو سلسلة أفلام ناجحة أو مسلسلات صابونية تجلب الأموال الكثيرة للجميع (وهو الغرض الأساسي من العمل .. أليس كذلك؟).

هناك عبارة تُعدُّ بمثابة كلمة السر للعبور من بوابة النجاح عند الأمريكيين في هذه الصناعة، هذه العبارة هي " الموضوع المثير" وبالتحديد أو بالترجمة الحرفية " الموضوع العالي" "high concept" وتعني ذلك الموضوع الذي سيتولد منه فكرة سهلة الصياغة وتعد بالكثير من التسويق والمتعة، ويمكن تعريفها في جملة أو جملتين أو بضعة أسطر على الأكثر.

هذا الموضوع المثير يؤدي إلى ما يسمونه التقييم المرتفع أي إعداد مشاهدين وجمهور أكبر، أي إعلانات أعلى، ثم نقود.. نقود.. نقود.

الموضوع المثير العالي ليس موضوع الساعة كما قلنا، ولفهم هذا ننظر في هذا المثال، في الستينيات كانت حرب فيتنام على أشدها ولم تنتج هوليود سوى فيلم دعائي واحد من بطولة جون واين كان اسمه " القبعات الخضر" (وفشل فشلاً ذريعاً) ولماذا؟ لأن فيتنام كانت موضوع الساعة، الناس لا تحلله ولا تناقشه بإمعان وإنما تشارك فيه.



في السبعينيات انتهت الحرب، وأنتجت هوليود: الابوكاليبوس الآن (نهاية العالم الآن) والعودة للوطن، وصائد الغزلان، والأربعاء الكبير، وغيرها، وكلها تتكلم عن فيتنام، وكلها نجحت بشدة. لماذا؟ لأن فيتنام صارت "الموضوع المثير العالي" الناس في حاجة لأن تفهمها وهوليود تحاول أن ترضي الجمهور.

وفي السبعينيات أيضاً أنتج واحد من أنجح مسلسلات كوميديا الموقف (ماش) (M.A.S.H. (mobile army service hospital عن الحرب الكورية ٠

المقصود هنا أن " الموضوع العالي" ليس " موضوع الساعة.

يعدُّ معظم النقاد الأمريكيين أن مسلسل " أحب لوسي" هو الأب الشرعي أو (الجد الأكبر الشرعي) لكل مسلسلات كوميديا الموقف، وقد أنتج هذا المسلسل في الخمسينيات ودار موضوعه حول سيدة متزوجة ذات طموحات في العمل وزوجها الذي يسخر منها، لماذا نجح المسلسل في الخمسينيات؟ لأنه جاء في وقته، الجنود يعودون من الحرب العالمية الثانية، الرجال يريدون أعمالهم التي شغلتها النساء طفرة في الدخول المادية في أمريكا بعد الانتصار.

التليفزيون في كل مكان، الجمهور يريد هذا (الجمهور عايز كده كما يقولون في المهنة في مصر)!!

وتوقف المسلسل في الستينيات لماذا؟ نعم لأن التغير في دور المرأة قد حدث واستقر ولم يعد من الممكن أن يتقبل الجمهور موضوعاً ضد فكرة المساواة بين الجنسين. وهكذا.

سنجد دائما أن أنجح الأعمال ترتبط بالموضوع الحالي، أو الموضوع المتميز ، ويعتقد الكاتب والمنتج الأمريكي يورجن وولف أن الموضوع المثير في الفترة القادمة سيكون أزمة منتصف العمر والفرصة الثانية (أو التسامح) والعلاقة مع الآباء وكبار السن وتجاوز الطموحات المادية (اعتماداً على مظاهرات سياتل وواشنطن ضد صندوق النقد الدولي واتفاقية الجات) وفي رأيي أن الموضوع الحالي في منطقتنا العربية سيكون:

عن الشباب وصغار السن والمراهقين، أو المسنين وكيف نتعامل معهم.

على أي أساس بنى وولف رأيه وعلى أي أساس خمنت ما قلته؟ كما ذكرنا سابقاً في أمريكا يعتمد الأمر على قياسات الرأي العام واستطلاعات المعاهد المتخصصة والدراسات التي تقوم بها الشبكات وتكلف بها نخبة من أبرز علماء الاجتماع بمختلف تخصصاتهم.

ماذا عن رأيي؟

اعتقادي قائم على علاقات شخصية مع الكتاب ومراقبة الجمهور الذي أعرفه. الأسرة، الأصدقاء، المعارف إلخ...

قائم أيضاً على أن من ضمن عوامل صياغة الموضوع عندنا عاملين هامين:

١) تقليد القادم من الولايات المتحدة.

مثل (البنية المطولة للجريء والجميلة والشخصية المسيطرة في نوتس لاندنج وفالكون كرست الخ..)

والتي قلدناها في مسلسلات وأعمال كثيرة ، ولهذا سنجد أن موضوع المسنين سيتم تقليده عندنا، رغم أن ثمة صعوبة كبيرة في إيجاد ممثلين لهذا الموضوع (نجاح مسلسلات عصام الجمبلاطي عن بيوت المسنين لم يجعلها تتكرر بسبب ندرة الممثلين) أيضاً الجمهور الأساسي اليوم هو الشباب والمراهقون ولذا سيتحتم على الكاتب أن يضعهم في اعتباره (نجاح الجزء الأول من ونيس أكبر مثال على ذلك).

٢) إن التكرار عادة عندنا. فلو نجح موضوع سنجد أن الجميع يكررونه ويلعبون عليه، الكل عندنا يريد أن يلعب على المضمون.

وهكذا عرفنا ما هو الموضوع المثير وكيف نحاول تخمينه والوصول إليه، لكن هل يكفي أن يكون عملنا قائماً على موضوع مثير أو عالٍ للنجاح؟

هنا تأتي أهمية الفكرة أو الصياغة الجيدة التي تولد الكوميديا لهذا الموضوع.

٢ - ١ - ٣ الفكـــرة:

ويسميها البعض المقدمة الأولية، وقد تعرضنا لها من قبل في إطار البحث والخيال وغيرهما من عناصر الكتابة الجيدة، ولكن السؤال في إطار الموضوع مختلف كيف نولد الفكرة من الموضوع.

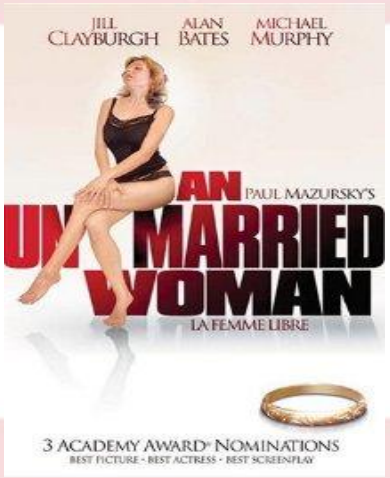
ذكرنا من قبل أن الموضوع يتحمل أن تؤخذ منه الفكرة ونقيضها مثلاً "المرأة التي تبحث عن ذاتها في العمل" وهو موضوع بدأ في الخمسينيات في أمريكا ومستمر حتى الآن...

لقد تولدت منه أفكار أفلام وأعمال كوميديا موقف ومسلسلات الخ..

وهاكم بعض أمثلة. في الخمسينيات في أمريكا " أحب لوسي" وهنا الزوجة تحاول إثبات ذاتها وتفشل والزوج يسخر منها.

في الستينيات في مصر (مراتي مدير عام) الزوجة تنجح في العمل وتتجاوز مشاكل البيت والزوج يتفهم بعد عناء (الصراع دائما في هذا الموضوع له أكثر من مستوى كما سنرى فيما بعد).

في السبعينيات في أمريكا (امرأة غير متزوجة) المرأة التي تواجه فشل زواجها وانهياره بالبحث عن عمل وهي في منتصف العمر وتنجح وتحقق ذاتها بمفردها.



لنأخذ أيضاً حرب فيتنام والتدخل الأمريكي في الخارج، لقد صار هذا موضوع الثمانينيات والسبعينيات ولكن في كل حقبة منظور مختلف في السبعينيات ومع موجة نقد الذات سنجد صياد الغزلان والعودة للوطن وأبوكاليبس الآن، وكلها أفلام تنتقد التدخل في الثمانينيات ومع تصاعد الريجانية اختلف الأمر، أفلام مثل سلسلة رامبو ومسلسل المهمة المستحيلة وغيرها.

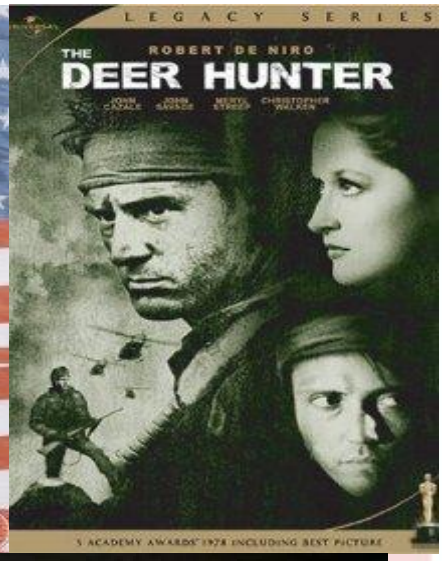
موضوع واحد وأفكار متناقضة.

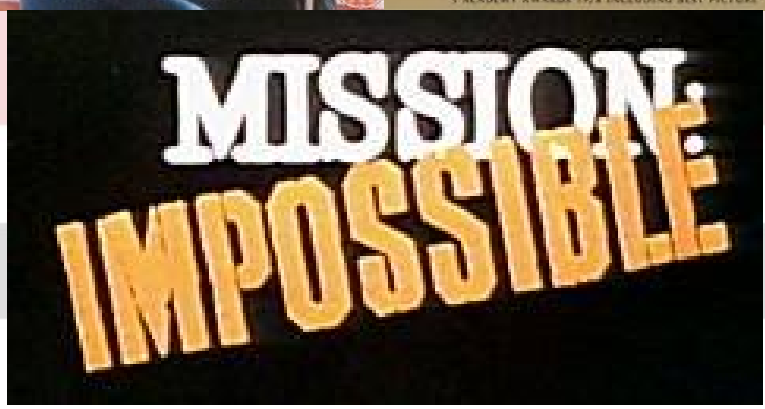
السؤال المحدد هو كيف نولد الفكرة الناجحة من الموضوع المثير؟ هناك عدة طرق بعضها يبدأ من الشخصية وبعضها يبدأ من الحدوته وبعضها نترك أنفسنا فيها للتداعيات والاستدعاءات الحرة.

كيف؟ دعونا نتفحص التمارين التالية:

١ - الفكرة من الشخصية:

هناك موضوعات تطرح شخصياتها. مثلاً موضوع البحث عن الذات في العمل، حيث يتعلق بالمرأة سنجد أننا أمام شخصية لها بعض الملامح.





لنكتب هذه الشخصية سريعاً

سيدة متزوجة ومتميزة في عملها.

هل الصفتان متعارضتان؟

هل الصفتان متكاملتان؟

هل يمكن خلق صراع من هاتين الصفتين؟

هل يمكن توليد مواقف كوميدية منهما؟

ونستطيع أن نضيف هنا سلسلة لا نهائية من هل.

بالإجابة على الأسئلة السابقة وبانتقاء الإجابات المتوافقة سنصل لفكرة أولية.

سيدة متزوجة ومتميزة في عملها تعاني من مشاكل لأن مرؤوسيها كلهم رجال.. وهناك تعارض بين عملها ومنزلها.

نعم نحن بإزاء فكرة "مراتي مدير عام" لفطين عبد الوهاب تولدت الفكرة كما رأينا من الشخصية الناجمة من الموضوع مباشرة.

لنأخذ مثالاً آخر من موضوع دراسة حرب فيتنام وتحليلها الذي سيطر على السينما الأمريكية في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، من تفريعات الموضوع: إعادة الاعتبار لفكرة العسكرية الأمريكية وتجميل صورة المقاتل الذي يدافع عن الخير، ما الشخصية الناتجة من هذا الموضوع؟

مقاتل خيِّر أمريكي ضد الشر الخارجي

هل نستطيع أن نخلق صراعاً من هذا المواصفات؟ طبعا إنها أوليات الصراع أو الصراع الأزلي البسيط (خير ضد شر).

كيف نطور الفكرة هنا : البحث يعطينا موضوعاً أثيراً في الثمانينيات (الإرهاب الدولي) إذن هو ممثل الشر.

والمقاتل الخير ممثل الخير. وهكذا.

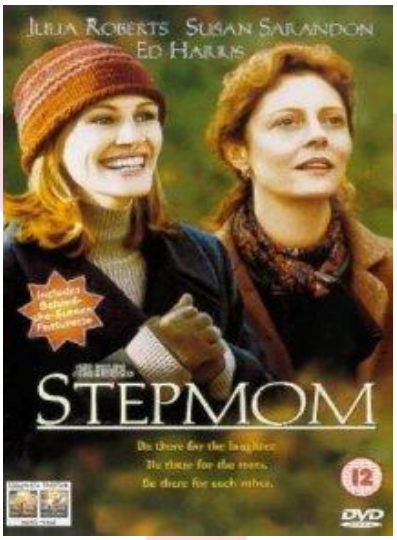
نجد عندنا رهائن (لكي نبرر تدخل المقاتل ضد الإرهاب) لا حول لهم ولا قوة الخ. ولتعقيد الموقف أكثر يكون من بين الرهائن زوجة أو صديقة المقاتل الخير.. الخ، الخ. نعم، نحن هنا أمام فيلم die hard لبروس ويلييس.

الشخصية سالفة الذكر تنطبق كذلك على سلسلة أفلام " رامبو" وغيرها، الخلاصة هنا أن الموضوع يطرح أحياناً شخصيات محددة وأن وضع هذه الشخصيات في إطار فكرة يمكن تطويرها سيؤدي إلى فيلم أو عمل فني وبمراعاة ما تكلمنا عنه سابقاً من بحث وتخيل واستخدام للذاكرة وربط يمكن أن يكون هذا العمل جيداً.

٢ - الفكرة من الحدوتة:

الحدوتة أو الحكاية تعني قصة تتعلق بالموضوع وربما كانت أصلية أي مكتوبة خصيصاً للعمل الفني أو كانت مكتوبة أصلاً كقصة للقراءة في كتاب. أو مكتوبة للمسرح أو غير ذلك.

الحدوته حين تنبع من الموضوع العالي أو المثير تكون من أهم أدوات خلق الفكرة الجيدة التي تؤدي إلى عمل فني جيد بمعنى أن الحدوتة هنا ستكون مادة خام للفكرة وليس العكس بل سيتم تطوير فكرة من هذه الحدوته ثم يتم تطوير الفكرة ذاتها إلى حدوته مغايرة أو عمل مغاير مثلاً فيلم جوليا روبرتس وسوزان ساراندون " الأم البديلة" بني أساساً على حدوته شخصية للمخرج، ولكن الموضوع السائد وقت أن حدثت له هذه الحدوته لم يكن ملائماً لها، كان الموضوع العالي يتحدث عن العنف والجنس غير المبرر واللذات بلا حدود في نهاية الثمانينيات.



مع التسعينيات بدأت موضوعات الأسرة والعلاقات الأسرية في العودة إلى الواجهة صارت قصة أو حدوته وفاة زوجة المخرج وارتباطه بأخرى ملائمة، أمكن توليد فكرة منها: ماذا لو جعلنا الزوجة والزوج في حالة تضاد الزوجة تدفع الأبناء دفعاً للصراع مع صديقة أبيهم. وماذا لو غيرنا في الفترة الزمنية للارتباط بالأخرى وجعلناها قبل وفاة الزوجة الخ.

تطورت الفكرة من حدوته وتم تطوير الفكرة بعد ذلك لتعطينا عملاً جيداً أو ناجحاً. المهم هنا أن نلاحظ دائماً القصص القصيرة التي نقرؤها أو نسمعها فقد تكون مادة خام جيدة لفكرة عمل فني مهم.

لنتأمل معاً تجربة الكاتبة الأمريكية باميلا باركر، لقد قرأت قصة إخبارية عن وجود ما يسمى بحلقات البحث المتعلقة بالعلاقات الزوجية وانتشارها بين غير المتزوجين في الولايات المتحدة لتعليمهم كيف يمكن الارتباط بالشخص المناسب.

كل ما فعلته أنها وضعتها في درج مكتبها وكتبت عليها: قصة جيدة يمكن أن تصلح كفكرة في وقتها، ومع منتصف التسعينيات ومع ازدياد أهمية الارتباط والعلاقات الأسرية ومع عودة أفلام " الدفاع عن القيم الأسرية"

خرجت القصة من الدرج وتحولت إلى فيلم الأسبوع Movie of the week بعنوان " نعلمك كيف تتزوج أو تضمن أن تستعيد نقودك".

الفيلم عن سيدة تعمل في إطار النقد الرياضي هي مشهورة بسلاطة لسانها وهجومها على لاعب بعينه مشهور أيضاً بأنه زير نساء ويتفاخر بقدراته الذكورية وغزواته، وكلاهما قد مل من كونه وحيداً ويشعربأن فكرة المهنة والنجاح في العمل ليست كافية ومن ثم أراد البحث عن الأسرة ويحضران معاً لإحدى حلقات البحث التعليمية تلك والتي تضمن إرجاع نقودك لو لم تتزوج الشخص المناسب، إن كل منهما لا يطيق الآخر فكيف سيحضران معاً في حلقة البحث أو السمنار هذا الأمر الأكثر صعوبة هو أن مقرري حلقة البحث يقررون أن يشترك الاثنان معاً في مشروع مشترك ليساعد كل منهما الآخر في البحث عن شريكه المناسب.

وحدوتة كهذه في خبر تتحول إلى فكرة من خلال الموضوع المثير الذي يريده المنتجون لأنه سيجمع الجمهور ومن ثم تزداد أهمية العمل ودرجاته وبالتالي تزداد الإعلانات ويزداد التمويل.

٣- الفكرة من خلال التداعيات الحرة:

حسناً نحن لا نمتلك شخصية ولا حدوته ولكننا مازلنا نريد الكتابة ونبحث عن الأفكار ولكي لا نحبطكم هناك وسيلة ولكن الأفضل العمل في مجال التسويق كما قلنا.

ما هي هذه الوسيلة إنها ما يسمى بالتداعي الطليق أو free association وهي إحدى تقنيات التحليل النفسي الشهيرة، إنك تترك نفسك للتخيلات ولكن من خلال الارتباطات التي تثيرها الأشياء في ذهنك أحياناً تكون الارتباطات شكلية محضة هل تذكرون تلك الأغنية القديمة الشبابية الشهيرة عن (عسل وطحينة، طحينة م النوم، نوم من عمري، عمر الحرير، حرير قميص، قميص تيل، تيل نادية، نادية لطفي، لطفك يارب الخ.)

هذه الأغنية كان الشباب يغنونها في الرحلات في الستينيات والسبعينيات، هذا من السهل تخمينه من خلال المستدعيات مثل عمر الحريري ونادية لطفي ويوم من عمري وأيضاً تيل نادية (وهو صنف من القماش كان شهيراً في الستينيات) وهذه المستدعيات يمكن أن تتحول إلى أفكار جيدة جداً أو أعمال فنية رائعة.

(فيلم " تاريخ العالم" لميل بروكس مبني بكامله على المستدعيات الشكلية و أيضاً فيلم " الطائرة" وكذلك فيلم " كل شيء تريد أن تعرفه عن الجنس وتخاف أن تسأل عنه" لوودي ألن).

وهي طريقة تنجح جداً في توليد أفكار الكوميديا المجنونة (وعلى فكرة منطق ربط الأشياء عن طريق الشكل فقط يمثل المنطق الخاص للمجانين) الطريقة الأخرى وهي الأكثر شيوعاً تتعلق بالمستدعيات المرتبطة بالمضمون أو المعنى ولنجرب معاً التمرين التالي:

دعونا نلتقط كلمة من قاموس مثلاً " الحب"

ونفكر، بماذا تذكرنا هذه الكلمة؟ رجل. دعونا نتوقف فوراً عند الكلمة التي استدعتها الكلمة الأولى ونكتبها بعدها، ونكرر عملية الاستدعاء بعدئذ وهكذا: الحب، رجل، فتاة، زواج إجباري، نجاح، زواج، حب، شهرة، سقوط، إخلاص، نجاح، عودة الحب، النهاية.

(كل مستدع من هذه المستدعيات يمثل عملية في ذاته، ولكن للاختصار نكتفي بهذا) هل تستطيعون أن تتذكروا فكرة فيلم بهذه المستدعيات؟ نعم، " لعبة الست" لنجيب الريحاني وتحية كاريوكا واحد من أمتع أفلام الكوميديا في الأربعينيات من إخراج ولي الدين سامح.

(أنا لا أقصـــد أن ولي الدين سامح وصل لفكرة فيلمه بهذه الطريقة.. لا سمح الله).

المقصود أن المستدعيات الحرة يمكنها أن تؤدي إلى الفكرة وبعدئذ علينا أن نوائم الفكرة مع الموضوع العالي أو المثير.. وإلا (نعم الرفض

والفشل الذريع والعودة لبيع الأدوات المنزلية، وجميل أنكم استمعتم لنصيحتي..)
المهم علينا أن نتذكر دائماً النقاط الآتية:

١- الاقتصاد والإيجاز، فكلما أوجزنا كما قلنا من قبل كانت الفكرة جيدة.

٢- البساطة، فالفكرة البسيطة أكثر قدرة على توليد الكوميديا من الأفكار المركبة التي لا تكون مفهومة إلا للكاتب فقط وعلينا دائما أن نتذكر أن أجمل الأفكار هي أبسطها.

٣- القدرة على الإضحاك فلا يمكن أن نولد كوميديا من فكرة "غم". لو لم تكن هناك إمكانية لتوليد الكوميديا في فكرتنا علينا أن ننساها فوراً.

والقاعدة هنا أن على كاتب الكوميديا أن يضحك الناس (بعضهم على الأقل أحياناً).

والآن دعونا نتساءل عن التقنيات الممكن استخدامها في الفكرة لجعلها كوميدية؟

٤- تقنيات كوميدية:

هذه التقنيات تستخدم في كل أنواع الكوميديا ولكننا نستخدمها هنا لتوضيح كيف يمكن جعل الفكرة كوميدية وبالتالي ناجحة في توليد الكوميديا في العمل ذاته.

١- ٤ المبالغة:

وهي تقنية كوميدية شهيرة وشائعة، كلنا يذكر النكتة التي تحكى عن "الفشارين" حيث يقول أحدهم: لقد اصطاد أبي سمكة بحجم الجبل!! فيرد عليه الآخر: ما في هذا من شيء لقد صنع أبي وعاء يسع المحيط فيغتاظ الأول قائلاً: وفيما يفيد هذا الوعاء؟ وهنا يمسك الآخر به قائلاً: في طهي سمكة أبيك!!

تقنية المبالغة تجعلنا نضحك لأنها تنقل الحادثة من مجال الحقيقة إلى مجال الخيال والتخريف ولذا نحن نضحك و نحن في أمان لأن ضحكنا لن يغضب أحداً.

في " ألف ليلة وليلة" حكاية لطيفة تسمى " الجراب" وهي عن كاتب كان يحمل جراباً في سوق وقابله جندي وادعى أن الجراب جرابه ومثل الإثنان أمام القاضي كل يدعي أن الجراب جرابه ويصف محتوياته وراح الاثنان يبالغان فأحدهما يقول إن الجراب يحتوي على " جحش وبغلتين وحمار وأتانين وثور وبقرتين " والآخر يقول إنه يحتوي على " عبد وجاريتين وقصر وبيتين وأرض بور وأرض مزروعة! وفي النهاية فتح القاضي الجراب فوجد فيه زيتونتين وكسرة خبز ناشفة، المبالغة هنا دخلت في إطار الفانتازيا ولم يعد أحدهما يحاول إثبات حقه في الجراب ولكن إثبات طول باعه في الخيال وتفوقه على الآخر في المبالغة والتهويل.

لننظر في مشهد دخول تحية كاريوكا " لعبة" على حسن وابور الجاز "نجيب الريحاني" في فيلم (لعبة الست)، المبالغة هي السمة الغالبة على المشهد، لعبة تبالغ في ثقتها بنفسها لتخفي هشاشة موقفها وخوفها من خطيبها الذي تريد أن تهرب منه، إنها تدفع صاحب البيت بيدها وهي تبحث عن قريبتها الغائبة/ الحاضرة، ثم يبين خجلها وخوفها مع معرفتها بأن من تبحث عنها قد تركت المنزل وانتقلت لمكان آخر ثم نجد أن المبالغة هنا لم تكن بلا أساس فبعد زوال الخطر وانصراف " بالالايكا" (عزيز عثمان)، نراها تعامل

حسن بثقة وتمكن الفتاة الجميلة المدركة لجمالها والمدركة أيضا لشهامة وشجاعة من تعاملت معه.

سنجد المبالغة في المشهد أيضا في حادثة أكل الزبادي " باللبيسة" حسن الذي انتقل لتوه للمنزل لا يجد أدوات المنزل فلا يستطيع إحضار ملعقة للعبة لتأكل الزبادي ولا يجد إلا " لبيسة" الحذاء فيعطيها لها، مبالغة ولكن في إطار منطقي، نعرف من خلالها بعض سمات حسن من الفقر وعدم التنظيم سنجد المبالغة كذلك في موقف

" بالالايكا" الذي يأخذ في كيل سيل من التهديدات المرعبة لحسن وكل منهما يدرك تماماً أنها في الهواء.

المبالغة في هذا المشهد هي التي حولت الجو المتوتر إلى جو مشحون بالفكاهة والضحك وتتبع قيمتها هنا من أنها تنطلق من أساس واقعي ولكن المبالغة جعلته مشوهاً ومضحكاً، وبالتالي فهذا نوع مختلف عن هذا النوع الخيالي التهويلي الذي ذكرناه أيضا.

في المواقف الكوميدية يفضل النوع الثاني، لأنه كلما زادت المبالغة ابتعدنا عن الواقع وكلما دخلنا في إطار الفانتازيا ضعفت قدرة المتفرج على إدراك الجانب الضاحك في الموقف الذي نقدمه.

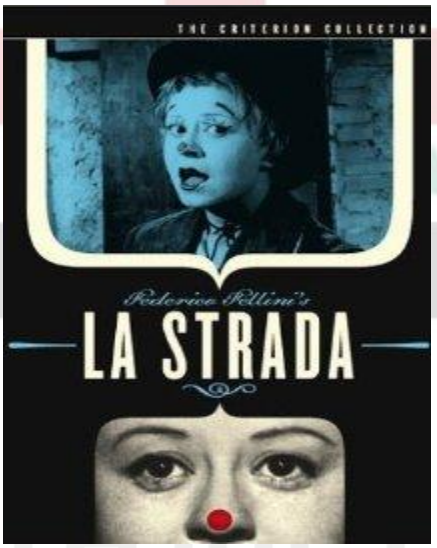
المبالغة كتشويه للواقع مضحكة، ولكن لو زادت وخرجت عن إطار الواقع تماماً قد تؤدي إلى إبعاد المتفرج عن الحدث.

٤ - ٢ - الاستخفاف:

بينما المبالغة تخلق الكوميديا من خلال الدخول في منطقة الخيال مع عدم الابتعاد عن مجال الواقع، نجد أن آلية الاستخفاف تدخل مباشرة في الخيال والتهوين من خطر أو كارثة حقيقية، ولأننا نعرف حجم هذا الخطر ومدى هذه الكارثة نضحك من هذا المدعي الذي يستخف بالخطر وندرك أننا نضحك معه لا عليه من كل هذه الأخطار التي تملأ الواقع.

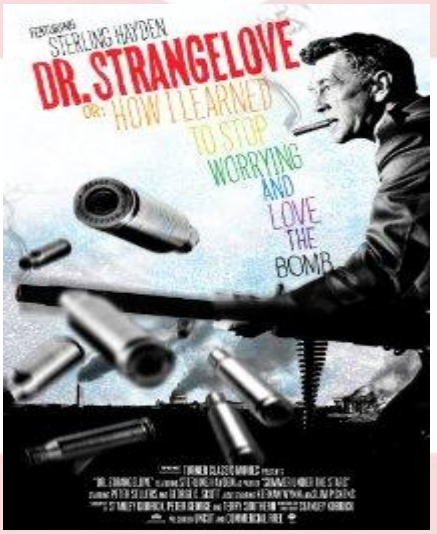
في أوبريت " الليلة الكبيرة" نرى ذلك المتباهي بقوته في السيرك الذي يصارع الوحوش وهو يقول " أنا شجيع السيما أبو شنب بريما.. أول ما أقول إليه أوب وأصرخ لي صرخة السبع يتكهرب ويبقى فرخة" هذا الاستخفاف بالأسد المهول الذي يصارعه ويحوله إلى دجاجة على حد قوله هو الذي يزيد من ضحكنا عليه عندما ينبح الكلب فيسقط خائفاً.

ولنتأمل مثالاً آخر في فيلم " الطريق" لفليني نجد زامبانو الرجل القوي الذي يعرض " نمرة" واحدة لا تتغير تكسير السلاسل الحديدية والقيود المعدنية بقوة عضلات صدره، على الطريق يتقبل البسطاء هذا، ولكن التكرار يفقد حركته معناها.



وحين يعرض هذه الحركة في حلبة السيرك الكبير يصرخ " المهرج" من وسط المتفرجين" تليفون عشانك" فتضج القاعة بالضحك ونضحك نحن أيضا. لماذا؟ لأن آلية الاستخفاف هنا انتقمت لنا من هذه القوة الغاشمة التي لا تتميز بأي نوع من أنواع العقل والحكمة، أي انتقمت لنا من مشكلة حياتية نعانيها دائما (وخاصة لو كنا متزوجين).

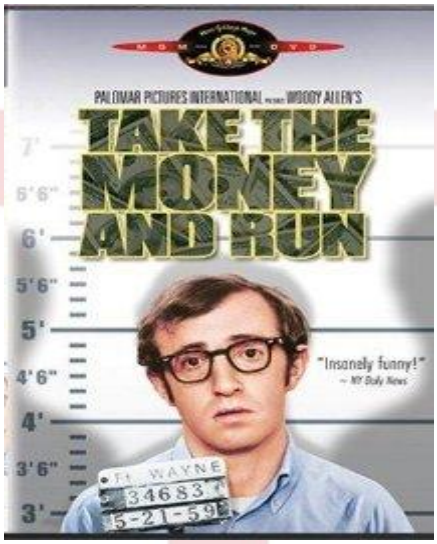
لنتأمل فيلم " دكتور سترانجلوف" لستانلي كوبريك وبطولة بيتر سيلرز والمسمى أيضا " كيف تعلمت أن أكف عن القلق وأحب القنبلة".



الفيلم مبني على فكرة الخطر النووي المحدق بالبشرية في الستينيات وخاصة مع تصاعد الحرب الباردة والأزمات الكبرى التي حدثت بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي السابق، كان هذا الموضوع موضوعاً حياً ومثيراً ولذا كانت الفكرة ناجحة جداً، و تم استخدام الاستخفاف ليحول هذا الموضوع إلى نوع من الكوميـــديا السوداء المضحكة ولكن المرعبة كذلك.

يصرح العالم المجنون رداً على سؤال عن مدى الضربة النووية (ليس كثيراً، أنا لا أدعي أن هذا لن يهز شعرة في رؤوسنا، ولكن أقول بوضوح إن عدد القتلى لن يتجاوز ١٠-٢٠ مليون شخص!!)

أو في فيلم " خذ النقود واهرب" لوودي آلن حين يحكي قصة ذاك الفاشل الذي أراد أن يكون مجرماً ففشل، وفي طفولته يتعرض لحادثة اختطاف وهنا يعلق قائلاً عليها" وقد أدرك والداي أنني اختطفت ومن ثم أسرعا باتخاذ موقف قوي وفوري .. أجَّرا حجرتي."



لننظر في الموقف: حالة اختطاف طفل أمر خطير ومأساوي، رد فعل سريع، ولكن ما هو؟ تأجير الحجرة الخالية، استخفاف كامل ولا منطقي بالموقف ولذا نضحك بشدة.

ولنلاحظ أن أحسن استخدامات الاستخفاف والمبالغة (وهما وجهان لعملة واحدة) تأتي في حالة كتابة المحاكاة الساخرة لنمط معين من أنماط الأعمال الفنية.

مثلاً في فيلم " السروج الملتهبة" لمل بروكس الذي هو محاكاة ساخرة لنمط الوسترن أو أفلام الكاوبوي ورعاة البقر، يقول الشرير في خطبته وهو يدعو القتلة والمجرمين الذين استأجرهم لكي يقاتلوا مدينة الطيبين" هيا اذهبوا وانتصروا واقتلوا واغنموا فستجلبون لأنفسكم الشهرة والمجد وتجلبون لي أوسكار أحسن ممثل مساعد.!!!"

ولنأخذ مثالاً آخر من فيلم " تاريخ العالم" لمل بروكس ففي الفصل الذي يحكي تاريخ محاكم التفتيش في إسبانيا ويذكر قصة دوق توركيمادا الرهيب يحاكي بروكس فيلم " السابحات الفاتنات" لا ستر ويليامز و يسخر من أفلام الاستعراضات المائية ويحول الدوق الرهيب إلى سابحة وسط مجموعة من الراهبات اللواتي يخلعن مسوحهن وينزلن حمام السباحة في مشهد شديد السخرية ويستخف بكل شيء.

٣ - ٤ - العبث والتخريف:

من أشهر الكوميديين الأمريكيين الذين يقدمون برامج تليفزيونية الكوميدي هوفيس برسلي ومن نكاته السريعة اللفظية نختار هذه النكتة:

(قيل لصبي صغير إنه أصغر من أن يدخل الجيش متطوعاً ولذا كذب بشأن النوع الذي ينتمي إليه وانضم لسلاح الخيالة).

والنكتة هنا لا تسخر من الصبي الذي كتب على الورق أنه حصان!! ولكنها تسخر من أولئك الذين يصدقون الورق، أي أصنام البيروقراطية المرموقين، وهكذا العبث لدرجة التخريف يخلق كوميديا.

أتتذكرون تلك الأحاجي التي كنا نتبادلها قديماً (وما زالت منتشرة) عن الفروق بين الفيل والنملة؟ " الفيل رجله تنمل" " والنملة رجلها لا تفيل" الكوميديا هنا هي في منطقية الصياغة رغم عبثية الموقف والمقارنة.

هل تذكــرون أيضاً نكتة الغبيين اللذين امتلك أحدهما حصاناً واحداً أسود والآخر أبيض، وأرادا التفرقة بين حصانيهما فقام الأول بخرق عين حصانه اليمني وقام الآخر بعمل الشيء نفسه فما كان من الأول إلا الاستمرار فخرق عين حصانه اليسرى وتبعه الآخر وتكرر الأمر أكثر من مرة وبعــد أن مات الحصانان قال الأحمق الأول للثاني: أتدري أن حصانك أسود وحصاني أبيض؟

العبث المنطقي وغير الواقعي مضحك لاحتوائه على هذين الضدين المنطق وغير الواقعية.

في النكتة السابقة متى ما قبلنا الموقف أن ثمة حمقاً يؤدي إلى عدم التعرف على الفرق بين الأبيض والاسود سنقبل فكرة اعوار الحصان وهكــذا.

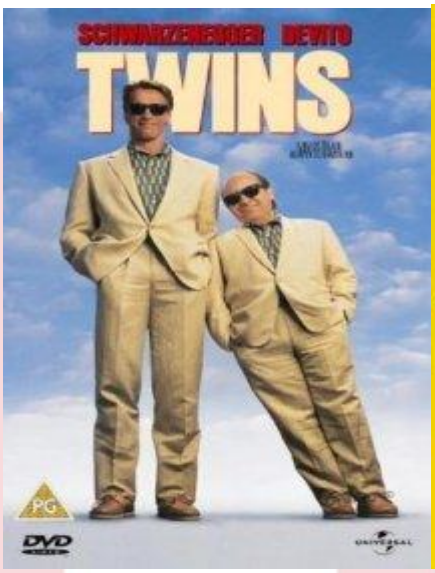
٤ - ٤ التقابل

الطباق من أدوات البديع في اللغة العربية وهو وضع المتناقضات في صف واحد، وهذا الجمع بين المتناقضات يؤدي إلى التقابل والمقارنة بينهما وعادة ما تكون هذه المقارنات مضحكة بل وشديدة السخرية.

نحن نتوقع عادة أشياء معينة تتعلق بطبيعة ومعنى السواء في العالم الذي نعيشه وظهور المتناقضات غير المتوقعة معاً يؤدي إلى التوتر وبعدئذ الضحك كانفراج للتوتر كما أسلفنا.

في فيلم " التوأم" مجرد ظهور داني دي فيتو وأرنولد شوارزنجر معاً مضحك فما بالك لو قلنا إنهما توأم؟

ه لتتذكروا فيلم " الثنائي الغريب" odd couple فيلكس (جاك ليمون) شخصية ملتزمة بشدة إلى درجة التوتر بينما أوسكار (والترماتاو) شخصية مسترخية إلى درجة التفلت، ومن التقابل بين الشخصيتين تتولد المواقف الكوميــدية.



والتقابل من الأدوات الأساسية لصياغة الأفكار الكوميدية، مثلاً الزوج الرفيع جداً والزوجة السمينة جداً (رفيعة هانم والسبع أفندي) أو الفهلوي الفشار وصديقه الطيب الساذج (أبو لمعه والخواجه بيجو في سلسلة "ساعة لقلبك") في فيلم " إشاعة حب" التقابل بين شخصيتين حسين ولوسي ..المجتهد والخائب، الخام والدون جوان، الصريح والمجامل، يولد صراعاً ويولد توتراً، ويولد لدينا رغبة في الضحك تنفرج مع ازدراء حسين للوسي تعويضاً عن كل مواقفه السابقة (أنا خرونج يا خرونج)، نسمع ونضحك لأننا نعرف أن حسين ينتقم وربما لنا أيضا.

٤ - ٥ المفارقة الدرامية:

المفارقة الدرامية هي معرفة الجمهور سراً لا تدريه الشخصيات في العمل الفني، ورغم أن المفارقة من أدوات التشويق والتوتر إلا أنها أيضا من أدوات الكوميديا.

والمفارقة الدرامية لتوليد الكوميديا أكثر صعوبة فهي في صناعة التشويق والإثارة عادة تحتاج إلى تعمق من الكاتب وتفهم من الجمهور.

من المفارقات الكوميدية الجميلة تلك النكتة اللفظية التي يلقيها الكوميدي الأمريكي الشهير بوب مونكهاوس" عندما كنت صغيراً كنت أقول أريد أن أكون كوميدياً وكان الجميع يضحكون، ولا أحد يضحك الآن."

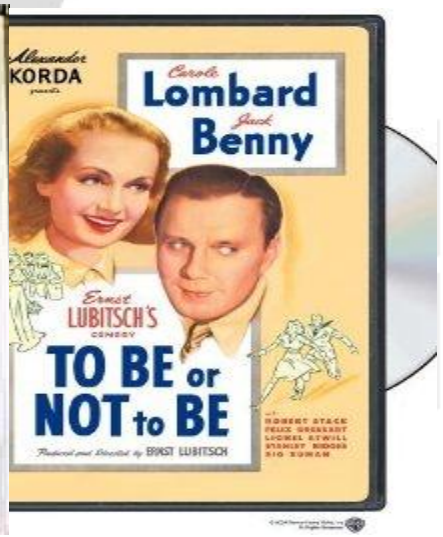
هنا تأتي المفارقة من التوكيد على فكرة الضحك على شخص أو الضحك منه ومعه.

المفارقة تؤكد على المعنى الخفي الذي يضحكنا، ونحتاج لمجهود كي نصل إليه وحين نفهمه، نشعر بالسعادة من فهمنا إياه ونضحك.

٦ - ٤ الصدمة العنيفة

ما يصدمنا دون أن يجرحنا يضحكنا، هذا المبدأ هو الذي أدى إلى شهرة ليني بروس واحد من أهم كوميديانات القرن العشرين، وقد أخرج عنه المخرج الشهير بوب فوسي فيلمه الرائع " ليني" بطولة آل باتشينو.

الصدمة العنيفة تتطلب التطرق لموضوعات محرقة وشائكة مثل الجنس والدين والسياسة، في فيلم مل بروكس " نكون أول لا نكون" وهو بالمناسبة إعادة إخراج لفيلم لوبيتش الشهير في الثلاثينيات بعد أن يخرج المخرج الشهير من مقابلة الضابط النازي التي يخبره فيها الممنوعات، يقول " إنهم يريدون أن نصنع مسرحاً بدون لواط ولا يهود ولا غجر فكيف هذا؟"



لكن هذه التقنية شديدة الإيلام وقد تنقلب علينا ولذا ينبغي استخدامها بحذر وعدم الإيغال فيها وإلا دخلنا مناطق البذاءة وعدم الاحترام.

كذلك ينبغي الحذر من تكرار استخدامها وإلا فقدت تأثيرها وأصبحت روتينية لا تضحك في مسرحية مدرسة المشاغبين في مشهد الملواني المدرس ضعيف الشخصية حين يبدأ في خلع ملابسه، نصل للصدمة مع بقاء السروال الداخلي، لكن لو تكرر المشهد فلن نضحك بل ربما انطلقت الصفارات تعبيراً عن الاستياء وهو ما شاهدته في إحدى المسرحيات التي تدعي الكوميديا.

القاعدة الذهبية هنا هي " اللي تضحك به العب به" وإذا كانت الصدمة تضحك نستخدمها أما إذا كانت تستخدم للصدمة فقط فيستحسن أن نلعب ملاكمة، أو حتى سباق سيارات (للأطفال).

٧ - ٤ سوء الفهم:

كوميديا الأغلاط أو سوء الفهم قديمة قدم الكوميديا ذاتها كما أسلفنا وآلية سوء الفهم تستخدم على مستويين متعمد وغير متعمد، أو بعبارة أخرى بحسن نية أو بسوء نية وقصدية وفي الحالتين يمكن أن تكون آلية مضحكة (أو تكون سخيفة وهذا راجع إليك).

١ - ٧ - ٤ سوء الفهم غير المتعمد:

في فيلم " شنطة حمزة" لأمين الهنيدي وماجدة الخطيب يأخذ الأستاذ حمزة المدرس البسيط " شنطة" تشابه حقيبته تماماً، هذه الحقيبة تخص عصابة وتحتوي على مجوهرات وهكذا مطاردات ومواقف مثيرة.

بالمثل في فيلم "مصيدة الآباء" سوء الفهم الناتج عن التشابه بين التوأمين يؤدي إلى الكثير من المواقف المضحكة.

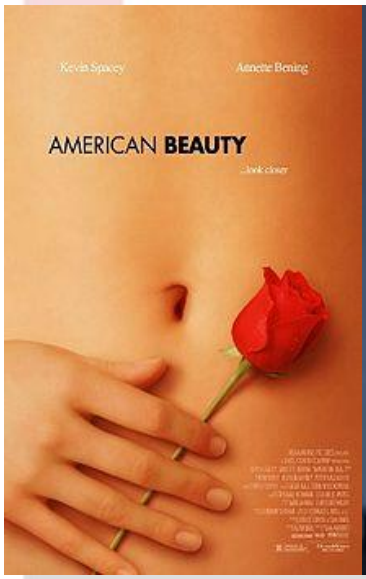
هل تتذكرون فيلم " آخر كدبة" لفريد الأطرش وسامية جمال وإسماعيل ياسين ،هنا يواجه المطرب فريد الأطرش موقفاً محرجاً مع السيدة عمة إسماعيل ياسين صديقه العزيز (يقوم بالدور إسماعيل ياسين) حيث يعتقد أنها هي إسماعيل ذاته ويؤدي هذا الخلط واللبس إلى الكثير من الضحك والإثارة.

سوء الفهم أو اللبس غير المتعمد حسن النية من الآليات الأساسية في صياغة الفكرة الكوميدية، وهي تستخدم كثيراً (ربما أكثرمن اللازم) حتى إنها قد صارت لازمة عندنا، لكن مازالت هذه الآلية أو الأداة مفيدة ويمكن استخدمها وتطويرها.

٢ - ٧ - ٤ سوء الفهم المتعمد

في الطرفة التي ذكرناها من قبل " للبابلي بك" هناك سوء فهم متعمد من جانبه للسؤال الذي ألقاه صديقه، لم يكن هذا السؤال استفهامياً بل كان استنكارياً تهكمياً، ولكن البابلي اللاذع يحوله إلى سؤال استفهامي متعمداً إساءة فهم مضمونه ويخرج لنا بالطرفة.

كذلك سنجد كيفن سياسي في فيلم " الجمال الأمريكي" يتعمد إساءة فهم إشارات رئيسه الأَّرئسه إلى أنهم لن يأبهوا لمحاولات التشهير بهم التي يهددهم باستخدامها، إنه يصر قائلاً " ماذا لو أضفت التحرش الجنسي واتهمتك أنت أيضا" هنا نضحك لأن الموقف أصبح لا يحتمل غير الضحك.



وكما نرى هناك العديد من الآليات الممكن استخدامها سواء لبناء فكرة كوميدية أو لتوليد الكوميديا من الفكرة ويمكن استخدام بعضها أو كلها، المهم هو القدرة على الوصول إلى توليفه مضحكة لأن القاعدة الأساسية هي " أن الكوميديا يجب أن تضحك".

٢ - الشخصيـــة:

الشخصية هي أهم عناصر العمل الدرامي، فنحن نتعامل كمتفرجين مع الشخصيات، نحبها أونكرهها، سيان، نتعلق بها ونتابعها، مطلوب.

نرفضها ونقبلها.. جيد، المهم أن يحدث ما يسميه علماء النفس التعيين الذاتي في الشخصية أي أن تصبح شخصيات العمل جزءاً منا أصدقاء لنا أو أعداء المهم أن نرتبط بهم، وبذا ينجح العمل الدرامي.

السؤال هو: كيف؟

تكلمنا فيما سبق عن الملاحظة واختيار الشخصيات من الحياة ومصادقة الشخصية وتقمصها والتفاصيل الصغيرة التي نبحث عنها وما إلى ذلك وهذا شيء ضروري لأن الشخصية هي الجسر الذي سنعبره إلى الشهرة والمال وكل شيء.

أسامة أنور عكاشة من أنجح المؤلفين الدراميين في العالم العربي لأن الشخصيات التي كتبها مازالت تعشش في ذاكرة كل منا: صيام "يحيى الفخراني" في " صيام صيام" عايدة " آثار الحكيم" في " زيزينيا" العمدة" " صلاح السعدني في ليالي الحلمية وفيه " سميرة أحمد" "امرأة في زمن الحب" وهكذا الشخصية هي أداة للكاتب الناجح ودعونا الآن نطور تعاملنا مع الشخصية.

بداية علينا أن نقوم بتحليل الشخصية استعداداً لرسمها، لتحليل الشخصية دعونا نلجأ لأسلوب السؤال والجواب وهو أسلوب تحليلي مفيد جداً وخاصة عندما نطرح هذه الأسئلة على ورقة ونضع أجوبتها أمامنا.

السؤال الأول هو: ماذا تريد الشخصية بشكل ملح؟

هذا السؤال مهم جداً لأنه يعطينا دوافع الشخصية ومحركاتها وعلى أي أساس تتصرف وبالتالي يعطينا تصوراً لردود فعل الشخصية وحركاتها في أي موقف، على سبيل المثال شخصية جورج كوستانزا في ساينفلد تريد بإلحاح أن تجد المرأة الجميلة التي تحبها وترتبط بها ولكن لماذا تفشل؟ تفشل لأن مشكلتها الأساسية هنا هي الخوف ولأن الإلحاح الشديد على الحفاظ على المرأة حين تجدها الشخصية يؤدي إلى أن الشخصية تفقدها بسبب هذا الحرص وهذا الإلحاح ويؤدي وهو المهم بالنسبة لنا إلى مواقف كوميدية وضحكات.

في إحدى الحلقات يأخذ جورج والديه للعشاء مع أسرة صديقة تمهيداً لارتباطه بالفتاة، وحيث أن الوالدين لا يعجبهما سلوك أسرة الفتاة أو على حد قول الأب إنها أسرة متكلفة نجدهما قد استعادا رغيف الخبز الخاص الذي

أحضراه معهما، إلى هنا والأمر سهل ربما تنسى الأسرة هذا الموقف لكن إلحاح جورج وحرصه وخوفه من فقدان صديقته يدفعه إلى أن يحاول الحصول على رغيف مماثل وإرجاعه خلسة إلى بيت صديقته ويضع لهذا الغرض خطة مجنونة تماماً، حيث يقوم ساينفلد بإحضار الرغيف (موقف كوميدي ذكرناه) ويقوم كرامر باصطحاب والدي الفتاة في "حنطور" نزهة (موقف كوميدي آخر) ويحاول جورج التسلل إلى منزل صديقته مع الرغيف عبر النافذة وطبعاً ينكشف ويفشل وتحدث فضيحة وتنقطع علاقته بالفتاة، هذا الدافع الملح أو الرغبة المسيطرة يمثل أحد عوامل تطور الشخصية الأساسية عند الكتابة.

ولنتأمل مثالاً آخر في فيلم" إشاعة حب" ما هو الدافع الملح والرغبة المسيطرة على عبد الخالق النشاشقي (يوسف وهبي)؟ أنه الخوف على ابنته سميحة (سعاد حسني) ومحاولة الاطمئنان عليها بتزويجها من حسين (عمر الشريف) ابن أخيه المجتهد، وفي سبيل هذه الرغبة يلجأ لأي شيء، الكذب، تعليم حسين المغامرات العاطفية، الغش، الخ.

مثال ثالث (فالتكرار لن يضر) ما هي الرغبة المسيطرة والدافع الملح للعمدة (صلاح السعدني) إنها الانتقام لأبيه ورد الصفعة لابن البدري (يحي الفخراني) ومن هذه الرغبة تتولد المواقف وتتطور الشخصية وتظهر الدراما وينجح المسلسل.

الرغبة المسيطرة والدافع الملح والمحرك الأساسي للشخصية هي أول الأمور التي يجب أن نعرفها عن شخصيتنا التي نكتبها.

السؤال الثاني هو: ما هي علاقات الشخصيات ببعضها بعضاً؟

هذه العلاقات تتراوح بين قطبين " التحالف والتعارض" في " إشاعة حب" علاقة حسين مع لوسي هي علاقة تعارض فالهدف لديهما واحد (حب سميحه) وبالتالي فحلفاء حسين في تعارض مع لوسي والعكس صحيح.

ولذا سنجد والدة سميحة (إحسان شريف) تعارض زواج سميحة بحسين وتريد أن تزوجها لوسي، ولكن شهرة حسين ونجاحه وتغير شخصيته يجعلها تغير موقفها وتقف موقفاً بينياً أميل إلى حسين ولكن على استعداد للعودة للوسي لو حدثت أشياء أخرى وهو ما يحدث حين تنكشف الأمور ويظن الجميع أن حسين على علاقة حقيقية مع هند.

الحاصل أن العلاقات بين الشخصيات تحدد مسار العمل الدرامي وتطور الشخصية (حسين القفل يتحول إلى حسين الدون جوان) يقابله تطور في العلاقات (زوجة عمه ووالدة حبيبته تقبله بعد أن كانت ترفضه).

وفي حالة العلاقات بين الشخصيات في كوميديا الموقف سنجد أن ثمة نوعاً من الاستقرار النسبي في هذه العلاقات نظراً لأن من أهم مميزات حلقات سلاسل كوميديا الموقف الثبات النسبي في الشخصيات بمعنى أن المهم ليس تطور الشخصية في كوميديا الموقف وإنما رد فعل الشخصية أي إن الشخصية في كوميديا الموقف لا تتعلم، وإنما تكرر مواقفها وتصرفاتها وهذه سمة مميزة للشخصية في كوميديا الموقف ولابد أن نتمثلها عند كتابة مثل هذه النوع من الكوميديا وكنتيجة لهذه السمة التي هي بمثابة قاعدة أساسية سنجد أن العلاقات بين الشخصيات متكررة في "ذارما وجريج" هناك دائما حب وتوتر بين ذارما الفتاة القادمة من الطبيعة وجريج القادم من المدينة، في "ساينفلد" هناك باستمرار اعتماد من جانب جورج على جيري الصديق الخدوم المحب.

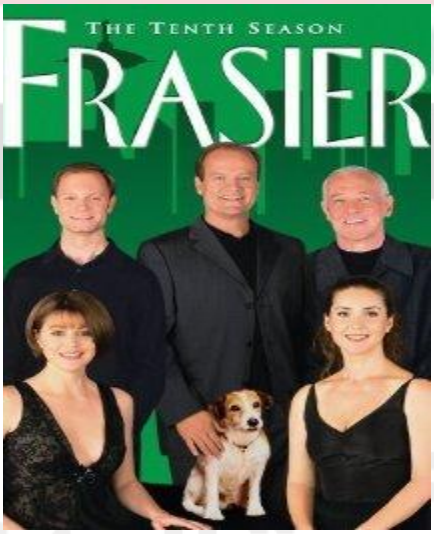
وهكذا، المقصود هنا أن ثبات الشخصية النسبي يؤدي إلى ثبات علاقات الشخصيات النسبي أيضاً في سلاسل كوميديا الموقف، وعلينا دائما أن نلاحظ صفة النسبي تلك فالعمل الدرامي عمل حي و متغير دائماً، وكل ما نملكه هو خطوط هاديه وليس مبادئ صارمة.

السؤال الثالث هو: كيف تعالج الشخصية المشاكل؟

هذا السؤال يتعلق بردود أفعال الشخصية وهو يرتبط بطبيعة الشخصية وتصرفاتها، مثلاً في ساينفلد، جورج يعالج مشاكله المتوهمة عادة عبر خطط معقدة ومركبة وفاشلة تماماً لكل ذي عينين، لكنه يستطيع دائماً إقناع جيري بها لطبيعة جيري الخدومة والسلسة وبالتالي يورط جيري باقي الأصدقاء ويتورطون جميعاً.

في " إشاعة حب" سنجد أن عبد الخالق النشاشقي يعالج دائماً مشاكله بالكذب، محروس ابن خالته يكذب على زوجة خاله ويقلد صوت خاله ليفهمها أنه في المكتب، عبد الخالق لا يعرف غير الكذب وسيلة لعلاج المشاكل ولذا فحين يواجه مشكلة زواج ابنته، يدبر الكذبة الكبرى " حكاية هند رستم".

في حالة كوميديا الموقف سنجد أن ثبات الشخصية النسبي وثبات العلاقات سيجعل ردود الأفعال ومعالجة المشاكل ثابتة أيضاً نسبياً.



مثلاً نيلز المحلل النفسي في فرايزر سنجد أنه يحاول دائماً الظهور بمظهر المثقف المعقد الذي يحلل الموقف ويعالجه بشكل مركب قد يؤدي أحياناً إلى تعقده لا حله، كرامر سيبحث عن حل مجنون يظهر أنه فاشل منذ البداية، مثلاً حين يشتري كميات ضخمة من الأغذية لأن أحد المحلات

يعرضها بأسعار رخيصة جداً لا يستطيع أن يأكلها وحيث أن الكميات ضخمة لا يستطيع تخزينها ولكي لا تفسد يجعل حصان "الحنطور" الموجود في عهدته يأكلها، ويؤدي هذا إلى أن يخرج الحصان رائحة فظيعة لا تطاق تفسد على الركاب نزهتهم، وبالتالي يتعقد موقف كرامر.

إن ردود أفعال شخصيات كوميدية الموقف ومعالجتها لمشاكلها تتشابه بشكل كبير مع ردود أفعـــال شخصيات القصص المصورة، وخاصة الكرتونية، ويمكننا أن نتعلم الكثير من قراءة القصص الكرتونية المصورة كما سبق وذكرنا.

دعونا نقوم بالتمرين التالي:

لنأخذ عدة قصص كرتونية مصورة لشخصية واحدة (مثلا بطوط أو دونالد) ولنقم باستخدام الأسئلة السابقة بتحليل الشخصية عبر كل القصص التي جمعناها.

ولنحاول أن نجمع ملاحظات من كل قصة ونجردها لنصل إلى جوهر الشخصية وطريقة ردود أفعالها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى.

بعد تجميع هذا يمكننا أن نكرر التمرين مع شخصية تليفزيونية ونقوم بتحليلها عبر عدة حلقات ويمكننا بعدئذ أن نقارن بين الشخصيات الكرتونية والشخصيات التليفزيونية ونسجل ملاحظتنا.

هذا التمرين سيمكننا من ابتكار شخصيات جديدة وسبر ثغرات في شخصيات ابتكرناها وأيضاً سيطور ملكة التحليل وإيجاد العلاقات عندنا ككتاب دراميين متخصصين في الكوميديا ولنعد الآن إلى أسئلتنا المتعلقة بالشخصية.

السؤال الرابع هو: كيف تبدو الشخصية؟

هذا السؤال يطرح بدوره عدة أسئلة: ماذا تلبس الشخصية؟ كيف تتكلم؟ ما هي إيماءاتها المفضلة؟ هل تستخدم يدها في التعبير؟ الخ..

مثلاً كرامر يلبس ملابس غريبة دائماً، وبطوط الكرتوني له نبرة صوت معينة ويستخدم يديه كثيراً في التعبير عن نفسه وهكذا.

الإجابة على هذه الأسئلة تجعلنا نقف على مميزات الشخصية وطريقتها في الحياة سواء بصرياً (الملبس الحركات، الإيماءات) أو سمعياً (طريقة الكلام ونبرة الصوت).

دعونا نتأمل أحد التمرينات الهامة في هذا المجال

لنقم بتسجيل صوتي فقط لأحد المسلسلات، ونسجل العبارات الهامة به ويفضل لو أحضرنا النسخة المكتوبة للمسلسل وبعدئذ لنحاول تخمين من قالها.

مثلاً لو كنا بصدد ليالي الحلمية فعندما سنجد لازمة (ابن البدري) لابد أن العمدة (سليمان غانم) هو الذي قالها.

هذا التمرين يفيد في التدريب على معرفة اللوازم الأساسية للشخصيات وابتكار لوازم مثلها، فكل هذه التفاصيل الصغيرة هي التي تعطي دفعة حياة حقيقية للشخصية وبدونها تتحول الشخصيات إلى أفكار مجردة تتحرك على قدمين (وهي للأسف الشديد سمة غالبة على الأعمال الدرامية العربية سواء التراجيدية أو الكوميدية).

هذه اللوازم عندما لا نفرط في استخدامها وعندما تكون نابعة من الشخصية حقاً (البطة التي تريدي زي البحارة مقبولة منطقياً من خلال علاقة البط بالماء) يمكن أن تكون وسيلة رائعة لإضفاء الحياة والحيوية على شخصياتنا، بينما لو زادت عن حدها أو كانت لازمة فقط كنوع من التقليد أو بلا سبب أو مبرر نابع من الشخصية تتحول إلى أداة تنكيد على المتفرج وبالتالي سبب للابتعاد عن الشخصية (وربما عن التليفزيون كله).

السؤال الخامس هو: ما هو أسلوب الشخصية الكوميدي؟

هذا السؤال يؤدي إلى تفريعات كثيرة: كيف تقول الشخصية العبارة الكوميدية أو اللازمة؟ هل تذكرون " توفيق الدقن" إن مجرد ذكره سيعيد لأذهاننا لازمته الشهيرة (أحلى من الشرف مافيش) وطريقته الخاصة جداً في إلقائها بغض النظر عن الفيلم الذي تقال فيه.

من التفريعات الأخرى في هذا المجال، لماذا تؤدي الشخصية بهذه الطريقة؟ في حالة توفيق الدقن لأنه يقوم عادة بدور اللص الضعيف الذي يحاول أن يبدو شريفاً ومحترماً، العبارة تؤدي معنى الشرف و الاحترام بينما طريقة الأداء توصل معنى الإجرام واللصوصية، الجمع بينهما يؤدي إلى شخصية متميزة، وهنا يجب أن نتذكر أن أفضل النكات هي تلك التي تأتي من الشخصية التي يجب أن تقولها.

في " إشاعة حب" هل يمكن تخيل ممثل آخر غير يوسف وهبي لدور عبد الخالق النشاشقي؟ وهل يمكن تخيل شخصية أخرى من شخصيات الفيلم تقوم بصب اللعنات بطريقة يوسف وهبي الشهيرة على رأس عمر الشريف (حسين النشاشقي) غير الشخصية: عبد الخالق النشاشقي؟

دعونا نؤدي التمرين التالي:

لنختر مسلسلاً كوميدياً من مسلسلات كوميديا الموقف (ساينفلد مثلا) ولنقم بإخراج بعض النكات اللفظية المستخدمة فيه وتحديد قائلها.

ثم لنعد كتابة هذه النكات ولكن مع جعل شخصية أخرى تقولها، مثلا جورج يلقي عبارات كرامر أو ألين تلقي عبارات جيري، ولنعد النظر فيما كتبناه ونقارن بينه وبين النص الأصلي، ويمكننا أيضاً كبداية عمل هذا التمرين كذلك مع القصص المصورة الكرتونية لنغير عبارات ميكي ونجعل جوفي (أو بندق يقولها) ونقارن.

هذا التمرين يجعلنا ندرك معنى أداء الشخصية الخاص للنكات وكيفية ابتكار أسلوب خاص للشخصيات التي نفكر فيها، أيضاً هناك فائدة جانبية في هذا التمرين ألا وهي التفكير في الممثلين الذين يمكن أن يؤدوا الشخصية وبالتالي تعديل الشخصية وفقاً لبعض سمات صورة الممثل في ذهنية الجمهور.

مثلاً: لو كنا بصدد ابتكار شخصية مجرم ضعيف يحاول أن يرتدي مسوح الشرف وفكرنا في (توفيق الدقن) (لا داعي لهذا لأن الممثل الكبير قد مات رحمه الله وإنما هذا على سبيل المثال فقط) سنضيف من أسلوب توفيق الدقن ولازماته للشخصية التي اخترناها وقمنا برسمها وبالتالي نجعلها أكثر حيوية وثراء، وبالتالي أكثر إقناعاً وأكثر نجاحاً.

إن أسلوب الشخصية الكوميدي من مميزات الشخصية الأساسية كما قلنا وهو بمثابة الموتيفة الرئيسية التي تولد الكوميديا في وجود الشخصية.

مثال: في إشاعة حب نجد أن حسين يتميز بالصراحة التي تصل إلى الوقاحة، وحين يبدي رأيه في طعام الإفطار الذي حضرته زوجة عمه قائلاً: " إيه القرف ده؟ " نضحك فنحن نعرف أن الوجبة لا تطاق من تعبيرات وجوه محروس وعبد القادر ولكن لأن الاثنين كاذبان يداهنان السيدة وينافقانها، هذا الأسلوب المتميز هو الذي يجعل من شخصية حسين مضحكة هنا، وهو كما

رأينا ليس اسلوباً كوميدياً إنه أسلوب خاص بالشخصية في مواقف مشحونة بالتوتر الكوميدي، ويؤدي إلى تفجير هذه المواقف ومن ثم إطلاق الكوميديا.

السؤال السادس هو: ما هي خلفية الشخصية ؟

الأسئلة المتفرعة عن هذا السؤال الخاص بتاريخ الشخصية كثيرة، منها على سبيل المثال: كيف عاشت الشخصية طفولتها ؟ أين ترعرعت الشخصية (مع الاعتذار للصحفي في فيلم "لعبة الست" وسؤاله الذي صار سؤالاً أزلياً: أين ترعرعت سيدتي)؟ كيف كانت علاقتها بأبويها ؟ من كانوا أصدقاءها ؟ أين تعلمت؟ متى تخرجت ؟ وهل هناك أحداث خاصة في سنة التخرج تلك ؟ (على سبيل المثال الإجابة على السؤال الأخير هي فيلم "الأربعاء الكبير" و "صائد الغزلان" وتتعلق بحرب فيتنام) كيف تربت الشخصية ؟.

هذه الأسئلة وغيرها تعطينا صورة عامة عن خلفية الشخصية وبالتالي توضح أكثر دوافعها ومحركاتها ولماذا تتصرف هكذا.

والواقع أنه كلما أمضينا وقتاً أطول في كتابة تاريخ حياة الشخصية بتفاصيله الدقيقة ازدادت فرصة معرفتنا بها وأيضاً فرصة إخراج شخصية أكثر حيوية وأكثر قابلية للتصديق، بل إن كتابة تاريخ الشخصية ستعطينا فائدة إضافية ألا وهي معرفة شخصيات ثانوية، تقول الكاتبة مادلين ديماجيو (والتي اقتبسنا منها كثيراً) "إنها وجدت ثلاث شخصيات ثانوية لفيلم كانت تكتبه من خلال كتابتها لتاريخ حياة شخصيتها الرئيسية".

دعونا إذن ننطلق للتمرين التالي :-

لنحضر مسلسلاً (مثلاً ليالي الحليمة الجزء الأول) أو (زيزينيا) ولنختر عدة شخصيات من شخصياته الرئيسية (مثلاً العمدة أو الباشا) أو (عايدة أو بشر) وكذلك شخصية أو اثنتين من الشخصيات الثانوية (أم سليمان البدري (هدى سلطان) أو (عادل زوج عايدة (عبد العزيز مخيون) ولنحاول تخيل تاريخ هذه الشخصية وكيف نمت لتتصرف كما تتصرف في المسلسل.

وعلينا في هذا التمرين أن نستخدم كل المعلومات المتاحة عبر المسلسل.

مثلاً عايدة تعيش مع زوج أمها وأمها (أين أبوها ؟ مات ؟ متى ؟ كيف أثر فيها الخ) بشر يعيش بين والدته وخاله الإيطالي وأبيه المصري المعلم (ما علاقاته في الطفولة مع أخوته ؟ كيف ربته زوجة أبيه ؟ ألخ) التمرين هنا يسمي الهندسة الرجعية أو Reversed Engineering ويهدف إلى إعادة تكوين التاريخ من الشخصية، أو الآلة المنتجة من الناتج النهائي وهو يفيد جداً في كتابة الشخصيات ومعرفة دقائق حياتها.

السؤال السابع: ما هي حياة الشخصية الحالية ؟

قد يقول قائل ولكن هذا هو العمل الفني الذي نكتبه، في الواقع الإجابة علىهذا التساؤل هي لا، صريحة واضحة وكبيرة.

هناك فارق كبير بين العمل الفني الذي نكتبه وتلعب الشخصية فيه دوراً حتى ولو كان رئيسياً لكن هناك شخصيات أخرى وحيوات أخرى داخلة في اللعبة، حياة الشخصية أمر مختلف، إنها خلفية تصرفات الشخصية الآنية، مثلاً في "إشاعة حب" يذهب حسين لاستقبال سميحة في محطة القطار وينتظرها، (لماذا لأنه دقيق ومنظم في عمله وتلك هي دقائق حياته الشخصية).

تشمل الحياة الحالية للشخصية كل شيء داخل في نطاق الشخصية من عمل أو علاقات صداقه أو علاقات حب أو علاقات مالية الخ... من لحظة بدء كتابة العمل الفني.

ويمكننا صياغة ثلاثة أسئلة تمثل الخط العام للحياة الحالية للشخصية:-

١- ما هي علاقات الشخصية في محيط الأسرة والجيران والأصدقاء؟.

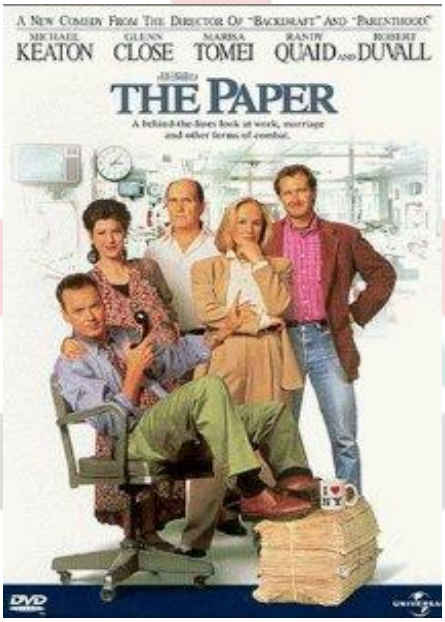
٢- ما هي علاقات الشخصية في العمل وكيف تتصرف ؟.

٣- ماذا تفعل الشخصية حين تكون بمفردها ولا أحد يراها ؟.

نجيب على هذه الأسئلة بأمثلة من ثلاثة أفلام :

الأسرة: الفيلم الأول "عيلة زيزي" من بطولة عقيلة راتب وسعاد حسني وأحمد رمزي وفؤاد المهندس ومحمد سلطان وليلى شعير وعدلي كاسب والطفلة إكرام عزو، الفيلم عن عائلة زيزي الطفلة الصغيرة حيث الأم الأرملة والأخ الأكبر المهندس (فؤاد المهندس) المشغول باختراعه والأخت الكبرى التي تريد أن تمثل (سعاد حسني) والأخ الأوسط الشاب المشغول بعلاقاته الغرامية والجيران (الأب) عدلي كاسب والابنة ليلى شعير. محور العمل هو زيزي الطفلة، لو أخذنا أياً من الشخصيات سنجد أن لها علاقة بزيزي بشكل أو بأخر.

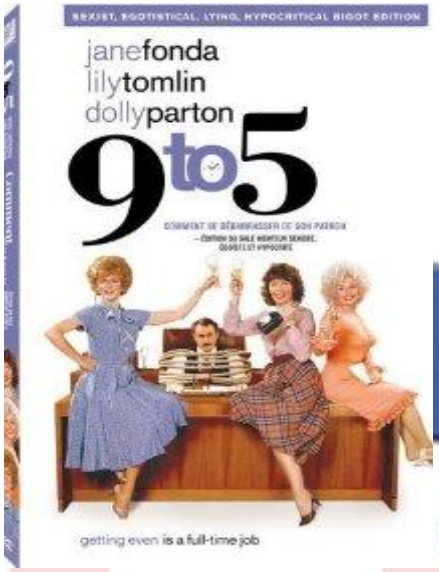
التمرين هنا هو أن نكتب هذه العلاقات ونستنبطها من خلال الفيلم، ويمكن تكرار التمرين من أفلام أخرى، مثل فيلم "الصحيفة" لمايكل كيتون وجلن كلوز وروبرت دوفال، والمثال هنا أكثر صعوبة فهو ليس فيلماً أسرياً ولكنه فيلم عن كواليس الصحافة ولذا علينا أن نجهد أنفسنا لتخيل علاقات مايكل كيتون الأسرية (الموجود في الفيلم جزء منها فقط – ما نريده هو تفاصيلها المختلفة، لأنها التي ستؤدي إلى الإجابة الجديدة والمفاجئة).

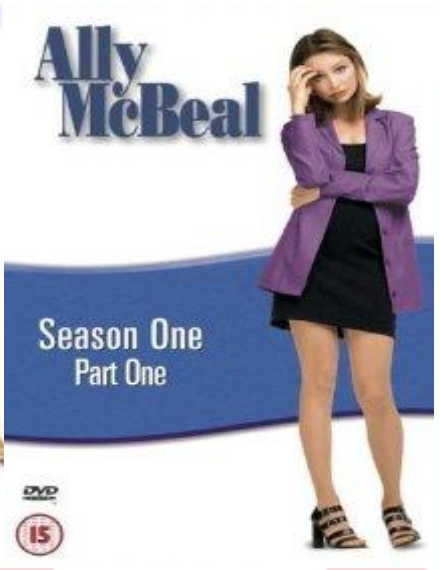


العمـــل:

الفيلم الثاني هو من (٩ إلى ٥) من بطولة دولي بارتون وجين فوندا وليلي توملين ودابني كولمان ومن إخراج كولين هجنز.

الفيلم يدور عن ثلاث سيدات جميلات يعملن مع رجل يظن نفسه دون جوان ويحاول استغلالهن عاطفياً وجنسياً، ويمنعهن من الترقي أو الصعود في مهنهن، ويقررن الانتقام منه واختطافه، هنا علينا أن نبحث عن علاقات الشخصيات في العمل وكيف ينظر الناس إليهن، وكيف يتصرفن.





يمكن أيضاً تطبيق نفس التمرين على مسلسل "آلي ما كبيل" فهو مسلسل مهني يبحث في إطار مؤسسة محاماة وعلاقات الشخصيات داخلها.

ويمكننا أيضاً تخيل علاقات شخصية مثل "سبعاوي" في "عائلة زيزي" في عمله، لو تخيلنا هذه العلاقات لفهمنا رد فعله حين يخبره حماده صاحب المصنع أنه قد قرر تعيينه مديراً لشركته، فيصرخ في التليفون "أنا المدير" ويسقط مغشياً عليه.

الحياة السرية:

الفيلم الثالث هو الجمال الأمريكي، هذا الفيلم الحائز على عدة جوائز أوسكار لعام ٢٠٠٠، هل تتذكرون الشاب الذي كان يصور الجميع بالفيديو ؟ إنها هوايته وهي أيضاً العمل الذي يمارسه ولا يشرك فيه أحداً، دعونا نتخيل إذن ما هي هواية الممثلة "مينا سوفاري" وماذا كانت تفعل في أوقات خلوتها مع نفسها ؟

كذلك آنيت بننج الأم، وشخصية الأب المتزمت كولونيل الجيش.

هذا التمرين يعرفنا كيف نتعامل مع الجوانب الخفية في الشخصية ويجعلنا أكثر قدرة على صياغة شخصيات أكثر واقعية.

دعونا الآن نؤكد على أن بناء الشخصية بشكل صحيح (الأمر الذي أكدناه مراراً وتكراراً) يؤدي إلى عمل ناجح وتلك هي القاعدة الذهبية التي نرجو تذكرها دائماً.

٤ - البنيـــة:

١ - تعريف:

البنية وأحياناً يسمونها التكوين Composition (نعم أحد الـــ C الخمس التي ذكرناها)، هي ما يمسك بالحدوتة، ويلحم العمل الفني، إنها كيفية تكوين العلاقات داخل الحدوته، وتقسيم أجزاء الحدوتة، إنها أساس الربط أو على حد تعبير كاتب السيناريو الأمريكي الكبير وليام جولدمان "السيناريو بنية".

البنية عملية تنظيم، ففي اللاتينية Compose كفعل يعني تجميع الأجزاء في كل منسق منظم موحد، وهذا التنظيم هو الذي يعطي للفن قيمته، فالفن في حد ذاته تنظيم.

المهمة الأساسية للبنية هي تطوير الحدوتة والشخصيات والحدث، البنية كما سنرى مركبة، فهي تنظيم المشاهد وترتيبها وعلاقاتها، وتظهر تطور الشخصيات والحدث وتصل بنا إلى الخاتمة.

والشكل الأساسي للبنية في كل الأعمال الدرامية هو بداية ووسط ونهاية.

وهذا الشكل حدده عمنا أرسطو في كتابه "فن الشعر" (طبعاً هذا ليس قرآناً ولكنه الشكل الذي تعلمناه ونعلمه لغيرنا ويبدو أنه لا شكل غيره).

وعادة بداية العمل = ٢٥% من إجمالي العمل تقريباً.

والوسط = ٥٠%.

والنهاية = ٢٥%.

وتلك الأرقام تقريبية (ومبسطة تبسيطاً مخلاً جداً).

وهي مجرد دليل هادٍ يساعد الكاتب على الكتابة.

بمعنى ضعها أمام عينيك وأنت تكتب، (أو وأنت تكتبين) ولا تحاول الإسراف والإنطلاق بلا حدود في البداية وتجد نفسك تائهاً، لأن هناك دائماً زمناً محدداً. (أعرف صديقاً كتب سيناريو من ٧٦٥ مشهداً أو حوالي ١٠٠٠ صفحة ويبحث عن منتج، فهل يريد اي شخص التطوع لمساعدته).

٢ - البـــداية:

البداية هي تمهيد وعرض وطرح، ماذا يعني هذا الكلام ؟

هي تمهيد الحدوتة وإعداد المتفرج للحدث الرئيسي وتحديد زمانه. وهي عرض الشخصيات ووصف علاقاتهم واستكشاف إمكانات تطورها، وهي طرح بذور الصراع وكشف المشاكل الكامنة في علاقات الشخصيات وتوليد الإمكانات الدرامية في الحدوتة.

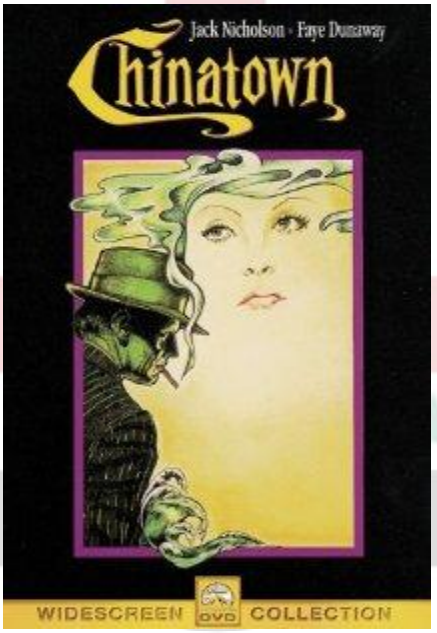
مثال بداية فيلم "إشاعة حب" نتعرف على المكان بورسعيد (من الحوار) الزمان نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات (من نوعية الملابس والمشاهد الخارجية) ونتعرف على الشخصيات الرئيسية.

عائلة النشاشقي: عبد القادر عصامي ناجح متزوج من سيدة أرستقراطية بلا مال من عائلة "سلطح بابا" (سخرية من الأصل التركي وهي تأكيد على الزمان أيضاً) ونتعرف على ابن أخيه حسين (ذكرنا صفاته من قبل) وابنته سميحة ذات السبعة عشر ربيعاً وابن أخته محروس (ذراعه الأيمن في الهلس والكذب لأنه كان ممثلاً) وأخيراً لوسي ابن أخت زوجته (طنط فكيهة) العاطل ولكن الدون جوان الذي لعب بعقل سميحة وصديقاتها.

وحتى الخادمة التي تعمل عندهم نتعرف عليها.

بذور الصراع هنا واضحة، سميحة هي الجائزة والمتبارزان هما حسين ولوسي. كل هذا يحدث في بداية الفيلم أو تمهيد الحدث والإعداد له.

مثال آخر من فيلم (الحي الصيني أو تشيناتاون) بطولة فاي دوناواي وجاك نيكلسون نعرف في البداية أن جيك جيتس (جاك نيكولسون) هو مخبر سري خاص متخصص في فضائح الزوجات والأزواج، تأتي إليه السيدة ملراي أو من تدعي أنها كذلك لتستأجره " لكشف خيانة زوجها" وهذه هي البداية التي نتعرف فيها على الشخصيات والفكرة الأساسية والعلاقات وهكذا.



الأساس في البداية دائماً هو الفكرة كما حددنا آنفاً والسؤال السحري (ماذا لو؟).

في حالة البداية في حلقات كوميديا الموقف، الأمر يختلف قليلاً فالشخصيات معروفة (ولكن حتى في هذه الحالة لابد وأن نقدم بعض صفاتها الأساسية سريعاً جداً وبشكل مختصر جداً) والعلاقات معروفة. ولذلك تؤكد البداية على الموضوع والحدث. بمعنى أهم شيء في بداية كوميديا الموقف هو السخونة السريعة وعدم إضاعة الوقت في التطويل والتفريعات التي لا طائل من ورائها ولا لزوم لها.

٣ - الوسط:

الوسط كما هو معروف في الكرة هو منطقة المناورات ومن يمتلك الوسط يمتلك ناصية المباراة، وهذا القول صحيح تماماً بالنسبة للكتابة الدرامية، فوسط العمل الدرامي هو منطقة الصراع وتجلياته وتطور الشخصيات والمواجهة بينهما، ففي المنطقة تواجه الشخصيات الرئيسية المشكلة تلو المشكلة (تتابع المشاكل والعوائق وتعقيدها هو ما نسميه الحبكة) وهذه المشاكل تمنع الشخصية الرئيسية من تحقيق هدفها والوصول إلى مبتغاها.

في حالة فيلم "إشاعة حب" فإن مرحلة وسط الفيلم تبدأ مع محاولة تعليم حسين كيف يكون لبقاً مع النساء. الصراع هنا بين حسين وحلفائه عمه وابن عمته وبين لوسي ابن خالة سميحة وحليفته (أم سميحة خالته) ويدور الصراع على قلب سميحة. هذا هو المستوى الظاهر للصراع الأول. ولكن هناك صراعات أخرى ومستويات أخرى.

ولو عدنا لمثال كرة القدم مرة أخرى لقلنا إن الوسط (كما يعلم الجميع، لأن كل العرب متخصصون في كرة القدم ومدربون كبار والجمهور واعٍ على رأي الكاتب لطيف) هو منطقة المناورات والسيطرة على وسط الملعب يعني السيطرة على المباراة وإجبار الخصم على اللعب وفقاً لخطتي كمدرب أو مدير فني (الخصم هنا هو الجمهور الذي يجب أن نجبره على البقاء أمام العمل الذي نقدمه وإلا فقدنا النقود التي تمول أعمالنا). ورغم أن الأساس هو الصراع بين خطي وسط الفريقين، سنجد دائماً مناورات فرعية وصراعات جانبية هدفها خدمة الغرض الأساسي وقوة السيطرة على الوسط (مناورة، بين الظهير الأيمن والجناح الأيسر وبين الظهير الأيسر والجناح الأيمن قلب الوسط المدافع والمهاجم المتأخر وهكذا).

وعلى نفس المستوى هناك مناورات ومناوشات فرعية وصراعات جانبية وخطوط درامية تصب في الجانب الأساسي للموضوع ألا وهو الاستحواذ على قلب وعقل المتفرج وإجباره على البقاء أمام العمل وإدمانه.

في حالة إشاعة حب سنجد أن هناك صراعاً جانبياً بين حسين الذي يرفض الأساليب الملتوية وبين عمه وابن عمته اللذين يعشقان تلك الأساليب، هذا الصراع الجانبي في داخل جبهة حسين يتم كبته في ذلك المشهد الذي يقول فيه عمه (يوسف وهبي): حاكلم لوسي وأحط أيدي في أيده وأجوزه سميحه، هنا يصرخ حسين ويهنئه عبد القادر: "أهه كده".

كبت هذا الصراع لا يعني إلغاءه وإنما يعني تأجيله لأنه يمثل القيمة الأخلاقية للعمل أو الدرس الناتج عنه Morale وهو أن الأساليب الملتوية لن تؤدي للنجاح على الإطلاق وإنها تنجح لأحيان قليلة ولكن مصيرها الفشل الحتمي وتراكم المشاكل.

وقد تم التمهيد لهذا الدرس بمشهد صراع جانبي صغير يغذي الصراع الرئيسي وهو كذب محروس لمصلحة خاله عبد القادر وتقليد صوته وتقليده له (من خلال مهنته السابقة كممثل مما يبرر قدرته على التقليد) وانفضاح هذا الكذب مع دخول عبد القادر أثناء المكالمة، فنحن ندرك أن الكذب ليس وسيلة للنجاح ورغم أن الزوجة قد اقتنعت بأن زوجها ليس في العمل لكننا ندرك أيضاً أن عبد القادر لم يتعلم الدرس، وهنا المستوى الخفي للصراع الأول: الدرس الأساسي للبطل عبد القادر وحسين والمتفرج هو أن الأساليب الملتوية لن تؤدي للنجاح وإنما للإخفاق.

سنجد كذلك صراعات جانبية بين صديقات سميحة وبين سميحة الفائزة بقلب فارس الأحلام (لوسي أولاً ثم حسين فتى المدينة الصاعد صديق النجمة الساطعة) ورغم أن هذه الصراعات لم يتم التركيز عليها في "إشاعة حب" إلا إنها قد تصلح مادة جيدة لأعمال أخرى (مثلاً في كوميديا الموقف الشهيرة "أصدقاء" حيث سنجد الصراع الأخلاقي بين الصداقة وبين الرغبة في الفتى الناجح أو الفتاة الجميلة).

وهكذا سنجد دائماً أن هناك منطقة صراع رئيسية، تحمل مستويات متعددة (وخاصة في الأعمال الناجحة) وتغذيها مناطق صراع ثانوية تؤدي إلى تعميق الصراع بين الجبهتين المتصارعتين وبالتالي تؤدي إلى توتر المتفرج وتشوق الجمهور لمعرفة ما سيحدث (وعند نقطة ذروة التشويق يمكن قطع العمل ووضع الإعلانات فالجمهور لن يتحرك ولن يستخدم جهاز التحكم عن بعد، فلا يوجد من يستطيع مقاومة العمل الجيد !.)

في إطار كوميديا الموقف، الوسط يمثل الحلقة أساساً، نحن نقطع بعد البداية وبعد تورط الشخصية في الموقف الأساسي، ثم نعود، ثم نقطع قبل الحل النهائي، الحل النهائي يستغرق ما لا يزيد عن ٥ دقائق، البداية لابد ألا تزيد عن ٥ دقائق أخرى، الوسط ٢٠ دقيقة أي ثلثي الحلقة، وهي كل التعقيدات والمشاكل التي تواجه البطل أو الأبطال وتتكرر وتتعقد وفقاً لقاعدة ذهبية هي قاعدة الثلاثة اللغوية، ما معنى هذا، وما هي قاعدة الثلاثة اللغوية ؟

معنى هذا أن كل ما عندنا من أفكار ونكات ومواقف مضحكة سيوضع في هذه الدقائق العشرين، وأثناءها سيتم ربط المتفرج بالسلسلة التي نكتبها، وإلا سيذهب باحثاً عن قناة أخرى وتضيع الإعلانات ويقرر المنتج المنفذ وقف إنتاج السلسلة.

ما هي قاعدة الثلاثة اللغوية ؟ هناك دائماً الصفة مثلاً قبيح وهناك أفعال التفضيل أقبح وهناك صيغ التفرد الأقبح.

قبيح ـــــ أقبح ـــــ الأقبح هي قاعدة الثلاثة اللغوية بمعني لنبدأ بموقف تحدث فيه مشكلة معقدة للبطل ثم موقف تصبح فيه المشكلة أكثر تعقيداً ثم يواجه البطل المشكلة الأعقد التي تبدو بلا حل.

بعبارة أخرى لنرمِ البطل في المقلاة ثم نخرجه منها لنضعه في الفرن ثم نخرجه منه لنلقيه في النار مباشرة، أو على حد تعبير جيني روش في كتابها الكتابة الكوميدية "يواجه البطل مصيبة ثم تتحول إلى داهية ثم تنتهي

بكارثة"، ماذا سيحدث ؟ البطل "ينشوي بالنار مع الاعتذار لنجيب الريحاني في غزل البنات والمسلسل ينجح لأن الجمهور يضحك ويتابعنا.

لنأخذ مثالاً من حلقات ساينفلد. تبدأ المشكلة بذهاب جورج مع والده وأمه لزيارة أهل خطيبته، يتصرف أهله تصرفات سوقية في منزل تلك العائلة التي تدعي الأرستقراطية (مصيبة) يحاول جورج معالجة الأمور حين يكتشف أن أهله قد أخذوا معهم رغيف الخبز الخاص ولم يتركوه في منزل خطيبته المقبلة ويطلب من جيري معاونته ويتفقان مع كرامر أن يصطحب الأهل في نزهة (خروج من المصيبة) كرامر يغذي الحصان بلحم محفوظ فتخرج ريح سيئة ورائحة لا تطاق، الأهل يريدون العودة سريعاً، جيري يخطف آخر رغيف من العجوز التي اشترته وتطارده العجوز (داهية) ينجح جيري في الوصول لجورج بالرغيف (خروج مؤقت من الداهية) جورج يتسلق النوافذ ليدخل منزل خطيبته، أهل خطيبته يعودون وهو معلق في الهواء (كارثة) وتتزايد الكوارث مع وصول العجوز التي خطف جيري رغيفها مع شرطي الخ.

قاعدة الثلاثة اللغوية هي عصب بنية الوسط الأساسية في كتابة كوميديا الموقف.

والوسط هو منطقة العمل الأساسية في كل الأعمال الكوميدية إنه منطقة طرح الصراع وتطوير الشخصيات وإظهار التحالفات والخيارات الممكنة وتصعيد المشكلات واستخدام كل آليات الإضحاك والجذب والتشويق، لو نجحنا فيها نضمن نجاح العمل.

٤ - النهاية:

النهاية هنا ليست الخاتمة التي سنتحدث عنها مفصلاً فيما بعد وإنما هي المرحلة التي تبدأ فيها الأشياء في الاتضاح أو كما يقول المثل العربي. "اشتدي أزمة تنفرجي" إنها المرحلة التي تضيق حتى تستحكم حلقاتها فتفرج وكان المتفرج يظنها لا تفرج.

لنعد لمثال "إشاعة حب" النهاية هي تلك المرحلة التي تبدأ بوصول هند رستم، مشهد الهجوم أوبداية النهايةهو مشهد وصول محروس ومفاجأة الجميع "مصيبة خزنة الشركة انسرقت" كذبة جديدة الواقع أن المصيبة هي وصول هند رستم وتتوالى الأحداث، لوسي يتعرف على خطيب هند رستم الشرس الغيور ويقوده لحسين ولمنزل الأسرة ثم ذروة الحل عندما تصل هند وتفاجئ الجميع بأنها متزوجة من حسين، وهنا يأتي الدرس: الأساليب الملتوية تؤدي إلي مشاكل لا حلول.

لننظر إلى مثال ساينفلد، الخاتمة تبدأ مع مشهد وصول أهل الخطيبة واكتشاف جورج وفرار كرامر وتورط ساينفلد مع العجوز والشرطي.

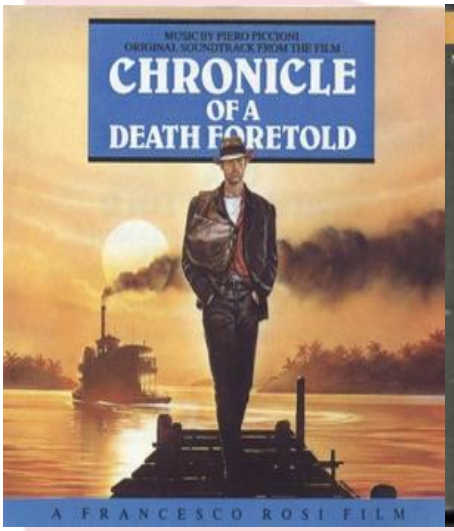
"مشاكل بالجملة"، كيف نحلها ؟ ساينفلد يشرح موقفه أمام أهل الخطيبة الذين يرفضون جورج، جورج ينزل مطأطأ الرأس. ثم يلتقي الجميع في منزل جيري، لقد عادت الأمور إلى نقطة الصفر، واستراح الجميع بشكل أو بآخر النهايات الجيدة تؤدي إلى تفريغ التوتر لدى المتفرج وتريحه وتعطينا الإحساس بالنجاح، وبالعودة إلي نقطة الاتزان الأصلية، وهو ما تحقق في إشاعة حب مع عودة سميحة لحسين ومصارحة هند لخطيبها بأن الموضوع كله لعبة ومجرد فذلكة لتعليمه ألا يغار.

وهكذا نعود لنقطة صفرية جيدة تصلح بداية لفيلم جديد.

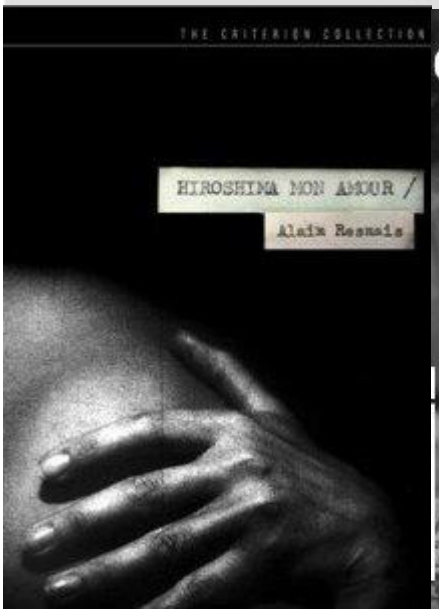
النهاية هي الحل وهي الذروة، إنها ذروة التوتر الدرامي والتشويق لدى المشاهد (في حالة كوميديا الموقف نقطع قبلها مباشرة ونضع الإعلانات ونضمن أن المتفرج ملتصق بمقعده ولن يستخدم جهاز التحكم عن بعد).

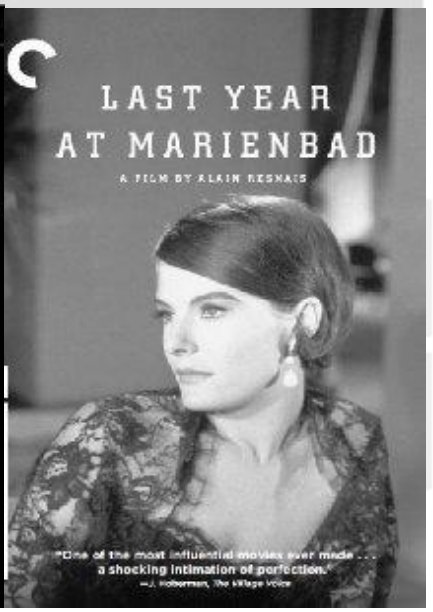
مما سبق نرى بنية العمل الدرامي في شكلها الأساسي بداية (إعداد) وسط (صراع) نهاية (حل)، لكن ليست كل الأعمال بهذه الطريقة فيجب أن ندرك أن هذه البنية هي ما يسمى بالبنية الخطية التي تمثل الهيكل العظمي الأساسي في ما لا يقل عن ألوف الأعمال التي تنتج في كل أنحاء العالم كل

عام، هناك أعمال درامية ذات بنية دائرية نهايتها هي بدايتها مثل "قصة موت معلن" أو "مثل الماء للشكولاته" الفيلم المكسيكي الشهير



هناك أعمال ذات بنية متفرعة حيث الأحداث تتحرك وكأنها مستدعيات على سرير في عيادة محلل نفسي مثل "العام الأخير في مارينباد" لآلان ريزينيه أو "هيروشيما حبي" لآلان ريزينيه أيضاً،





لكن هذه الأعمال تخضع لفكرة البنية الأساسية فهناك بداية وهناك وسط وهناك نهاية، رسمها البياني يختلف، الصراع فيها يختلف، الإعداد يختلف لكن البنية حتى لو كانت متفرعة أو دائرية فإن لها بداية ووسط ونهاية.

لكي نفهم هذا فلنؤد التمرين التالي:

لنحضر قصة كرتونية من مجلة من المجلات المصورة ولنقم بقصها ونصل مربعاتها ولنحدد ما يلي:

١- ما هي المربعات التي تمثل بداية القصة (التي جرى فيها عرض الشخصيات والإعداد للحدث) وكم عددها ؟

٢- ما هي المربعات التي تمثل وسط القصة (الصراع والتطور) وكم عددها ؟

٣- ما هي المربعات التي تمثل الخاتمة (الحل والنهاية) وكم عددها ؟

٤- كيف تم الانتقال من البداية إلى الوسط وهل كان سلساً أم صعباً أم قفزاً وفي أي مربع ؟ وهل يمكن تغييره ؟

٥- كيف تم الانتقال من الوسط إلى النهاية وهل كان سلساً أم صعباً أم قفزاً وفي أي مربع ؟ وهل يمكن تغييره ؟

لنسجل ملاحظتنا مع عدة قصص ثم ننتقل إلى التمرين التالي:

لنقم بنفس التمرين ولكن مع قصة مسلسلة في مجلة مصورة (مجلة تان تان القديمة أو الفرنسية أو حتى مجلة من مجلات القصص المصورة الفوتوغرافية).

ونسجل ملاحظاتنا مع تكرار التمرين مع أكثر من مسلسل.

ثم لننتقل للتمرين التالي:-

لنقم بنفس التمرين ولكن مع عدة أفلام (مختلفة النوعية: كوميدية – تراجيدية – تشويق – خيال علمي) الخ... ونسجل ملاحظاتنا.

ثم لنقارن بين الملاحظات في مختلف الحالات ونحاول معرفة مدى دقة استنتاجاتنا ومن الأفضل إجراء هذا التمرين ضمن ورشة عمل للكتابة حيث يتم تبادل الملاحظات والاستنتاجات بين المشاركين وحيث تخضع اختياراتهم لفحص المراقب المشارك.

التمرين التالي والأسئلة التالية يمكنها أن تفيدنا جداً في تحليل بنية الأعمال الدرامية:-

١- ما هو دور المشهد الأول وكيف يتم الإعداد عبره وتقديم الشخصيات من خلاله ؟

٢- كيف يتم تطويرالحدث عبر المشاهد ؟

٣- ما هي نقاط الترقب في المشاهد لإحداث التغير ؟

٤- هل هناك نقطة تحقق أو ذروة وفي أي مشهد ؟

٥- هل يتم حل البنية بشكل سلس وواضح وكيف ؟

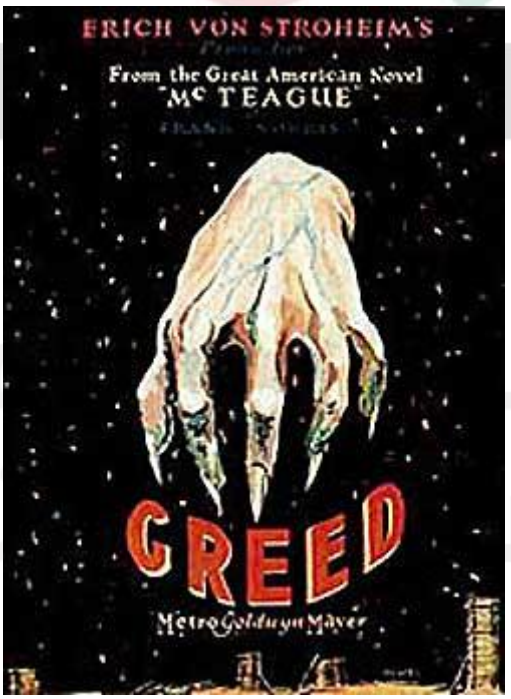
ويمكن تطبيق التمرين السابق على قصص مصورة أو أفلام مع تسجيل الملاحظات ومقارنتها بملاحظات الآخرين لو كان التمرين ضمن ورشة عمل.

٤- الحدوتة:

عندما نتكلم عن الحدوتة story فإننا نتكلم عن شيء نعرفه جميعاً أو على الأقل نظن جميعاً أننا نعرفه، فكلما تجاور اثنان في قطار راح أحدهما يقص على الآخر قصة حياته، يحدث هذا في الواقع ولكنه حدث أيضاً في فيلم "غريبان في قطار" لهيتشكوك عن "قصة باتريشيا هايسميث المبنية على هذه الفكرة"، العبارة الأخيرة هي مربط الفرس في تعريف الحدوتة والإجابة على السؤال الأساسي، وهو: ما هي الحدوتة ؟ (بالطبع ليست قصة باتريشيا هايسميث المبنية على هذه الفكرة) ولكنها تقريباً هذه العبارة بمعنى لو جعلناها

مجردة ومنكرة غير معرفة أي: قصة مبنية على فكرة، نصل للتعريف الأمثل. قد يقول قائل إن الحدوتة هي القصة، ليست أي قصة، الحدوتة في العمل الدرامي المرئي لابد أن تكون مبنية بطريقة محددة تناولناها فيما سبق وأيضاً لها فكرة محددة تنطلق منها وهذه الفكرة لابد أن تكون ذات علاقة بموضوع عالٍ أو مثير أي يجذب الجماهير كما سبق وأوضحنا وتلعب الحدوتة دوراً هاماً جداً في العمل الدرامي. قد نكون قد سمعنا جميعاً عبارة "كل عمل درامي يحكي حدوتة" وهي عبارة ليست صحيحة تماماً، فأحياناً هناك أعمال درامية لا تحكي حدوته ولكن تتعامل مع "الموضوع المثير" بطريقة "التنويعة على النغم" مثل فيلم "حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة " من إخراج مدكور ثابت وبطولة محمود ياسين وشهيرة.

هذا الفيلم تجريبي مثله مثل "عمي الأمريكي" لآلان ريزينيه أو "الجشع" لفون شتروهايم.



الحدوتة هنا ليست الأساس، ولكن في إطار العمل الكوميدي الحدوتة هي التي تصل للمتفرج، دون حدوته لا وجود للعمل الكوميدي، فكوميديا الموقف عبارة عن تجميع سلسلة من "الحواديت" كل حلقة حدوته، هي تجميع سلسلة مواقف، تصل في النهاية إلي النهاية الناجحة للحلقة، السؤال ليس كيف نقص الحدوتة.

ولكن كيف نختار الحدوتة ؟

لماذا ؟

لأن حكاية الحدوتة أمر يعتمد على البنية وقد فصلناها من قبل، أما اختيار الحدوتة فيعتمد على الموضوع العالي أو المثير والفكرة التي بدأنا بها والشخصية التي نتعامل معها وخصوصاً في مجال كوميديا الموقف، حيث تبنى الحدوتة على ردود فعل الشخصية المتكررة وسماتها التي أوضحنا من قبل أنها لا تتغير.

مثلاً جورج في ساينفلد لا نستطيع أن نجعله ينجح مع النساء !! (إلا إذا أردنا تغيراً خطيراً في السلسلة ككل، وإدخال عنصر نسائي هو صديقة جورج – وأشك إن كان الجمهور سيقبلها).

أيضاً لا نستطيع أن نجعل "ونيس" في يوميات ونيس يتخلى عن دور الأب العطوف (من أسباب اضطراب الأجزاء التالية هذا التخلي وتحوله لزعيم وهذا هو التأثير غير الجيد للنجم أحياناً).

دعونا نتأمل هذه الحدوتة "رجل يقود سيارة تصطدم به من الخلف سيارة تقودها سيدة – يصر الرجل على الذهاب لقسم الشرطة – في القسم يضطران للانتظار لسبب أو لآخر، الرجل مشغول بالتليفون وإجراء الصفقات ومكالمة زوجته وعقد مواعيد وإلغائها الخ، المرأة تتأمله وتتذكر أنه كان صديقاً لها أيام الجامعة وأنه تقدم لخطبتها ولكن أباها رفضه لأنه مخادع

وصولي ونفعي المرأة تتأمل أحاديثه التليفونية وتكشف كذبه وخداعه نراه مصراً على أن تدفع له المرأة تعويضاً ويكلمها في هذا بين كل تليفون وآخر، يحضر الضابط ويبدأ في كتابة المحضر، وحين تذكر المرأة اسمها، ينتبه الرجل ويتذكرها، وهنا يعتقد الضابط أن الموضوع انتهى، لكن الرجل يصر على أن يأخذ تعويضاً، وهنا تدفع المرأة بلا مناقشة وتخرج سعيدة".

هذه الحدوتة حلقة من حلقات مسلسل "اللقاء الثاني" من تأليف نهى يحي حقي وإخراج علية ياسين وبطولة بوسي ومحمود ياسين، فكرة الحدوتة هي أن الناس يلتقون مرة أخرى دائماً أو كما يقول المثل الأمريكي "ساعي البريد يدق مرتين" (علي فكرة أسم الفيلم أنتج مرتين) فماذا سيحدث عند لقائهما ثانية ؟. البنية خطية، رغم دائرية الأحداث والفلاش باك، فالحدوتة في الواقع هي حدوتة كذب الرجل وخداعه سواء عندما كان شاباً أو وهو رجل بالغ، الدرس الذي تعلمته الفتاة من الحدوتة هو مغزى الحلقة وهو أن حكمة التجربة تجعلنا نكشف الخداع سريعاً، رغم انبهار أبنائنا به.

الموضوع: موضوع عالٍ دائماً، لأنه يتكلم عن الطبقة المتوسطة وهمومها وفكرة التعليم من خبرات الماضي.

فكرة السلسلة كلها قائمة على "اللقاء الثاني" بين الناس مع بعضها، وبين الناس والأشياء، اختيار الحدوتة كل مرة هو الذي يؤدي لنجاح المسلسل وإقبال الجمهور عليه، لماذا ؟ كما قلنا سابقاً لأن الحدوتة هي ما يصل للمتفرج وهي المعبر الذي من خلاله تصل الفكرة والبنية والموضوع. وهي المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات وتظهر طبيعتها، هل تتذكرون العبارة الشهيرة في فيلم "المنسي" لعادل إمام "الفيلم ده قصة ولا مناظر ؟" الحدوتة في العمل الفني هي التي تجعل من الفيلم قصة، (وحتى الآن الأفلام والأعمال القصص تنجح أكثر من أفلام المناظر.) بعد هذا التعريف دعونا نبحث في أنواع الحدوتة وكيفية استخدامها.

١ - ٤ - ٣ أنواع الحدوتة:

هناك عدة أنواع يمكن الاختيار منها سواء كانت الحدوتة قد نبعت من الفكرة أو من الشخصية أو من الموضوع مباشرة، وسنحاول فيما يلي استكشاف بعض هذه الأنواع، ما نريد التأكيد عليه تحديداً هو أن هذه الأنواع التي سنذكرها هي أمثلة وأنه بإمكاننا أن نستنبط أنواعاً جديدة فالحواديت لا تنتهي، ونوع الحدوتة هو بمثابة تجريد للحدوتة ذاتها وردها لأصل بسيط، ليس فكرة ولا بنية ولكنه حدوتة في شكلها المجرد الخالص.

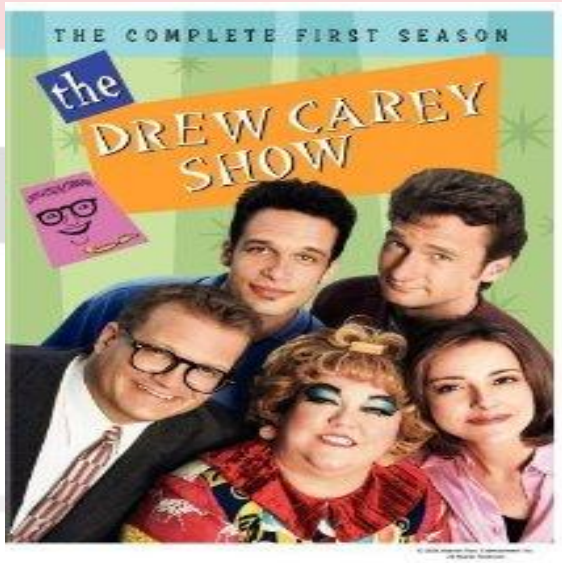
مثلاً ولد غني يقابل غانية ويحبها، ويحاول الأب منع الزواج، (غادة الكاملیا أو الغانية الشريفة) هكذا.

١ - ١ - ٤ - ٣ الكذبة الكبرى:

طبعاً "إشاعة حب" يمثل هذا النوع أعظم تمثيل، في هذا النوع تقوم شخصية رئيسية بإطلاق كذبة أو إشاعة للحصول على مكسب ما أو للتخلص من مأزق ما (سميحة كمكسب في حالة حسين) والتخلص من لوسي الصرصور في حالة عبد القادر، والكذبة تؤدي إلي الكذبة وهكذا في سلسلة لا تنتهي وكأننا أمام تفاعل نووي متسلسل إلى أن يحدث الانفجار الكبير، وتظهر الحقيقة مع النهاية.

الكذبة تمثل مأزقاً والمأزق يعني توتراً أي تشويقاً للجمهور وجذباً له وبازدياد الكذبة يزداد التشويق ويزداد التوتر وانجذاب الجمهور، مثال آخر علي هذه النوعية سنجد "توتسي" الممثل الموهوب الجاد المرفوض من قبل المؤسسة يتحول إلى سيدة للحصول على دور، ويتورط حتى في علاقة مع والد الفتاة التي يحبها، ويخرج الموقف من يده وتتفجر الضحكات.

مثال ثالث: في سلسلة كوميديا الموقف المسماة "درو كاري شو" يحاول درو أن يحتال على شركة التأمين فيدعي أن حيوانه الأليف (واسمه روب) من الناس المعتمدة عليه كي تدفع له الشركة فواتير الطبيب (البيطري طبعاً)، ويسألونه في شركة التأمين عن هذا الرجل الذي يعتمد عليه هل هو ابنه ؟ ولكنه غير متزوج وليس له أولاد. فيفزع ويدعي أنه صديقه أو عشيقه بمعنى آخر وهكذا تتصاعد الأمور والكذب يؤدي إلى الكذب وهكذا.



إن الخلط المضحك الناجم عن الكذب الأول يزداد مع الكذب المتزايد ومعه يزداد التوتر وهكذا إلى الذروة والانفجار مع ظهور الحقيقة وراحة الجمهور.

في نوعية الكذبة الكبرى سنجد أن ثمة أكثر من خط وتفريعات مثلاً تؤدي الكذبة إلى نجاح حقيقي ويحدث شيء ما يجعلها تنجح (سلامة في خير وكذبة أن

سلامة الفراش هو أمير قادم من آسيا الوسطى). أحياناً أخرى سنجد أن الشخصية تواجه اختياراً أخلاقياً هل تستمر في الكذب لمصلحتها أم تعترف بالحقيقة (حسين في "إشاعة حب" وحسين عمر (صلاح ذو الفقار) في "مراتي مدير عام" حين كان يخفي حقيقة زواجه من المدير العام عصمت فهمي (شادية). كل هذه التفريعات تصب في نفس النهر أي قناة الكذبة الكبرى.

٢ - ١ - ٤ - ٣ - السر الهائل:

في هذه النوعية تكتشف إحدى الشخصيات سراً عن شخصية أخرى أو عن نفسها (لا يهم إن كان السر حقيقياً أم كاذباً) ولا تستطيع تلك الشخصية أن تشارك غيرها من الشخصيات في هذا السر: فتنوء بحمله وحدها، أو تحاول الإفصاح عنه لآخرين تلميحاً لا تصريحاً، وتحاول تجنيب الشخص المعني الحرج دائما وبالتالي يولد التوتر والتشويق...الخ.

مثلاً في فيلم "موعد في البرج" بطولة سعاد حسني وصلاح ذو الفقار يتعاهد اللصان التائبان على أن يلتقيا في أعلى نقطة في القاهرة في البرج كتعبير عن النجاح، ولكن سعاد تفقد الابصار وتحاول تجنيب حبيبها الآلام وترفض فكرة الشفقة فلا تذهب وتحاول إقناعه أنها تحب شخصاً أخر.

وتكتم سر أنها أصبحت عمياء عنه، ولكنه يكتشف هذا في النهاية ويلتقيان.

السر والكتمان والمحاولات التي تحدث لكتمانه تولد التوتر وتصنع التشويق بل كيفية معرفة السر تؤدي إلي خلق التوتر والتشويق كذلك.

في فيلم "امرأة زوجي " بطولة نيلي و نجلاء فتحي وصلاح ذو الفقار تظن الزوجة خطأ أنها مصابة بمرض خطير مميت وتحاول أن تجعل زوجها يتزوج من أخرى وتحاول إخفاء سر هذا المرض المتوهم عنه، وهذا يؤدي إلي مواقف كوميدية عديدة ومزدوجة المعنى.

ومثل الكذبة الكبرى هناك تنويعات على حدوتة السر الهائل فهناك تفريعة من يريد كتمان السر فلا يستطيع ويذيعه فيعرفه الجميع إلا الشخص المعني، وأحياناً يشاع السر بشكل خاطئ وغير صحيح فيؤدي لتفريعات كوميدية وهكذا.

٣-١-٤-٣ الخلط وسوء الفهم:

كما أن الخلط وسوء الفهم من أدوات الكوميديا فإنها أيضاً من أنواع الحدوتة المشهورة أي بناء الموضوع كله على سوء الفهم مثلاً تشابه الأسماء كفيلم ليالي الحب لعبد الحليم حافظ وآمال فريد وسراج منير حيث يظن الحضور في الحفلة التنكرية أن أحمد ممتاز الكحيان الموظف في شركة صاحب القصر المحتفل بابنته هو ابن المليونير الشهير، ومن هنا نصل إلى أغنية عبد الحليم الشهيرة الفكاهية مع محمد عبد القدوس "أمرك يا سيدي".

أيضاً الخلط الذي يحدث حين تعتقد سعاد حسني أن رشدي أباظة "عصمت الدراملي" هو أبوها الذي لم تره منذ طفولتها لمجرد أن اسم كل منهما (عصمت) في "الساحرة الصغيرة".

كذلك الخلط بين اسم عصمت فهمي كمدير أو مديرة في "مراتي مدير عام"، يؤدي إلى أن الأستاذ "أبو الخير" بعد زوال اللبس يغير الصفات من سريع الغضب، إلى غضيبة السرع"، وتتولد الكوميديا.

٤-١-٤-٣: الصخرة والحجر (الاختيار الصعب):

هنا سنجد أن على الشخصية أن تختار فيما بين شيئين أحلاهما مر أو شيئين كلاهما جيد ؟

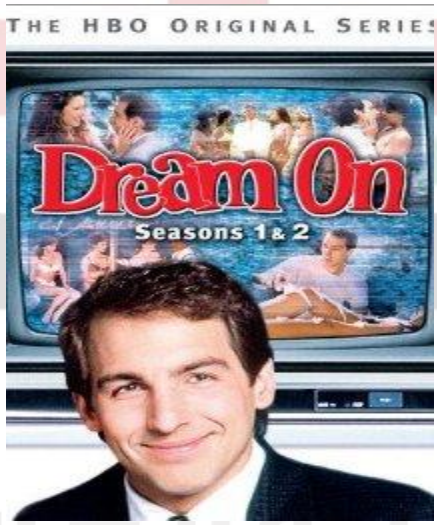
مثلاً في فيلم "الجريدة" هل على مايكل كيتون أن يذهب لمقابلة أهل زوجته ويراعي زوجته المحبة أم يتابع الحصول على السبق الصحفي !!؟!!

أو في فيلم "صغيرة على الحب" هل تعترف سميحة (سعاد حسني) لرشدي أباظة بأنها ليست صغيرة وتحبه أو تستمر لتحصل على الدور الذي تتمناه ؟؟!!

أو في مسلسل كوميديا الموقف الأمريكي "تحسين المنزل" هل سيأخذ تيم جيل للعشاء الموعود بمناسبة ذكرى زواجهما أو سيذهب مع أصدقائه لبطولة الناقلات الضخمة التي يعشقها ؟؟!!!

هذه النوعية من الحدوتة تتضمن عادة الخداع المتزايد وتتخذ شكل الصراع الأخلاقي، وعادة ما يضحي الشخص البطل بمصالحه الشخصية لمصلحة الحقيقة أو القيم العليا، ونقول عادة وليس دائماً لأنه أحياناً مما يزيد من فرص توليد الضحك أن نجد الشخصية أنانية وتحاول الحصول على كل شيء فتلجأ لمزيد من المخادعة وتتولد مزيد من الضحكات.

مثلاً بريان بن في شخصية الناشر الذي تربى على التلفزيون منذ صغره ونشأ على المسلسلات والأفلام بحيث يتخيل دائماً رداً مقنعاً من مسلسل أو فيلم شاهده وخاصة في المواقف الصعبة، في مسلسل كوميديا الموقف "أحلم" "Dream on" يجد نفسه مطالباً بالاختيار ما بين زوجته التي يحبها وبين فتاة جميلة أحس بانجذاب قوي لها. ماذا يفعل ؟ رغم سهولة الاختيار. فإنه يقرر المخادعة وتزداد الكوميديا.



٥-١-٤-٣ الكارثة القادمة:

عندما نسمع أحد الشخصيات يؤكد "ثق بي، ماذا يمكن أن يحدث" نتوقع فوراً أن كارثة كبرى على وشك الوقوع... هل تذكرون عبارة ماري منيب الشهيرة في "حماتي ملاك"، نعم، إنها "أسأليني أنا... مدوباهم اثنين" مع حركة أصابعها الدالة على الرقم. ونتأكد أن الابنة ستأخذ بنصيحتها، وبالتأكيد ستحدث مصيبة وهو ما يحدث دائماً.

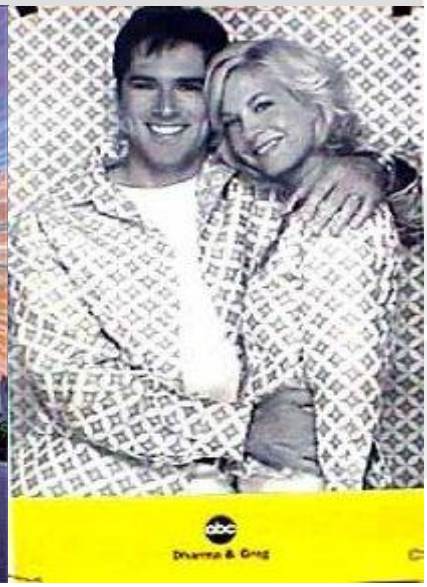
الكارثة قادمة تعتمد على تقنية "أبو العريف" تلك الشخصية التي تدعي أنها تفهم في كل شيء وهي لا تفهم في شيء وتعطي دائماً خططاً ونصائح لا تؤدي إلا إلى الكوارث.

وعادة ما تخرج مجموعة المتبعين لنصائح أبي العريف من المقلاة إلى النار مباشرة وهكذا تتحقق قاعدة الثلاثة الذهبية التي تكلمنا عنها سابقاً ونصل إلى الضحك الشديد.

٦-١-٤-٣ الشيء الخفي تحت المياه الساكنة:

في هذا النوع كل شيء تمام في "بلاد الكوميديا" وفجأة تنقلب الأمور رأساً على عقب مع ظهور شيء غريب ومريب، قد يكون هذا الشيء قادماً من الماضي السحيق كما في فيلم "انفجار من الماضي" لإليشيا سيلفرستون حيث تمثل دور فتاة عادية يخرج لها شاب من تحت الأرض حيث عاش طوال سنوات عمره لأن أهله اعتقدوا أن الحرب النووية قد قامت...

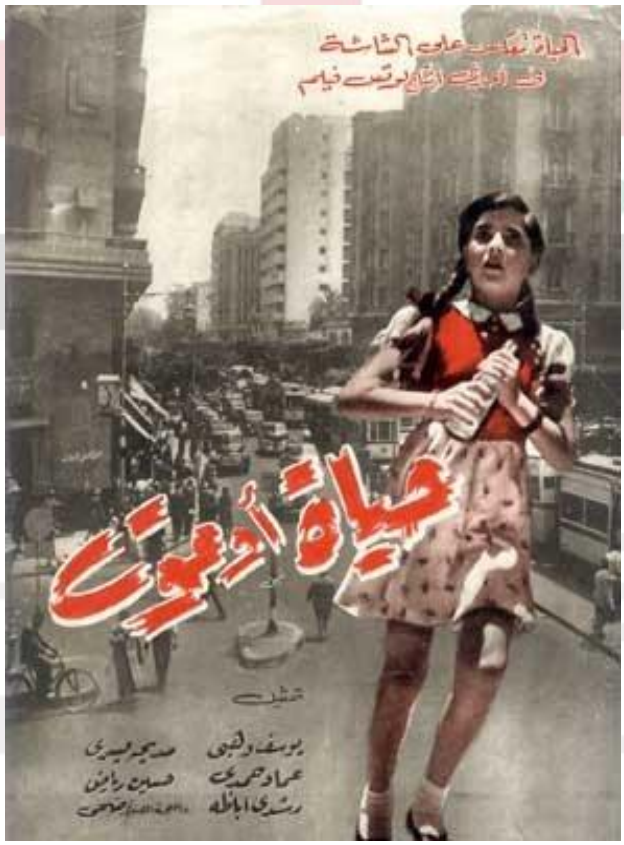
أو كما في حلقات "ذارما وجريج" حيث تظهر صديقة لجريج من أيام الجامعة وبالتالي تتهدد علاقة جريج بذارما.



هذا النوع يتطلب حذراً شديداً وإعداداً أكبر، بمعنى بحث أكثر كي يصير إدخال العنصر الغريب مقبولاً ومنطقياً. وإلا صار الأمر مليودراما وانقلب الضحك إلى بكاء.

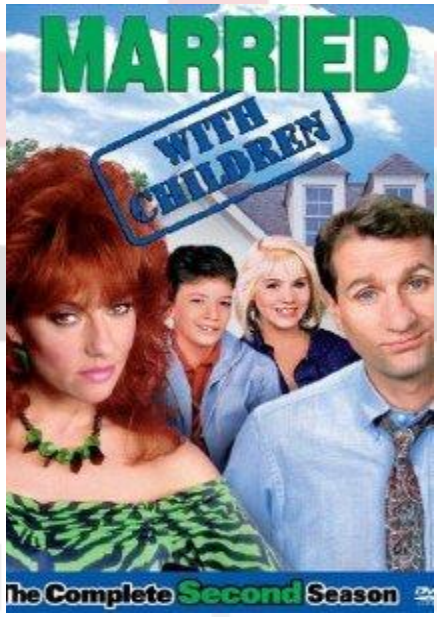
٧-١-٤-٣ القنبلة الزمنية:

نحن هنا إزاء ما يسمى بالسباق ضد الساعة، الشخصية تتحرك بسرعة لتنقذ شخصية أخرى أو لتمنع كارثة من الوقوع، في فيلم "حياة أو موت" لكمال الشيخ يتذكر الصيدلي أنه أعطى المريض سماً وليس دواء وتبدأ رحلة البحث عن هذا المريض لإنقاذه قبل أن يتناول السم.

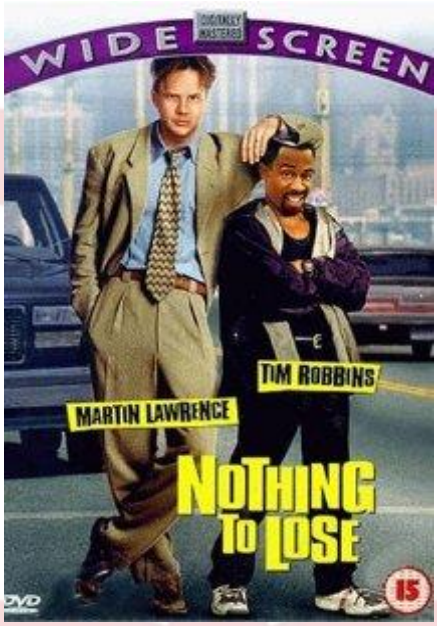


وهنا سنجد أن تقنية القطع المتوازي بين البطل أو المنقذ وبين المتورط أو الشخصية في مأزق يستعمل كثيراً كحيلة إخراجية وكتابية في مثل هذه المواقف. عادة في المواقف الكوميدية عندما يكون هناك سباق ضد الزمن تزداد الأمور سوءاً بمرور الوقت بمعنى أن الشخصية لا تقترب من الهدف. بل على العكس تبتعد عنه، وهكذا...

مثلاً في إحدى حلقات "متزوج ويعول" يقيم الابن المراهق حفلاً لأصدقائه بينما الأب والأم خارج المنزل ولا يتوقع وصولهما مبكراً... وفجأة ينقلب المنزل وتتكسر إحدى الزهريات الثمينة ويزيد الطين بلة عندما يصل الأبوان ويعلنان أنهما قادمان.

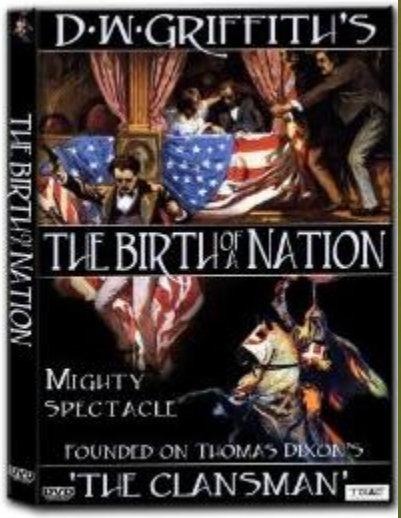


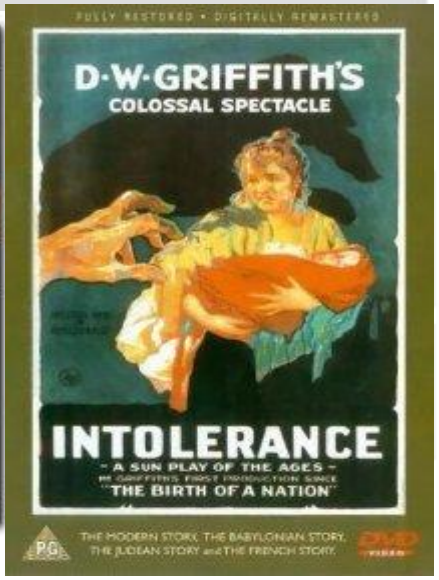
كذلك في فيلم "لاشيء لنخسره" نجد أن تيم روبنز بعد أن شتم رئيسه وسبه يحاول منع رئيسه من رؤية الشريط المسجل عليه هذا السباب ويخلق حيلاً وأعذاراً لا تنجح ثم نكتشف عند اللحظة الحاسمة أن مارتين لورانس قد غير الشريط وحذفه، هنا الإنقاذ في آخر لحظة وهي من أهم حيل التخلص من القنبلة الزمانية.



حيلة الإنقاذ في آخر لحظة تسمى عادة "حيلة جريفث للإنقاذ على آخر ثانيـــة".

وجريفث هذا هو دافيد وارك جريفث أبو السينما الأمريكية وصاحب "مولد أمة" ١٩١٤ و"عدم التسامح أو التعصب" ١٩١٧. ولا جديد تحت الشمس.





٨-١-٤-٣- السجن في حيز ضيق:

أهم مثال نذكره على هذا النوع من الحدوتة فيلم صلاح أبو سيف الشهير الرائع (بين السماء والأرض) من بطولة هند رستم ومحمود المليجي وعبد الغني النجدي وعبد المنعم مدبولي وسعيد أبو بكر وعبد المنعم إبراهيم وعبد السلام النابلسي.

حيث ينقطع التيار الكهربي على مجموعة من البشر موجودة في مصعد، ويدور الفيلم كله داخل هذا المصعد، حيث يتفجر الصراع من خلال التوتر الناتج عن السجن والشعور بالضيق والاختناق من هذا الحيز الضيق.

الحيز الضيق يسجن الشخصيات و يعمل كما تعمل الحلة "البرستو" أي "حلة ضغط البخار" إنه يضغط على الشخصية ويجعلها تخرج مكنونها الداخلي.

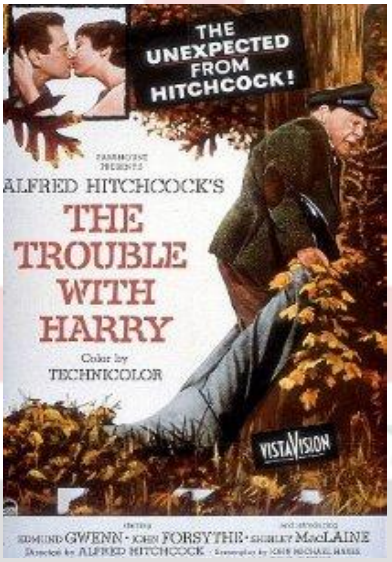
ويجبر الشخصيات المتضادة على البقاء بالقرب من بعضها بعضاً، كذلك الإحساس بأن الوقت يمر يخلق لدى المشاهد إحساساً بالقنبلة الزمنية. ولذا نجد أحياناً أن حدوتة السجن في الحيز الضيق معها حدوتة القنبلة الزمنية وفي مثالنا هذا نجد أن الفتاة الشابة (زيزي مصطفى) تحاول الوصول للسطح لإنقاذ حبيبها قبل أن يلقي بنفسه من أعلى العمارة، (حدوتة قنبلة زمنية) فتسجن في داخل المصعد المعطل (حدوتة سجن في حيز ضيق) وهكذا...

٩ - ١ - ٤ - ٣ - : المطاردة:

هذا النوع من الحدوتة يتضمن عادة مطاردة عنيفة بين شخصية أساسية وشخصية أخرى قد تكون ثانوية أو أساسية، في فيلم " أخطر رجل في العالم" بطولة فؤاد المهندس وشويكار من إخراج نيازي مصطفى سنجد أن مستر (×) أخطر رجل في العالم يطارد الموظف البسيط (فؤاد المهندس) ونتيجة الخلط الناتج عن التشابه يطارد البوليس هذا الموظف ومن ثم نجد أنفسنا أمام حكاية خلط وحكاية مطاردة.

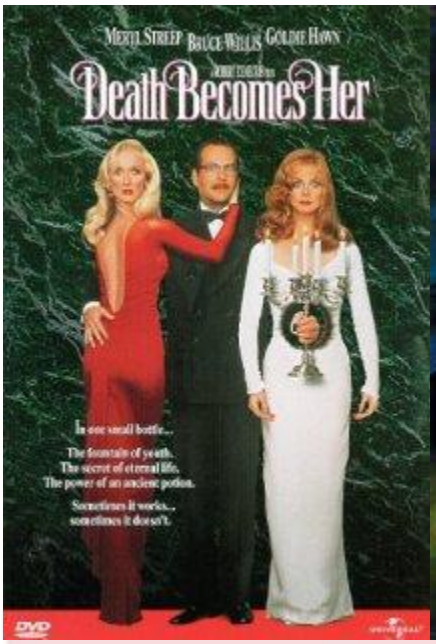
١٠-١-٤-٣: الجثة:

تخيل إحدى الشخصيات ومعها جثة، احتمالات لا نهائية، فيلم كامل لهتشكوك مبني على هذه الحدوتة، فيلم "متاعب هاري" بطولة شيرلي ماكلين، حيث يموت هاري فجـــأة ويحاول الجميع التخلص من الجثـــة لتعود إليهم ثانيـــة.



كذلك في فيلم "حماتي ملاك" إخراج عيسى كرامة بطولة آمال فريد وماري منيب ويوسف فخر الدين وإسماعيل يس، الجثة المتوهمة للزوج الذي يدعي أنه ميت تخلق المشاكل وتولد الضحكات.

أو هل تتذكرون فيلم "الموت يليق بها" لبروس ويليس وميريل ستريب وجولدي هون ١٩٩٢ "Death becomes her" حيث البطلتان كانتا على علاقة ببروس ويليس الطبيب وينتهي بهم الحال كجثث مع تلك الساحرة (إيزابيلا روسيليني)، أو هل تذكرون "فرانكنشتاين الصغير" لميل بروكس ؟ حيث يعيد جين وايلدر تجارب جده ويحصل له مارتن فيلدمان على مخ من المتحف مخ شخصية غير سوية ؟ Ab-normal brain.



قصة الجثة يمكن تحويرها بطرق عديدة، مطلوب من الشخصية التخلص من جثة، مطلوب من الشخصية إحضار جثة، مطلوب من الشخصية التعزية في جثة الخ...

وللمزيد من استكشاف أنواع الحدوتة دعونا نجرب التمرين التالي:-

لنحضر ٥ أو ٦ أفلام فيديو كوميديا ولنقم بتصنيف الحدوتة في كل فيلم ونحاول وضعها في صيغة مجردة مشابهة للأنواع التي ذكرناها سنجد أمامنا أنواعاً مما ذكرنا وسنجد أيضاً أنواعاً جديدة ولنحتفظ دائماً بكراس صغير نسجل فيه أنواع الحدوتة التي وصلنا إليها. ولنقم بفهرستها بشكل يجعلنا نجمع الحواديت المتشابهة معاً مثلاً:

فيلم س و ص و ع و ك هي أفلام جثه.

فيلم ل و م و ن و ا هي أفلام مطاردة.

فيلم ت و ث و د و ر هي أفلام خلط وهكذا..

الأفلام ب و هـ هي أفلام مركبة تجمع أكثر من حدوتة وهكذا.....

هذا التمرين سيفيدنا كثيراً في التحليل والقدرة على التجريد أيضاً هناك فائدة إضافية نستطيع إعادة إنتاج هذه الأنواع (اقتباسها أو سرقتها بصريح العبارة)... ولا جديد تحت الشمس مرة أخرى.

نصل الآن إلى جزء آخر في علاقتنا بالحدوتة وهو كيف يمكن تفكيك الحدوتة والحكم على جودتها ؟.

٢ - ٤ - ٣ - تحليل الحدوتة:

هاكم بضع أسئلة تساعدنا على تحليل الحدوتة وتفكيكها للاستفادة منها فيما بعد.

١- هل الحدوتة منطقية ؟ بمعنى هل تنبع الأحداث من بعضها بعضاً. المنطقية هنا تعني الترابط الداخلي ولا تعني إطلاقاً التوافق مع المنطق السائد. بمعنى "حادثة أكل الزبادي" باللبيسة مستحيلة ولكنها متسقة مع منطق عدم النظافة والهرجلة الذي يحكم حياة حسن وابور الجاز "نجيب الريحاني" في "لعبة الست".

بمعنى آخر من المستحيل شراء جاكيت جلد يحمل إشارة الصليب المعقوف من دولة مثل هولندا حيث ارتداء الشعارات النازية أو رسمها أو أداؤها يمثل جريمة وأرجو تذكر هذا عند الكتابة، وبالتالي ما حدث في فيلم "همام في أمستردام" ليس منطقياً ولا معقولاً ولا يمكن حدوثه وبالتالي ينسف الفيلم تماماً.

٢- هل تؤدي الحدوتة إلى الضحك؟ فأحياناً لا يمكن أن تكون الحدوتة كوميدية.. بمعنى هل تتصورون معالجة كوميدية لحادثة سقوط الطائرة المصرية في المحيط الأطلسي؟ ممكن تصور معالجة كوميدية "للتيتانيك" لأنها ستكون من نوع البارودي أو المحاكاة الساخرة. لكن هل تتصورون ذلك مع قصة الطيار جميل البطوطي ومحاولة الأمريكيين

إثبات انتحاره ؟ الضحك هنا سيكون إهانة وسخرية من شعب بأكمله ولن يؤدي إلى كوميديا ناجحة وبسبب هذا سنجد أن معالجة الموضوعات غير الكوميدية بشكل كوميدي ستكون نوعاً من التهريج (مثل معظم الأعمال الكوميدية العربية) الذي يعتمد في الأساس على النكات أو الأفيهات. والمشكلة هنا أن الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده !!! فزيادة النكت لتعمد الإضحاك تؤدي دائماً إلى الفشل وابتعاد المشاهد... لابد أن تكون الفكرة مولدة للضحك والحدوتة كوميدية في ذاتها وإلا "بلاش منه".

٣- هل تتواءم الحدوتة مع الشخصيات ؟ وهذا السؤال ينطبق أكثر على مجال كتابة كوميديا الموقف حيث تحتفظ الشخصيات بقدر كبير من الثبات النسبي وبالتالي فإن مجال التطوير فيها أو تغييرها محدود ومن ثم يضيق مجال نوع الحدوتة المتاح، مثلاً هل تتصورون حدوتة تجعل من ساينفلد شخصاً نذلاً أو مجرماً ؟ أو هل يمكن تخيل حدوتة تجعل من ذارما في "ذارما وجريج" شخصية عملية براجماتية محضة. هنا علينا أن نسأل أنفسنا دائما هل هذه المواقف يمكن أن تحدث حقاً للشخصيات التي أتعامل معها؟

إن البحث الحقيقي والدؤوب في تاريخ الشخصية وحياتها الخاصة وتصرفاتها وغير ذلك يجنبنا هذه المشاكل ويؤكد أكثر على صدقية العمل.

٤- هل الحدوتة جديدة وأصلية أم هي مجرد إعادة إنتاج (خائبة) لعمل رأيناه مئات المرات من قبل؟ وهذا السؤال لابد وأن نسأله لأنفسنا أكثر من مرة لأن المشكلة الحقيقية أن معظم الأعمال العربية الكوميدية هي من هذا النوع أي إعادة الإنتاج الخائبة والتكرار الممل لأعمال نجحت من قبل سواء عربية أو أجنبية، وبعضها تكرار يكاد يكون حرفياً حتى إنه من الممكن تقصي العمل العربي للأصل الأجنبي باللقطة، وقانا الله وإياكم شر هذا العمل.

المهم هنا هو إضافة بعد جديد وإعطاء هذه الحدوته القديمة نفحة طزاجة وتطوير، وهو للعلم ما كان يحدث في الأفلام الكوميدية التي أحببناها جميعاً فيما سبق "إشاعة حب" فيلم مقتبس. " لعبة الست" فيلم مقتبس" كرامة زوجتي" فيلم مقتبس إعادة الإنتاج أو الاقتباس ليست مشكلة، المشكلة في التكرار وكيفية الإنتاج.

الجزء الأخير في الحدوتة هو كيفية تطوير الحدوتة وخاصة في مجال كوميديا الموقف وما هي التقنيات المستخدمة في هذا؟

٣-٤-٣ تقنيات تطوير الحدوتة

هنا تقنيات درامية عديدة لتطوير الحدوتة وتغيير أنماطها وتركيب أنواعها مع بعضها بعضاً وما سنعرضه هو مجرد أمثلة على هذه التقنيات ويمكننا بإعادة استخدام التمرين السابق في أنواع الحدوته اكتشاف تقنيات جديدة أو تحديد تقنيات متطورة أخرى، ما نريده هو التأكيد على أنه بوسعنا دائماً تطوير الإمكانات الكوميدية الكامنة في الحدوته من خلال هذه التقنيات وغيرها.

١-٣-٤-٣ وضع الشخصيات في الموقف

هذه التقنية لها مستويان المستوى الأول يتعلق بالشخصيات ذات الطبيعية الكوميدية الخالصة مثلاً كرامر في سانيفلد شخصية مضحكة في أي موقف، إسماعيل يس في مصر شخصيته مضحكة في أي موقف، غوار الطوشي بالمثل في الشام وهكذا هذه الشخصيات ضعها في حمام، ضعها في مصعد، ضعها في حديقة الحيوان، نضحك عليها وعلى الممثل الذي يؤديها وشهرته وتقبله عند الجمهور كممثل كوميدي.

المستوى الثاني هو تلك الشخصيات ذات الطبيعية العادية أو حيث تأتي الكوميديا كجزء نابع من الموقف ذاته، مثلاً ضع شخصية مثل إلين صديقة ساينفلد في موقف محرج (مصعد متوقف مع شخص ما تكرهه جداً أو تتمناه جداً) ستحدث كوميديا.

أو ضع صلاح ذو الفقار مع شادية (ثنائي لعب أدواراً كوميدية هامة من إخراج فطين عبد الوهاب في الستينيات) حيث شادية زوجة محبة لا تجد اهتماماً من زوجها المنهمك في عمله في البنك حيث الميزانية غير منضبطة وزوجته مصابة بمرض تقمص شخصيات السينما والفيلم المعروض " ريا وسكينة" سنجد حدوته

" القنبلة الزمانية" في موقف شديد السخرية في فيلم (عفريت مراتي).

المهم أنه عند تطوير الحدوته في العمل علينا أن نراعي وضع الشخصيات في مواقف تؤدي إلى توليد الفرص الكوميدية بشكل طبيعي.

بمعنى أن تعمل الشخصيات في الموقف المحدد على تقوية أداء بعضها بعضاً.

في " عفريت مراتي" في مشهد تقمص شادية لشخصية ايراما الغانية هل يمكن تخيل المشهد بدون المدير الأصلع وزوجته الحيزبون (شخصيات ثانوية جداً) أو دون حسن حسين الزميل السمين أو بدون الزبون القصير الذي كان يمني نفسه بسهرة العمر (إبراهيم سعفان) الشخصيات هنا قامت بدور التعاضد والتعاون في موقف كله احتمالات كوميدية أدت في النهاية إلى ضحك بلا انقطاع ونجاح مذهل.

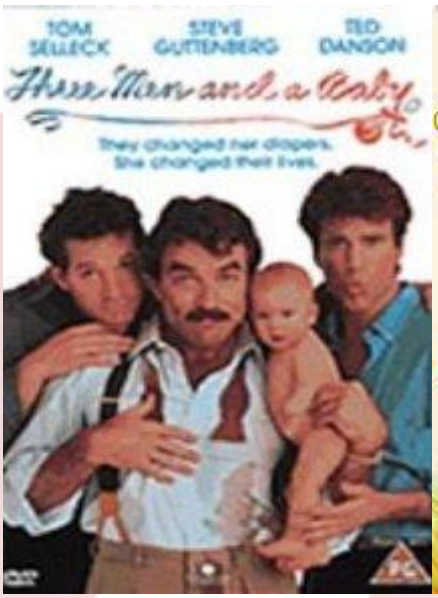
٢-٣-٤-٣: عكس الدور

هنا نجبر إحدى الشخصيات على اتخاذ دور يعاكس طبيعتها التي نمت عليها وسيؤدي هذا بالتأكيد إلى تطور الحدوته.

هنا ستواجه الشخصية التزامات عديدة ومصاعب كثيرة وعقبات لم تكن مهيأة لمواجهتها نفسياً على الأقل.

مثلاً في فيلم " ثلاثة رجال وطفل" الشاب الدون جوان يفاجأ بسلة بها طفل ويضطر هو وأصدقاؤه إلى الالتزام وتحمل المسؤولية، رغم أن طبيعتهم كما تم تصويرها في البداية هي الشخص اللامبالي الذي يعيش لملذاته فقط.

أيضاً في فيلم الهلفوت من بطولة " عادل أمام" و " الهام شاهين" تحدث صدمة شديدة للهلفوت من جراء مصرع زوجته فيتحول إلى وحش كاسر.



وهكذا مثلا كرامر يتحمل مسؤولية "الحنطور" الذي يذهب صاحبه في إجازة ونحن نعرف جيداً أن كرامر لا يتحمل حتى مسؤولية نفسه، ماذا يفعل إنه يعتني بالحيوان لدرجة أنه يطعمه لحماً محفوظاً اشتراه بثمن بخس في موسم التخفيضات.

في إحدى حلقات" أحلم" بطولة بريان بن بن يفاجأ أن زوجته السابقة قد أحضرت له ابناً ليرعاه، وهكذا يحدث تحول عنيف في مسار السلسلة ويضطر بريان بن بن لأن يصير مسؤولاً ويحافظ على سلوكه أمام ابنه الذي لم يره منذ فترة.

تغيير الأدوار قد يحدث أيضاً ليس على مستوى الشخصية ولكن على مستوى الفكرة من الأساس.

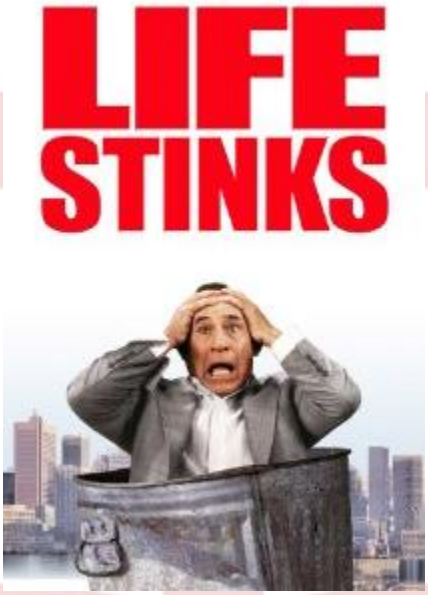
أعتقد أن نجاح الجزء الأول من " ونيس" جاء نتيجة تغيير الدور الهائل، لقد أصبح محمد صبحي وسعد نصر تلميذين في مدرسة أولادهما، وهنا انبهر الجمهور وتابع المسلسل بشغف!! واعتقد أن ضعف الإقبال على الأجزاء التالية جاء من العودة للدور التقليدي للبطل.

تغيير الدور يعني ظهور البطل الضعيف المحتاج للمعونة محمد هنيدي في "إسماعيلية رايح جاي" وليس البطل الذي يستطيع حل كل المشاكل ويحافظ كذلك على تماسكه الأخلاقي والقيمي!!!.

عكس الدور المتوقع سواء على مستوى الشخصية أو على مستوى الفكرة يؤدي بالتأكيد إلى تطور الحدوته بشكل واضح.

٣-٣-٤-٣: إخراج السمك من الماء:

هذه التقنية تعني تحديداً وضع الشخصية في عالم لا تنتمي إليه! مثلاً مليونير في عالم من الحثالة والفقراء كما حدث لمل بروكس في فيلم" حياة معفنة" أو أمير سابق في جو من أدواء الطبقة المتوسطة حيث يؤجر قصره كي يستطيع العيش (أحمد مظهر في الأيدي الناعمة) تغير وضع الشخصية وعالمها يخلق الكثير من المواقف المضحكة والساخرة ويطور الحدوته تماماً.



في " سلامة في خير" يذهب سلامة إلى الفندق الكبير كي يطمئن على حفظ نقوده وهنا يلتقي بالأمير قندهار (حسين رياض) الذي يطلب منه تمثيل دوره مقابل مكافأة مالية.

هل تتذكرون ردود فعل سلامة (من الجزمة الضيقة إلى الخطابات المختلطة إلى مشهده الشهير في المدرسة مع شرفنطح حيث يوضح أصله كعامل في دكان مانيفاتوره).

اللجوء لحيلة أو تقنية إخراج السمك من الماء يجب أن يتم بحرص شديد وبمنطقية وإلا فقد مصداقيته وبدلاً من تطوير الحدوته يؤدي إلى انصراف المتفرج عن العمل.

كمثال في سلامة في خير: لماذا يخرج سلامة من بيته؟ خوفاً من اللصوص وخوفاً على النقود، اللصوص يراهم ســلامة في كل مكان، فلا يجد حيلة إلا الخروج من بيئته التقليدية (الماء للسمك أو في حالة سلامة الحي الشعبي) ليذهب إلى الفندق الفخم طلباً للأمان، وهنا تحدث المفارقات وتتولد الكوميديا.

٤-٣-٤-٣: الشريك المخالف

هل تتذكرون شخصية" خيرية أحمد" في " ساعة لقلبك" ذلك المسلسل الإذاعي القديم؟ إنها زوجة تخالف زوجها محمود (فؤاد المهندس) دائماً، وهي تظهر كأنها تطيعه. تكررت هذه الشخصية في حلقات" ساكن قصادي" من بطولة خيرية أحمد ومحمد رضا وسناء جميل وعمر الحريري.

التوليف بين شخصية تعارض وشخصية تدافع عن رأيها يخلق دائماً توتراً شديداً ومجالاً هائلاً لتوليد الكوميديا.

مثلاً شخصية (أوسكار) والتر ماتاو في " الثنائي الغريب" إنه شخص متحرر فوضوي بوهيمي يحيا مع شخصية (فيليكس) جاك ليمون المنظم المثقف الدقيق ماذا يحدث؟ مواقف كوميدية هائلة.

أوسكار يدعو الفتاتين اللتين تسكنان بجوارهما، ويمني نفسه بسهرة ممتعة، فيليكس يحكي لهما مشاكله ورومانسيته مع زوجته، وتبكي الفتاتان وتنقلب السهرة على رأس أوسكار ويغضب ونضحك!!!

في حالة كوميديا الموقف نستطيع دائماً استحضار شخصية ثانوية تؤدي دور الشريك المخالف أو المعارض أو المدافع عن رأيه " وهو الأسهل وخاصة لو كانت إحدى شخصياتنا الأساسية تمثل المعارضة دائماً.

وفي كل الأحوال تقنية وضع الشريك المخالف هي تقنية مهمة في تطوير الحدوته وخلق التوتر وخاصة لو كان الأمر يسير بدون توتر، وهي من أسهل التقنيات وأكثرها استخداماً ويمكننا أن نستخدمها بلا تحفظات.

٥-٣-٤-٣ الادعـــاء

من أهم تقنيات التطوير، تحاول الشخصية أن تدعي أنها ليست ما هي عليه، وبالتالي سنجدها تتعرض للكثير من مواقف السخرية والإحراج وخاصة عندما يتعرف عليها شخص آخر.

مثلاً نجيب الريحاني في " سي عمر" الموظف الشريف البسيط جابر شهاب الدين تواتيه الفرصة ويدعي أنه عمر بك الألفي.

أو نجيب الريحاني في " سلامة في خير" سلامة الموظف الغلبان يدعي أنه الأمير قندهار وهكذا وفي كل الأحوال ينكشف أمره ويتعرض للإحراج ونضحك نحن.

مثال آخر من كوميديا الموقف الأمريكية الشهيرة فرايزر، إن الأخوين فرايزر ونيلز لا يحتاجان لادعاء فهما شخصيتان ناجحتان، ولكن نجدهما يتطرفان في كثير من الأحيان بادعاء طفولي مبالغ فيه ما يؤدي إلى مواقف محرجة وتوتر، وضحكات.

المهم دائماً أن نتذكر أن التقنيات التي قدمناها والأنواع التي ذكرناها ما هي إلا أمثلة لتطوير الحدوته وأنواعها، وأنه من الممكن اكتشاف غيرها بل وتطوير غيرها أيضا من عندنا.

٥-٣ الخاتمـــة

الخاتمة هي «قفلة» العمل، هي مسك الختام كما يقولون، هي الجملة التي نخرج جميعاً ونحن نتذكرها لأنها آخر ما قيل في هذا الفيلم أو المسلسل أو الحلقة التي استمتعنا بها.

في إشاعة حب مثلاً، تضحك هند رستم ضحكتها الرائعة ويذوب عبد الخالق النشاشقي (يوسف وهبي) في الضحكة ويقول " فلتسقط بنت سلطح بابا" ختام رائع لفيلم أروع. كيف؟

الختام يعبر عن موقف الثورة من العائلات التركية ويعبر أيضاً عن رغبة هذا المهزار العجوز في التحرر من سيطرة زوجته المتعالية، ويعبر عن أن الدرس الحقيقي لم يستوعب وبالتالي الحياة مستمرة.

إنهاء العمل دائماً بطريقة ذكية ومثيرة يجعل العمل خالداً، في فيلم "البعض يفضلونها ساخنة" ينتهي الفيلم بمشهد سريع يمخر عباب الماء حاملاً جاك ليمون متنكراً في زي سيدة ومعه المليونير العجوز، يحاول جاك ليمون التملص بشتى الطرق إنه يدخن طوال الوقت، إنه يفعل كذا وكذا والمليونير متمسك به فيلقي بالباروكة قائلاً " أنا رجل" وهنا مسك الختام الذي نتذكره جميعاً برد المليونير:" لا أحد كامل".

الخاتمة الذكية أو القفلة الجيدة تعني نجاح العمل الأكيد.

في سلسلة " اللقاء الثاني" التي ذكرناها من قبل حلقة عن تلك السيدة الجميلة المعجبة بجمالها المفتونة به والتي تقضي حياتها بين مساحيق التجميل وعلب الماكياج وصالونات الكوافيرات وعندما يضج زوجها وينفصلان تذهب لتحيا مع أختها المتزوجة التي لها ابنة واحدة وتدور الأيام ويتزوج زوجها السابق وينجب أبناء وهي مازالت تحيا في إطار وهم الجمال ولا تحس بمرور الزمن ويتعرف ابن زوجها على ابنة أختها الثانية التي تناديها دائما يا " نادية" بدون يا خالتي أو أي لقب آخر ويأتي الفتى لخطبة الفتاة ويحدث اللقاء الثاني، وتنهار وتعتذر وتتركهما وعندما تنادي عليها الفتاة قائلة يا " نادية" ترد عليها " قولي طنط نادية يا حبيبتي".

النضج المتأخر ومعرفة أثر الزمن أي درس الحلقات يتجسدان في هذه الخاتمة المعبرة.

في كوميديا الموقف الخاتمة هي آخر ما يسمعه المشاهد وبالتالي هي ما يعلق بذهنه ولذا لابد أن تكون قوية ومعبرة وعادة ما تنزل مع الفقرات النهائية.

مثال: في حلقة من حلقات " هذه هي السبعينيات" وهي سلسلة من بطولة تانيا روبرتس ودون ستارك عن عائلتين متجاورتين لهما عدة أبناء في سن ١٧، ١٨ في أعوام السبعينيات.

تتسبب لوري فورمان في انفاصل مايكل كلسو عن صديقته الأولى جاكي.

إن مايكل وسيم وطويل وقوي ومثال للجمال الذكوري بدون عقل. وتنتهي الحلقة بأن يجلس مايكل أمام صورة جاكي ويبدأ في تذكر ما كانت تقوله له: أنت غبي يا مايكل، أنت بطيء الفهم و أنا ذكية، أنا لا أدري لماذا أعرفك أنت لا تستحقني الخ.

وتختم الحلقة بلقطة لمايكل يبكي وهو يقول "آه يا لها من ذكريات" هذه الجملة التي هي جملة اعتيادية تتحول لنكتة لفظية قوية في سياق الختام من خلال الذكريات المؤلمة التي تنساب في ذهن مايكل والتي تؤكد فعلاً أنه غبي.

العناية بالختام وبكيفية قفل كل حلقة من حلقات كوميديا الموقف أمر ضروري جداً لربط المتفرج بالسلسلة وبالشخصيات التي صنعناها.

كانت تلك محاولة سريعة لاستكشاف أهم عناصر نجاح العمل الدرامي وأهم عناصر الجودة التي يجب توافرها فيه وأيضاً استكشاف بعض أبعاد سلاسل كوميديا الموقف بمختلف جوانبها.

أتمنى أن تكون هذه الرحلة قد أعجبتكم والله ولي التوفيق

ملحق (١)

إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف " صورة" مدكور ثابت

إن قراءة فيلم ما أمر غير معتاد في كتاباتنا النقدية، ولكننا نواجه فيلماً غير عادي، حيث لا يمكن الكلام فيه عن " التصوير الرائع" أو " الإضاءة الموحية" أو " الإخراج المتمكن" ، إلى آخر هذا الكلام " المفرغ". وبادئ ذي بدء: نقرر أنه لا توجد قراءة محايدة، وأن قراءتنا لفيلم مدكور ثابت لا تنفي إمكانية قراءته بطرق أخرى متعددة وكثيرة، بما يعني أن قراءتنا هنا هي مجرد إحدى المعارف الكثيرة التي يتضمنها الفيلم.

عنوان الفيلم/ مدخل القراءة

إن أول ما نطالعه في فيلم مدكور ثابت هو عنوانه الطويل " حكاية الأصل والصورة"، في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة "صورة" أن عنوان الفيلم لا يتوقف عند مجرد صياغة مكتوبة على الشاشة، بل إنه هو نفسه كل الجزء السينمائي الذي يتم به تقديم هذه العبارة، أي الجزء الذي يبدأ منذ اللحظة الأولى للفيلم، وينتهي بحركة "بان" pan دائري لتواجه الكاميرا التمثال المقام في الميدان، حيث يمثل هذا الجزء المقابل السينمائي للعبارة السابقة، لقد حول مدكور ثابت العنوان إلى ملخص synopsis يرمي إلى تقديم قراءة أولية للفيلم، مما يذكرنا بالمثل الشائع: " الكتاب يقرأ من عنوانه"، ومن المستحسن قبل الدخول في تحليل الفيلم أن نقدم تلخيصاً لهذا الفيلم وإن كان يتحدى التلخيص لأن مشاهدته قد لا تكون متاحة.

امرأة ورجل يرقصان على أنغام موسيقى هادئة يظهر نصفهما السفلي في عناق شبقي ثم ننتقل إلى صورة سيدة غير واضحة المعالم على الصفحة

الأولى من جريدة الأخبار وقد كتب تحتها " مقتل مليونيرة أجنبية في سفح الهرم"؛ يظهر صحفيان للتحقيق في الحادث أحدهما راشد الصحفي الذي لا يرى من الدنيا إلا القضايا الكبيرة ومعه زميلته ماجدة التي لا ترى من الدنيا إلا الحوادث الصغيرة المثيرة ننتقل بعد ذلك إلى البداية التحقيق، يتقدم شابان: محي عبد العال ويوسف عبد العال وكلاهما يدعي أنه القاتل يترك المخرج هذين الشابين ليغوص في الشارع بحثاً عن القاتل فيضبط رشاد أفندي الموظف في الأرشيف على الدرجة الثالثة والذي يحب محمد عبد الوهاب وله علاقة بالقتيلة فقد اشتغلت في بيته، ويعايش الفيلم رشاد أفندي في بعض المشاهد واللقطات حيث نجده دائم القرف لكن لا شيء يثبت إدانته، نجد الكاميرا بعد ذلك في مواجهة أحد المشتبه بهم: الحاج محمود، صاحب مصنع نسيج وهو الآخر كانت له علاقة بالقتيلة ونعرف أنها كانت تحبه وأنها لم ترفض له طلباً وقد حملت منه وأجهضها، لكننا لا نجد ما يثبت إدانته ننتقل بعد ذلك إلى حسونه المغربي رجل الأعمال المتحسر على أيام البورصة وأمجادها والغارق في المجون ونعايشه في بعض تفاصيل حياته لنرى إلى أي مدى وصل الاستهتار به وبمن يحيطون به، ندخل بعد ذلك بيت دعارة يديره عبد الغني، نكتشف أن إحدى المشتغلات عنده بطلتنا لكن وقد تغير اسمها مثلما تغير كل مرة مع الشخصيات الأخرى والفيلم في النهاية لا يبرئ أحداً ولا يدين أحداً ننتقل بعد ذلك إلى القرية التي نزحت منها القتيلة لنرى والديها يستقبلان الخبر، أما الوالدة فتستقبله بالنحيب وأما الوالد فبنوع من البرود والحياد ذلك أنه اعتبر ابنته في عداد الأموات منذ غادرت القرية.

منذ البداية وفي سكون الليل وصمته، يدخل شاب إلى الميدان العام، يتراقص في سعادة حالمة ويصفر بنغمة موسيقي شهر زاد لرمسكي كورساكوف، حتى يتحرك إلى مقدمة الكادر، حيث يسحب سريراً من خارج الكادر إلى داخله وسط الميدان العام، ثم يضع ساتراً بيننا وبين السرير ليقبل فتاته في سعادة، ولكن فجأة تنقض يد بسكين كبير من الأمام (بحجم الكادر)

لتمزيق السرير والساتر بل وفي الحقيقة تمزق الكادر نفسه، وتنقطع موسيقى كورساكوف على صوت صرخة مكتومة، ومدوية.

وفي هذا المشهد الذي يجري كله عبر ليل خارجي في ميدان عام أمام مبنى كبير، نلاحظ أن هناك مجموعة من الازدواجيات التكوينية التي يتضمنها المشهد، إذاً هناك العمق الداخلي/ العمق الخارجي: الفتى قادم من الخلفية/ من داخل الكادر، واليد تدخل من الأمام/ من خارج الكادر، وهناك أيضاً ازدواج: اليمين/ واليسار: الفتى يسحب السرير من اليسار إلى اليمين، واليد تدخل من اليمين إلى اليسار.

إن الازدواجيات التكوينية تضعنا في النهاية أمام تضاد معنوي: بين الفتى السعيد، واليد حاملة السكين، وهذا التضاد هو الذي يؤكد الحدث، فاليد تقطع كادر الفتى وتمزقة، وفعل اليد الضخمة يلغي فعل الفتى تماماً، إضافة إلى أن استخدام الحجم الكبير جداً ليد، مقابل الجسم العادي للفتى إنما يؤكد سيطرتها عليه، كما يؤكد سلطانها وجبروتها، وبالتالي نصل إلى العلاقة بين الفتى الذي يطمع في حياة سعيدة هادئة، وتلك اليد التي تقتحم عالمه وتكسره، أو بين الفرد وهو المقابل العام للفتى، وبين سلطة غير محددة تقتحم حياته وتهدد أمنه.

هذا ويظهر عدم تحديد كنه أو هوية السلطة هذه من كونها مجرد يد تحمل سلاحاً، إنه شيء مجرد " فظيع"، وهذا في حد ذاته غموض، ويقصد منه أساساً إثارة مجموعة من التساؤلات في ذهن المتفرج المتلقي، ألا يقول المشهد: إن خصوصية الإنسان تتعرض للانتهاك في هذا العالم؟

ولكن: أي عالم؟ أي زمان؟ ولماذا؟ .. لا يقدم لنا المشهد/ اللقطة إجابة، إنما الإجابة هي فيلم مدكور ثابت بأكمله.

فالعنوان هو تساؤل يقدم الفيلم إجابته، أما العلاقة بين اللقطات في العنوان فهي علاقة جدلية، حيث كل لقطة تثير تساؤلاً ما مع المعلومة التي

تقدمها، بينما يتم تقديم الإجابة على هذا التساؤل من خلال المونتاج الداخلي، وتغير التكوين داخل الكادر، أو من خلال اللقطة التي تليها.

أما البناء الكلي لمجموعة اللقطات أو المشهد scene فيقدم حلاً عاماً لتساؤلات اللقطات التي يحويها، أو بعبارة أخرى فإنه يصيغ القانون الداخلي الذي يحكم أنساق هذا البناء، أي ما أشرنا إليه من تضاد معنوي يتم خلقه من خلال الازدواجيات التكوينية الحركية، إضافة إلى نفس الدور الذي قامت به الموسيقى، فالمقطوعة سهلة من حيث إمكان عزفها (شهرزاد كورساكوف)، وتحمل ضمنياً التراث الثقافي لألف ليلة في نفوس المتفرجين، وعندما يؤديها الفتى صفيراً، إنما تعني بالتالي اندماجاً في الذات، ولذا يأتي توقفها المفاجئ معبراً عن نفس التضاد المعنوي، فتوقف الموسيقى هنا يعني تحطم حرية الفرد.

وفي اللقطة التالية نرى مجموعة من الشباب ترقص على أنغام موسيقى حديثة، ثم وبحركة انقضاض إلى الخلف zoom out ينقسم الكادر إلى خلفية في اليمين يرقص فيها الشاب، ومقدمة إلى اليسار، أما في أعلى الكادر فيظهر مسيح يوضع على الصليب، ولا يظهر المسيح بكامله، ولكن يظهر الجزء الرمزي الأساسي فيه: اليد، حيث نرى في تكوين غريب وعلاقة تغريبية مع حافة الكادر - يده وهي تدق في الصليب، ويتعالى صوت الدق مع اختفاء الموسيقى.

من الواضح أن الإدانة تتحول إلى شكل عام، إدانة لم تعد لليهود، بل للإنسانية كلها، الجنس البشري كله مسؤول عن جريمة صلب المسيح ابن الإنسان، أي إنه مسؤول عن قتل البراءة والطهارة التي يرمز لها المسيح، إن الإشكالية التي تمثلها هذه اللقطة هي التي تتضح من خلال الترابط بين الخلفية (الشاب الراقص) والمقدمة (المسيح المصلوب).

ضياع الشباب = ضياع البراءة

تلك هي المعادلة التي يقدمها المخرج، وتشكل هذه المعادلة إشكالية عصره، أي أواخر الستينيات عصر ثورات الشباب وحركة الهيبيز وموجات

عدم الانتماء والتمرد والتمزق، وإحدى إجابات الإشكالية- وهي سبب هذا الضياع- يقدمها مدكور ثابت من خلال الصوت، فتتحول الموسيقى وهي الفن الشعوري الخالص إلى دق وهو شكل مادي خالص يعني غزو المادية للعالم، وهو ما يطرحه المخرج، ويتبقى من العنوان لقطة "بان" دائري ١٨٠ من اليمين إلى اليسار، حيث نواجه من خلال عين الكاميرا الباحثة تمثالاً كبيراً لامرأة مجنحة. والحركة كما نرى تطرح تساؤلاً: من هي تلك المرأة؟ وأيضاً: أين تلك المرأة؟ هل هي البراءة أم العدالة أم الحقيقة.

تلك هي إشكالية مدكور ثابت الأساسية، وإشكالية كل شاب في عصره وفي عالمه: مصر في نهاية الستينيات:

عن مقدمة الفيلم

عند قراءتنا لعنوان فيلم مدكور ثابت قلنا إنه يمثل ملخصاً عاماً للفيلم ككل متكامل، الأمر الذي يمكننا أن نسميه " برعاة الاستهلال"، وهو المفهوم اللغوي الذي نستعيره من النقاد القدماء، ومثاله حائية جرير التي مطلعها: " أتصحو أم فؤادك غير صاح؟" وهو يمدح بها عبد الملك بن مروان الخليفة الأموي، فما كان من عبد الملك الذواقة إلا أن قال له: بل فؤادك أنت يا ابن اللخناء.

وقد فسر ابن سلاّم هذا بقوله إن جريراً أساء الأدب ولم يحسن اختيار اللفظ الذي يخاطب به الخليفة، بينما نجد أن بائية أبي تمام وهو يمدح المعتصم بعد فتح عمورية- والتي مطلعها " السيف أصدق إنباء من الكتب" قد لاقت استحسان النقاد وقالوا إنها توجز لموضوعه وتقتحمه، وهو ما عمد إليه مدكور ثابت في عنوان فيلمه، فقد أوجز واختصر ومهد لموضوعه وطرح إشكاليته المركزية مباشرة.

ولقد عمد مدكور ثابت بعد ذلك إلى الدخول بنا ومعنا في فيلمه من خلال بطليه اللذين اختار لهما مهنة المتاعب ألا وهي الصحافة، وبطلا مخرجنا (راشد وماجدة) صحفيان شابان يحققان للمتفرج عملية التعيين أو

التماهي identification أي دخول الوهم، فمن خلال نموذجين نمطيين جداً شابين ناجحين محترمين يتعرف المتفرج على نفسه، ويبدأ في التطلع لتحقيق ذاته المرجوة في الوهم، مدكور ثابت إذن يقدم لمتفرجه خيطاً يدخل به عالم الوهم ويسهل له عملية التعيين.

ولكن هذا أحد وجهي العملة فقط، فالحقيقة أن مدكور ثابت حين يدخل المتفرج فيلمه من خلال بطليه، إنما يطرده منه أيضاً من خلال هذين البطلين، وبالتحديد من خلال اختيار الممثلين اللذين يلعبان دور البطولة، فأحد جوانب عملية التعيين التي هي أساس دخول الوهم هو النجم، أي الممثل الشهير، الذي يحقق من خلال مجموعة من أدوار متكررة ومتشابهة تراثاً معيناً يترسخ في الذاكرة البصرية للمتفرج، بحيث نجد أن لكل نوعية من المتفرجين نجمها المفضل، وحيث نجوم تختفي ونجوم تظهر فنظام النجم star system يشبه عملية التغذية الراجعة feed back: المتفرج يطلب نمطاً معيناً ويحقق نجم ما هذا النمط، ثم يصبح النجم هو هدف المتفرج، وهكذا.. ومن ثم فاختيار وجهين جديدين لا يعطي الفرصة لاكتمال عملية التعيين، وبالتالي فإنه من خلال هذا يحقق المخرج هدفين:

١- كسر نظام النجم وتحقيق استقلال الفيلم/ الموضوع.

٢- إلغاء عملية التعيين المسبقة، وبالتالي تصبح العملية رهناً بما يقدمه الفيلم من مادة يمكن للمتفرج من خلالها التعرف على ذاته.

الهدفان في ضوء فهمنا السابق متلازمان، ومدكور ثابت يحول عملية التعيين إلى سلاح يستخدمه لمخاطبة المتفرج إنه كما يخبرنا يحاول تحقيق عملية " كسر نسبي لحاجز الوهم" من أجل خلق حوار جدلي، وذلك بالدخول والخروج مع المتفرج، من وإلى الفيلم، وضمن ما يتحقق به ذلك، تتم عملية الكسر لحاجز الوهم، أي طرد المتفرج من الفيلم، من خلال الانتقال المفاجئ في لغة الحوار من العامية إلى الفصحى، ولكن هذا الانتقال مشروط بالصوت الآتي من خارج

الكادر out of screen: صوت انفجار القنابل والطائرات، الذي يعمل بمثابة حافظ إنذار ينبه لخطر قادم، وهذا هو المستوى السياقي، حيث يستغل مدكور ثابت هنا إمكانات السيناريو التوكيدي في رقم الشخصية (من خلال اهتمامات الصحفي وطبيعته) ليؤكد أن راشد ينتبه للأحداث الكبيرة، وأما على المستوى التصوري فنفهم زمن الحدث من هذا الصوت، أو أنه يتأكد لنا هذا الزمن، إن أردنا تعبيراً أدق، فكأن الصوت هنا يستغل - وظيفياً - ليقدم ثلاثة معانٍ:

١ - معنى تنبيهي.

٢ - معنى درامي.

٣ - معنى زماني.

إلا أن عملية التنبيه لا تتم فقط من خلال الصوت، بل إن هناك مجموعة من الأدوات قد استخدمت لتكوين مستويات عدة، بحيث يفهم هذا من خلالها: فتغير مكان الحدث المتقاطع بين مكان الجريمة (سفح الهرم) ومكان لقاء الأحبة، إنما يهدد لهذا الكسر الكامل، وأيضا يكسر الحاجز نسبياً إذ يحدث هذا الكسر من جراء محاولة المتفرج تتبع الأحداث وتفهمها وعدم اتساق ما يحدث أمامه نسبياً، كذلك فإن حركة الممثل تؤدي دوراً في هذا التنبيه: فاتجاه راشد (محمود ياسين) إلى المتفرج ومخاطبته بهذا الشكل المسرحي المقصود، تفيد التذكير بأنه يرى فيلماً، وأن هناك أكثر من وجهتي نظر، كما أن هذه الحركة تؤدي نفس وظائف الصوت التنبيهي فهي تعطي معنى درامياً (اهتمامات راشد) وأيضاً معنى تنبيهياً.

نحن نرى ويتضح هذا في اتجاه الاسم أن الحدثين (١) ، (٣) هما الواقع السياقي المستمر الذي يخبرنا به الفيلم إذن فهو ما يقع تحت المستوى الإخباري: ويفهم هذا من خلال أنهما الحدثان اللذان يشكلان عملية التحقيق (الفيلم) فكونهما قد حدثا هو أمر متروك لنا، وهما بالتالي يقعان تحت قوانين المكان (سفح الهرم) والزمان (أواخر الستينيات) ومن ثم فالتتابع بينهما

مستمر (الأسهم) بينما أن الحدث (٢) هو احتمال مجرد، إذ يمكن تحققه من خلال الإمكانية المجردة وليس الإمكانية الفعلية للواقع أنه حدث إنشائي تصوري، فاتجاه السهم من الحدث (١) إليه هو مجرد ترتيب سينمائي، لا ترتيب سياقي cinematic syntax not syntactical syntax وبذا فهذا الحدث يماثل اللقطة الإخبارية لإعطاء معلومة فعلية لا تحتمل الصدق أو الكذب، أو لتوجيه تساؤل ما وبالتالي إثارة الانتباه، وهو هنا يقوم بثلاث وظائف:

١- على المستوى الدرامي: يقدم تأكيداً لاهتمامات كل من راشد وماجدة، من خلال حركة كل منهما وتأثره بالمنبه الخارجي.

٢- على المستوى السينمائي: يعمل على كسر حاجز الوهم، من خلال كسر الترتيب السياقي وكذلك من خلال الجزئية السابق شرحها (الصوت، الحوار، وحركة الممثل، الخ).

٣- على المستوى المعنوي semantic level: يخلق ازدواجاً لفظياً لغوياً (العربية/ العامية)، فيعبر عن ازدواج داخل شخصية (راشد)، وتمزق مماثل الجدية/ الهزل، القضايا الكبيرة العامة/ المشاكل الصغيرة الخاصة وأيضاً يعبر عن تناقض بين الشخصيتين (راشد- ماجدة) خالقاً قطبي قضية منهما، وهو الأمر الذي يستفيد منه درامياً كما نرى.

لذا نؤكد على أن الحدث هو مجرد احتمال يقع تحت قوانين الإمكانية المجردة، فهو ليس رجوعاً للماضي وليس طرحاً مستقبلياً، إن الحدث كما قلنا يقدم علاقة راشد وماجدة، وهو لا يشرح فقط العلاقة، ولكن يقدم راشد الشخصية/ المثال type إن راشد بتكوينه إنما يمثل مثقف العالم الثالث بكل تناقضاته، حيث يكون التناقض بين الفكر والممارسة سمة رئيسية من سماته، فراشد الذي يهتم بالقضايا العالمية وتشغله مشاكله الإنسانية يحب ماجدة التي لا تهتم إلا بالمشاكل الصغيرة، وبما يراه هو تفاهات، وهنا تثور إشكالية الحب في ظروف مجتمع من المجتمعات النامية، وتزداد تخصصاً فتصير: معنى الحب في مصر.

ويعود مدكور ثابت لاستخدام التكوين للتأكيد على هذه الإشكالية، ولا نغالي إن قلنا إنها إشكالية الفيلم الرئيسية أو على الأقل أحد أهم إشكالياته، فمن خلال كادر غير متوازن، ويرتكز ثقله إلى اليمين، تظهر سيطرة ماجدة بالحركة وبالمكان، فهي تشير من أعلى إلى اليمين، إلى راشد الذي يقبع ساكناً أسفل إلى اليسار، فهذا الكادر يلخص العلاقة التناقضية بين الاثنين/ الواحد.

وفي هذه اللحظة بالذات يختار مدكور دخول فيلمه بشخصه وبشكل إنذاري، مستخدماً الصوت (ستوب) ليدخل بشخصه، وهنا نسأل: لماذا اختار مدكور ثابت دخول الكادر بشخصه؟ هل يحاول الاستفادة من هيتشكوك أو من يوسف شاهين؟ أو هل هو يحاول هنا أن يتشبه بهذين الأستاذين؟ في رأينا أن التشابه ليس بينه وبينهما، ولكن بينه وبين اثنين آخرين، رغم أن أفلامهما جاءت في سنوات لاحقة على فيلم مدكور ثابت- أحدهما مصري هو خيري بشارة في فيلمه " ذكريات التخلف".

إن الدخول بالذات يحدث أكثر من معنى في ذهن المتفرج. وأول هذه المعاني: إخباري إنشائي، ويقصد به كسر الحاجز الوهمي وإلغاء عملية التعيين وكأنه يقول: أيها الأصدقاء المتفرجون، أنتم تشاهدون فيلماً، ولا داعي للاندماج معه، فتذكروا هذا وذلك من خلال خلق السينما داخل السينما، إلا أن هناك مجموعة أخرى من المعاني تتداعى، إذ تستدعيها عملية التشابه الموقفي والارتباط المعنوي semantic relationship أو التماثل في المبنى والمعني، كما أن الاستدعاء بصري visual أولا، ومعنوي semantic ثانيا، وهي خاصية سنحاول مناقشتها فيما بعد.

إن رؤية ومشاهدة جوتيريز آلياً المخرج بشخصه (مخرج يعمل في المعهد الدولي للدراسات السينمائية في كوبا I.C.A.I.C) تعني تطابق مشاكله مشاكل بطله، رغم أنه ليس بطله، أي إن البطل يمثل المخرج ولكنه ليس المخرج تماماً، وتلك هي نقطة التشابه أيضاً مع خيري بشارة (فيما بعد) إذ

في تصورنا أن اللقطة التي يخاطب فيها أحمد الشاذلي(أحمد زكي) خطيبته (تيسير فهمي) قائلاً: " ده خيري بشارة.. مخرج زميلنا في التسجيلية. سالف مني خمسة جنيه.. وكلنا بنستلف من بعض" هذه اللقطة هي تأكيد من خيري بشارة أنه ليس أحمد الشاذلي، ولكن مشاكله هي مشاكل أحمد الشاذلي، إن مشاكل أحمد الشاذلي هي مشاكل كل جيلهما، كما أن الضمير يعود على خيري بشارة وعلى أحمد الشاذلي، وفي الموضوع identification with object وكأنه يقول إن مشاكل راشد هي مشاكلي ومشاكلك أيها المشاهد، بل، ومشاكل كل مثقف، وإلى حد كبير هي مشاكل كل فرد في دول العالم الثالث.

ومن هنا يتطابق دخول المخرج مع اعتذاره للمشاهد بعد ذلك " نأسف لعرض هذا المشهد. وهو غير موجود لا في القصة ولا في السيناريو"، إن هذا الاعتذار هو نوع من التنبيه، فهو حين يقول: " لا في القصة ولا في السيناريو" ، يقصد أن ما نشاهده يختلف عن الشكل التقليدي القديم للسينما، مع التأكيد أن هذا القديم ما زال يحاصره، وذلك أيضا من خلال الحوار:" معلش . نلغيها في المونتاج".. مع أنه يعرض ما حدث.

إن المخرج هنا يطلب من المشاهد عملية تعيين مخالفة للعملية التي تحدث له عند دخوله السينما وابتلاعه جرعة المخدر، إنه يطلب منه التعيين مع موضوعه ومشكلاته، وواقعة، ومجتمعه، ومن ثم فهو يعمل بشكل يعاكس تماماً ما اعتاد المتفرج، إنه يطرح إشكالية مثقف العالم الثالث بشكل آخر: ما الحل بالنسبة إلي؟ هل أتخلى عن أفكاري واقعياً وأمارسها كلامياً؟ هل أطالب بالتجديد السينمائي كلامياً وأقع في حبائل سينما الشباك والجمهور عايز كده فعلاً؟ وما السبيل لتقديم هذا الجديد الذي أطالب به؟ وكيف؟ وما المناخ الذي يتيح تقديم الجديد؟ إن هذه الأسئلة هي متناقضات راشد الداخلية، وتناقض راشد/ ماجدة الفيلمي، وبالتالي هي إشكالية الفيلم التي قدمناها من قبل (الإجابة على هذه الأسئلة أو تفسير هذه الإشكالية أجبر مدكور ثابت على البقاء عشرين عاماً دون تقديم فيلم جديد).

وينتقل بنا الفيلم بعد ذلك إلى موضوع التحقيق، وذلك من خلال دخول ضابط الشرطة للكادر، ثم حواره مع الصحيفة حول القاتل والقتيلة، حيث أن وجهة نظر ضابط الشرطة تمثل وجهة نظر عامة، إنه مثال واضح على تأثر مدكور ثابت بفكرة " تيباج" آيزنشتاين" ويتضح هذا من خلال حركة الضابط البطيئة الآمرة وشكل تعامله مع مرؤوسية وطريقته في الكلام مع الصحيفة، الخ إنه يمثل سلطة بأكملها حاملة بيروقراطية آمرة.

ويتضح هذا في تعامله مع الشخصين اللذين يقدمان نفسيهما على أنهما القاتلان (يوسف ومحيي)، ونلاحظ أن " ميزانسين" كل منهما قد تكرر بالحرف، والتكرار يفيد التوكيد وهذا المعنى الشكلي يقودنا إلى أن التوكيد هو على حالة كل منهما، أي ما يعانيان منه، وبالتالي ما يعاني منه كل شباب هذا الجيل من تمزق وفقدان للهوية وافتقاد للحب، ومن ثم فهذا المشهد يستدعي الجزء الثاني من العنوان إلى ذهنية المتفرج، فهو يؤكد على ما تضمنه العنوان، وأيضاً يجيب على تساؤلاته من حيث تحديده للمكان والزمان، فهو يضع الإشكالية في شكل أكثر خصوصية، حيث شباب مصر يعاني التمزق وفقدان الهوية بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، ومن ثم تكون المقدمة رداً جدلياً على العنوان، ومن هنا أيضاً يحتفظ الفيلم بتسلسله السياقي وترابطه في ذهنية المتفرج.

إننا نفهم فقدان الهوية والبحث عن الذات من خلال موقف (محيي إسماعيل) العبثي، حيث بحثه العدمي عن الشهرة/ الذات (أهو الواحد يعمل أي حاجة يمكن يبقي حاجة) فهو هنا يمثل ريفياً يضيع في المدينة، وبالتالي يخلق ازدواجية بين الريف/ الحضر، كما يعود الفيلم لاستخدام هذه الازدواجية فيما بعد لتعطي معنى عاماً، ولكن بازدواجية أخرى في المعادلة: الريف/ الحضر، البراءة/ الضياع.

وبينما يبحث محيي عن شهرة الذات، يبحث يوسف عن الحب/ الذات، أي هدفه الذي لا يجده في هذا المجتمع، ومن هنا يتعادل الإثنان في ضياعهما

وفقدان هويتهما، فتتحول حالتاهما إلى عمومية فقدان الذات في مجتمع لا يرحم، ويؤكد مدكور ثابت على طبيعة هذا المجتمع، ولكن من خلال الشخص الثالث الذي سمح له بالدخول إنه الصحفي أو ترس الدعاية في المجتمع الرأسمالي، وبانتهاء هذا المشهد الذي يقدم لنا فيه مدكور ثابت آخر خيوط فيلمه، ويدخل مباشرة في الفيلم بأسلوب " سينما داخل سينما" مرة ثانية.

وهكذا يبني مدكور ثابت فيلمه أساساً على الشكل الملحمي البريختي، في قالب بوليسي، فيتشابه هنا مع جان لوك جودار في استخدام هذا القالب، حيث يلتقيان بغرض شد المتفرج وجذب انتباهه (يوضح الشكل رقم ٤ كيف نرى هذا من خلال شكل الشمس متعددة الأشعة) وهو ما سنحاول قراءته فيما بعد.

بنيـــة الفيلم:

يبدأ مدكور ثابت أول فصوله بمجموعة لقطات تسجيلية لواقع يومي حياتي في القاهرة: الأتوبيس، ميدان التحرير، الزحام، الشوارع التجارية، إلخ، مع صوت المخرج يأتي من خارج الكادر: " إوعى الناس تشوف الكاميرا يا رجائي... معلش نبقي نتصرف في المونتاج ".

ومع جملة " إوعى الناس تشوف الكاميرا" نرى الناس تتطلع باهتمام للكاميرا: كل فرد يريد أن يظهر على الشاشة وأن يصير نجماً، مثلما يحدث حين يوجه مصور في مباراة لكرة القدم كاميرته نحو الجمهور، ويتنبه البعض لذلك فيأخذون في الإشارة والتلويح، ليس لفرد معين ولكن للمجتمع، إن ما يحدث أمامنا على الشاشة في فيلم مدكور ثابت هو جزء من أسطورة السينما.

إنه التناقض المقصود إذن حيث التحول إلى المعنى المضاد، خلِّي الناس تشوف الكاميرا هو ما يقصده مدكور ثابت إذ يتحول الأمر إلى شوفوا نفسكم على الشاشة هذه هي مشاكلنا، وتلك هي حياتنا، مدكور ثابت يتوحد إذن مع المتفرج ويطلب منه الانتباه، أما الحوار فيتم من خلال الكاميرا

والصوت، وهكذا يكون المتفرج على أقصى درجة من الانتباه حين يندفع بكاميرته داخل رأس رشاد أفندي، الذي يبدأ معه مدكور أول الفيلم، حيث يظهر الشكل رقم (٢) كيف أن بنية الفيلم العامة تتطابق مع شكل السلم، من خلال متابعة الشخصية الرئيسية، وهي الصورة: صورة القتيلة.

- الشخصية الرئيسية تتدرج في السلم الاجتماعي حتى تصل إلى أن تصبح مليونيرة مع موتها.
- لا يمثل الشكل ترتيب الفيلم، إذ كما نرى فإن الفصل الأخير هو بداية درجاته، أما بدايته فهي نهاية درجات السلم.
- تعدُّ درجة القواد/ العاهرة في مستوى أعلى من المضارب/ اللعوب، لأن معيار الاختيار هو النقود والسلعية، ومن ثم فدرجة السلعية التي توافق درجة القواد/ العاهرة أعلى بكثير من تلك التي للمضارب/ اللعوب.

ونلاحظ أن البطل الذكري الضد، هو الصورة المقابلة لهذا التدرج، فهناك وجهان لعملة الشخصية الرئيسية، أولهما: القتيلة، والآخر هو البطل الذكري الضد، وكأن المرأة التي لا نراها أبداً إلا كصورة في جريدة، أو من ظهرها، هي المرأة التي تعكس خبايا هؤلاء الرجال الذين يمثلون شرائح اجتماعية مختلفة.

ولا يدل عدم رؤيتنا للقتيلة قط على أنها مرآة فقط، فالمؤكد هنا أن الجميع يعرفونها، ولكن هل يعرفون شخصية واحدة؟ هذا التساؤل يشكل أحد إشكاليات الفيلم، التي يؤكدها مدكور ثابت في قوله:" صورتك المقتولة فيها صورة بلدنا كلها" وليس المقصود طبعاً نوعاً من الرمزية الفجة في العلاقة بين مصر والقتيلة، إذ أن تحول القتيلة من مجرد حالة عامة إلى رمز عام، يعدُّ محاولة لخلق نمط جديد، إن مدكور يضعنا أمام العنوان فهو يبحث في علاقة القتيلة مع الرجال من أصل / الجثة- الصور/ مصر، وهكذا يمكننا أن نمثل علاقة القتيلة مع الرجال في:

- يمثل المحور الأفقي ترتيب الشخصيات التي تمثل الصورة – وسياقياً هي بداية من القتيلة باعتبارها نقطة الصفر.
- يمثل المحور الرأسي ترتيب الشخصيات الذكرية الضدية- وسياقياً هي بداية من الصورة باعتبارها نقطة الصفر.
- تمثل العلاقة بين الاثنين خطاً بيانياً مستقيماً لو مددناه على استقامته وأسقطنا منه عموداً في فكيهة يتضح لنا دورها، وذلك من خلال عملية استقراء.

إن الخط البياني الذي يمثل العلاقة بين المرأة المقتولة والرجال، هو الخط البياني لدور المرأة في المجتمع، فهي مجرد سلعة في مجتمع ذكري، حيث ينظر إليها الكل باعتبارها جسداً في سوق للنخاسة، ومن هنا نفهم لماذا وضعنا درية/ عبد الغني في درجة أعلى من حسونة/ فافي، ومحمود/ سميرة أعلى من رشاد/ شلبية في بناء السلم، ونفهم كذلك لماذا أتيا سياقياً متأخرين في الترتيب، فما حدث هو تطور في سلعية القتيلة: إنه إظهار لنظرة المجتمع للمرأة/ السلعة، فالدعارة هي الاستغلال الأقصى للمرأة بواسطة الرجل الذي يستطيع أن يدفع (هي قمة سلعية المرأة).

وهكذا فحتى لو استقرت فكيهة في الريف، فإنها لن تفلت من هذا الخط البياني، ذلك الخط الذي يمثل نظرة اجتماعية عامة، كما يمثل الدور الذي يرسمه المجتمع البورجوازي الإقطاعي للفتاة، ففكيهة ستصبح سلعة شاءت أم أبت، وهي ستتزوج من يستطيع أن يدفع الثمن، وهي حين ترفض السقا ترفضه لأنه غير قادر على دفع ثمنها (إشباع طموحاتها وأحلامها)، ففكيهة هي فرد من مجتمع فيه الدفع عداً ونقداً أو هي قيمته الوحيدة، لا مكان للحب ولا للعواطف، وهو ما نراه من خلال تطورها في كل مشهد.

البنية العامة للمشاهد

ذكرنا فيما سبق أن شكل الفيلم البنائي هو التمحور حول المركز أو الشمس ذات الأشعة المتعددة وكما يظهر يبدأ المشهد الملحمي episode بلقطة

كبيرة للشخصية الضد: في المشهد الملحمي الأول (وجه رشاد في البروفيل)، وفي الفصل الثاني ظهر محمود، وفي الفصل الثالث: أقدام حسونة الهابط.

هذه البداية تمثل أول أشعة الشمس، وهي بداية غير مألوفة للحكاية، فتقليدياً تكون اللقطات المتوسطة أو البعيدة أو العامة هي البدايات الملائمة، بينما تحفظ اللقطات الكبيرة لإبراز العواطف وتحليل الشخصيات، وبالتالي التعيين في الشخصية.

وهنا يختلف دور اللقطة الكبيرة عن هذا الدور التعييني، فهي هنا تؤدي غرضاً آخر، إنها تعطينا الفرصة للتعرف على الشخصية، ومن ثم تؤكد فكرة المرأة التي نبحث فيها عن صورة القتيلة، أي عن تاريخها الذي هو تاريخ سلعيتها وتشيئها، وبالتالي تصبح اللقطة الكبيرة وسيلة للتعرف على أسباب التشيؤ، أو الأشخاص الذين أدوا إلى هذا وهي بدورها تعاني من نفس فقدان الذات والاغتراب والتشيؤ، كل على مستواه.

ويمثل الشعاع الثاني الحدث وهو يتضمن علاقة البطلة المركزية (صورة القتيلة) بالبطل الضد، وميزانسين الشخصيات في المكان، وهو الأمر الذي يشير إلى الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها أبطال المشهد الملحمي، وسنحاول تفصيل هذا .

ويمثل الشعاع الثالث الشخصيات، وهي تقدم على مستويين، يتضمن الأول منهما شخصيات الحدث المركزية المستقلة، بينما يتضمن الثاني الشخصيات الأساسية أو أبطال الفيلم الثلاثة (الصحفي والصحيفة والشرطي) وهذه الشخصيات تمثل الاندماج المتحكم فيه كما رأينا فيما سبق.

ويمثل الشعاع الرابع عملية كسر الوهم في كل مشهد، وهي تمثل شعاعاً منفصلاً لأنها توازي المعنى الرمزى كمقابل للمعنى المحدد، لأنها ليست جزءاً من الحدث، ولكنها كسر للحدث، والملاحظ أن كل عملية في كل مشهد إنما تثير إشكالية، وترد على إشكالية أخرى، فكسر الوهم في مشهد

المصنع مثلاً، من خلال كسر التواصل المكاني (الراكور) الذي يجري فيه الحوار، لا يكسر فقط الستار الوهمي الذي يلف الجمهور، ولكنه أيضاً وعلى مستوى آخر يعمم الحدث، إذ أن تغير مكان الحوار مع استمرار العبارات، إنما يوحي بأن هذا الحوار يحدث دائماً وفي كل مكان، فهو يرد على إشكالية " أين؟"، بينما يثار تساؤل تنفيذي بخصوص "من؟"، ونلاحظ أيضاً أن هذا يحدث بعد فترة محددة تسمح بالانتقال من المشهد إلى المشهد الذي يليه، كما ترتب لكسر الوهم فيه.

وينتهي الفصل بالشعاع الخامس، وهي نهاية لبداية المشهد الذي يليه، فهي نهاية انتقالية، إذ عندما يقرر محمود أن يذهب إلى البوليس قائلاً :" تعرف يا إسماعيل.. أنا عاوز أروح إلى البوليس وأقولهم على كل حاجة".. نجد أن المشهد الذي يليه يبدأ بحسونة وهو يفكر في الإبلاغ عن نفسه للبوليس.. بهذه النهاية التمهيدية/ الانتقالية أتت بنية الفيلم السلمية متفقة تماماً مع فكرة الفيلم من حيث تصاعد (سلعية) القتيلة، وبالتالي من حيث تساوي إدانة الأفراد التي تؤدي إلى إدانة الطبقة التي ينتمي إليها هؤلاء، هذا كما نلاحظ أن الفيلم يستخدم صورة القتيلة المنشورة في الصحيفة اليومية باعتبارها الفاصلة السينمائية وعلامة الترقيم، حيث تفصل بين كل مشهد وآخر، مثلاً تربط بين كل مشهد وآخر، وبذا تظل القتيلة هي البطلة غير المرئية في الفيلم، وهكذا تتفق البنية العامة الشمسية للمشاهد، مع البنية الكلية السلمية للفيلم، فكل منهما يعمل في نسق واحد يوضحه.

شكل (٤)

البنية الداخلية لكل مشهد ملحمي

سنحاول فيما يلي تفصيل البنية العامة لكل مشهد ملحمي، محاولين رؤية كل مشهد في نسق خاص به، مع الاعتراف أن هناك نسقاً بنائياً أكبر للفيلم يضم مجموعة البنى الداخلية لكل مشهد.

المشهد الملحمي الأول: يناقش بنية العائلة البورجوازية الصغيرة التقليدية من خلال جزئيات (رب البيت الموظف، الزوجة الغيورة، الخادمة الريفية، الارتباط بالقرية، إلى آخر هذه التفاصيل الحياتية).

ونرى في هذا المشهد كيف تبدأ رحلة تشيؤ المرأة وتحولها إلى سلعة، فشلبية كانت تحب كل الناس، كما تخبرنا الطفلة، ولكن كانت تحب بابا أكثر، وحب بابا يلخص حلم شلبية الذي تعبر عنه هذه المعادلة:

الحلم = البقاء في المدينة = الزواج من موظف

وهذه المعادلة تعادل المثل الشعبي: إن فاتك الميري اتمرغ في ترابه، ومدكور يقدم أحد عنصري المعادلة (الموظف) بوصفه أول أبطاله الذكريين الأضداد antagonist إنه أولاً يرصد موقعه الاجتماعي: موظف صغير في أحد دواوين الحكومة (مشهد الأختام) وموقعه العائلي: زوج طيع لامرأة غيورة، وكما نلاحظ أن هذا الرصد يعادل القشرة الخارجية لنموذج سينمائي تقليدي cinematic stereotype، ولكن مدكور لا يتوقف عند تقديم هذا النموذج التقليدي، بل يقوم بتقريبه والنفاذ داخل تكوينه، وذلك بتعرية العلاقات الأسرية وعلاقاتها الطبقية داخل إطار البناء الاجتماعي social structure، ليظهر هشاشة هذا البناء وضعف هذه العلاقات الموهومة.

إن القهر الذي يعانيه رشاد أفندي على يد السلطة/" الدولة والزوجة"، يقوم بإخراجه على الخادمة شلبية، أما المعادل الرمزي لهذا فهو قهر المدينة للريف، ونوعية القهر الذي يقدر رشاد على ممارسته هو الاغتصاب الجنسي، وهنا يقوم مدكور ثابت باستخدام مفردات سينمائية تقليدية: ولكنه على المستوى التصوري يحيلنا إلى مفردات سينمائية قديمة مثل: فوران القهوة وتغير لون الورد وانفتاح زجاج النافذة، ويهزأ بها ويضحك منها، إن الضحكات الجنسية هنا تسخر من هذا التراث البالي ومن القيمة التي يمثلها "شرف البنت زي عود الكبريت" ويسخر منها بالصورة، فالطربوش الذي

يوضع على "البوتاجاز" يحترق، بينما يعادل الطربوش عند المتفرج زمناً قديماً "إحدى الدلالات المرئية لعصر مضى" واحتراقه يعني احتراق هذا الزمن، وبوضعه في نفس الكادر مع اللبن الذي يفور نحصل على المعادلة البصرية/ المعنوية visual semantic التالية:

الطربوش/ الزمن البالي= اللبن/ مفردات السينما القديمة

والمعنى اللازم denotation هنا أن احتراق الزمن القديم وذهابه يعادل تخلصنا من مفردات السينما القديمة ومن إسارها ولكن المعنى المصاحب connotation يعادل الزمن البالي وتخلصنا منه بالقيم والعادات والثقافة وفي النهاية بالطبقة الاجتماعية التي تنتمي لهذا الزمن وتحمل هذه القيم، وكأن المقصود ليس التخلص فقط من آثار هذه السينما ولكن التخلص من هذه القيم ومن الطبقة والمجتمع اللذين يفرضانها، أي التخلص من سلعية البشر، ومن معادلة الشرف بالجنس إلى آخر القائمة.

وتظهر عملية النمذجة typage مرة ثانية مع تغير الخادمة، فتعدد الخادمات وتبدلهن يجعل مشكلة شلبية أمراً عاماً ويحولها إلى نموذج مكرر، وهنا تحذير من استمرار هذا النموذج، وبالتالي تكرار المأساة مع استمرار الشكل الاجتماعي الذي أفرزها.

والشخصيات الأساسية في المشهد تمثل استمرار فكرة النمذجة أو التأطير أو التعميم، فكل منها يقدم وجهة نظر عامة: الصحفية ماجدة تمثل منهاج الصحافة المهلهلة في البحث عن الأخبار المثيرة، ولكنها تعكس شخصياً مستوى آخر هو البساطة والبعد عن التقعيد، ومن ثم فهي أقرب الثلاثة للتعاطف مع القتيلة، إن الصحفية إنسانية وبسيطة لم تضع بعد في غياهب متاهات المثقفين وثروتهم الكلامية، وعلى طرف النقيض يقف الصحفي راشد الذي يعكس بوضوح أزمة هؤلاء المثقفين، فهو يقول: "واضح أن الجسد لعب دور البضاعة"، ونرى أنه يدين القتيلة وبشدة، متناسياً كلمة

السيد المسيح: " من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بحجر"، وهو هنا يدين نفسه فنحن نراه في المشهد الملحمي الثالث يلعب دور المسيح ضمن الحفل التنكري الفانتازي الذي يقيمه حسونة المغربي، إن مدكور ثابت حين يجعله يؤدي هذا الدور في الواقع/ الوهم أو المتخيل- بينما سمعناه ينكره لسانياً- يجعلنا نصنع عملية مونتاج ذهنية مستدعين القول السابق نتيجة للرؤية الحالية، أي الربط بين البصري والسمعي، وهنا تتكثف أمامنا بكل وضوح أزمة المثقف الواقعية، هذا المثقف الذي يبذل آخر نقطة من دمه كلامياً دفاعاً عن الوطن والعروبة والقومية، الخ، بينما يبيع هذا الوطن وتلك القضايا لقاء ضمان بعض الفتات.. إنه يعيش إذن ازدواجية حياتية، فهو المسيح الواهم أو الدجال، أما الشرطي فهو يمثل الموقف السلطوي، وهو في حركته يتخذ دائماً موقف مواجهة الجمهور وكأنه ينوي إلقاء القبض عليه، فهو سلطة القهر والتعسف في خدمة الشعب.

وفي إطار هذه العملية (النمذجة) نرى دور الطفلة الصغيرة أو ابنة رشاد افندي التي تقدم لنا مفهومها عن الحب والبراءة والبساطة، ويقدم مدكور ثابت من خلالها هذا المفهوم مستخدماً نمطاً سينمائياً مشهوراً، فمعادلة الطفولة بالبراءة والخلو من الأخطاء الكبيرة التي تلوث عالم الكبار أمر مألوف وشائع ووجودها يستدعي هذه المعاني من خلال علاقتنا بالسينما العالمية كمرجع أساسي، ومن خلال محاولتنا استرجاع الطفل الذي نظن وجوده في كل منا، وهي تعادل سينمائيا عند المخرج القتيلة أيضاً من حيث كونها تتمثل بها وتحبها، فتعطينا معادلة الطفلة- القتيلة، إذن البراءة هي التي قتلت في نفوسنا.

وهنا يستخدم مدكور ثابت ممثلة معروفة في دور الزوجة: فتحية شاهين، ولأنها بصرياً تمثل للمتفرج تراثاً ثقافياً مماثلاً لدورها، أي الزوجة القوية الغيورة التقليدية، لذا فتقبلها السياقي سلسل وطبيعي، هذا بينما يؤدي دور الزوج " عم عبد الشافي"، وهو يمثل لأول مرة لأن الدور ليس تقليدياً،

ليس نموذجاً، بحيث يمكن أن يؤديه ممثل تقليدي مثل " عدلي كاسب" أو "عبد المنعم مدبولي"، مما قد يحدث عملية تعيين من خلال النجم لبعض المتفرجين، وهو ما يرفضه الفيلم كما أوضحنا.

وينتهي المشهد الملحمي الأول برشاد أفندي يسير في الشارع وتتابعه الكاميرا، ثم تلتقي معه فجأة ودون إنذار إعلانات أربعة محمولة وفرقة موسيقية تدق آلاتها وتقرع طبولها، افيشات أفلام في "بروجرام" واحد: دراكولا- من القاتل؟ أنا القاتل- الحب القاتل. يلتقي الوهم مع الواقع، ولكن أيهما الواقع؟ هذا هو السؤال الذي يفرض نفسه.

وهذه العناوين تثير العديد من التساؤلات: من هو داركولا؟ هل هو رشاد أفندي الذي اغتصب شلبية؟ أم هو هذه الطبقة التي تمتص دماء الشعب الكادح؟ أم هو دودة البلهارسيا التي تمتص دماء الفلاح المصري ودماء مصر كلها وتهدد ٨٠% من أبنائها؟ أم هو الجميع؟

ثم، من القاتل؟ عودة التساؤل الأساسي للفيلم – عفواً، الذي يبدو أساسياً – ولكنه استفهام من قبيل استفهام جرير:" ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح " إنه استفهام يقصد به الإدانة: أنتم القتلة، هذا هو المقصود: والضمير يعود على الجميع.

ويرد العنوان التالي مؤكداً: أنا القاتل. إن ضمير المتكلم هنا يعود على الجميع، إنه الأنا الجمعية لهذا المجتمع الذي تسبب في قتل البراءة في نفوسنا.

ويأتي العنوان الأخير ليكون همزة الوصل التي أشرنا إليها بين المشهد الملحمي الأول والمشهد الملحمي الثاني: الحب القاتل، فسنرى أن المشهد الثاني ينكر كيف عثرت أو ظنت أنها عثرت على الحب بينما هي في الحقيقة تسير في طريقها المرسوم نحو نهايتها المحتومة.

إن هذه العناوين تستخدم لغرض آخر، فهي تستخدم استخداماً بريختياً لكسر الجو الوهمي المحيط، فهي تأتي فجأة، وعلى موسيقى غربية، فتحدث

عملية اغتراب فسيولوجية من خلال اختلاف الصوت والصورة عن السياق المفترض، وهذا الاستخدام يوضح العلاقة الجدلية بين السياقي والتصوري، حيث يمثل السياقي الترتيب البنائي، ويمثل التصوري التداعي المعنوي على حسب ثقافة المتفرج.

ونود في النهاية أن نشير إلى أن وجود علاقات بين المشاهد لا ينفي بنية الفيلم السلمية، وأن نمط Pattern هذه العلاقة يشابه نمط النخاع الدماغي cerebral cortex وتتضح هذه العلاقة في فكرة التداعي البصري اللفظي بين تمثيل صورة المسيح بصرياً، وإدانة صورة القتيلة لفظياً، وأيضاً في فكرة الريف ودراكولا، كما يظهر بعد الفصل الأخير.

المشهد الملحمي الثاني يناقش علاقة الإنسانية بالآلة، وكما نرى فتلك الإشكالية جزء من إشكالية علاقة الإنسان بمجتمعه، وبالتالي جزء من إشكاليات الفيلم، وهذه الإشكالية تتضمن ازدواج صاحب العمل/ العامل، وكذلك ازدواج العامل/ الآلة.

ويمكن صياغة قانون هذه الإشكالية كالتالي: صاحب العمل/ العامل/ الآلة = اغتراب الإنسان في المجتمع الرأسمالي، فالعلاقة بين العامل والآلة تشبه علاقة تروس الآلة بعضها ببعض وهذا العامل لا يحس بقيمة ما ينتجه، وبالتالي لا يحس بذاته، وتتم ترجمة هذه العلاقة سينمائياً من خلال المصنع الذي تسيطر عليه الآلة والإنسان، هذه الآلة التي ننظر إليها من أعلى ثم من أسفل ثم من اليسار، وإن مدكور ثابت بتأمله للآلة يعبر عن اغترابنا نحن، والمقصود بالضمير، هنا: نحن كل المجتمع، أي المتجمع الصناعي، كما أنه في مستوى آخر يعبر عن اغتراب هؤلاء المثقفين عن الطبقة التي تشكل جزءاً من هذه الآلة، أي الطبقة العاملة، وهنا يعبر مدكور ثابت بطريقة أخرى عن أزمة المثقف، ومن ثم يقل تواجد دور الصحفي في هذا الشهد الملحمي ككل، فلا حاجة لنا به إذ الكاميرا هنا تؤدي نفس مهمته (الصحفي يمثل ذاتية

حرة غير مباشرة free indirect subjective) وأزمة المثقف هي إشكالية متكررة تعاود طرح نفسها المرة تلو الأخرى، ولا نغالي إن قلنا إنها تستحوذ على مدكور ثابت.

ويناقش مدكور ثابت هنا سلعية المرأة من خلال ممارستها لحقها في الحب، وقد أعددنا لهذا بعنوان " الحب القاتل"، ويتضح هذا من خلال اعتراف صاحب المصنع بأنه أحبها وأحبته، أو كما كانت تقول له " أنا من إيدك دي لإيدك دي"، أما استسلامها له بعد عقده عليها عرفياً فليس سقوطاً، ولكنه ممارسة لحقها في الحب وحريتها في أن تهب جسدها وتأخذ حب من تحبه، إن السقوط هو سقوط صاحب المصنع حين رفض استمرار العلاقة بمجرد أن بدت نتائجها بعد أن حملت وأثمرت، إن رفضة لتطور العلاقة يعني رفضه لخروج حبها للنور، وبالتالي رفضه لتطور حبهما، وهو ما يدفعها دفعاً للتشيؤ والسلعية، إنه حين يجهضها إنما يجهض البراءة الموجودة فيها، وهو لا يطردها أو يرميها، بل إن علاقتهما بعد ذاك هي التي تصبح مستحيلة.

إن العلاقة تعبر عن تمزق الاثنين: تمزق صاحب المصنع محمود "محمود المليجي" بين احتياجه للحب، وبين قيود المجتمع التقليدي (الزوجة، الأولاد، الأصدقاء، العلاقات المفروضة.. إلى آخر كل مفردات الشق الاجتماعي الواجب احترامه) وكذلك تمزق البطلة العاملة سميرة بين حقها في الحب وبين استحالة وجود هذا الحب في إطار الشق الاجتماعي القائم، ويتجلى هذا التمزق أيضاً في شخصية إسماعيل الذي يوافقه تارة، ويخالفه أخرى مشكلاً في نفسه مرآة لأحد مكونات ذاتية محمود.

ولنا أن نتساءل لماذا تغير الاسم من شلبية إلى سميرة؟ إن الأمر يعدو فقط كونه تأكيداً على المستوى السياقي لبنية الفيلم السلمية، فلو نظرنا للأمور من جهة أخرى لا نبثق أمامنا هذا التساؤل: أليس يمكن أن تكون شخصية أخرى؟ أليس هذا شكلاً من أشكال لتعميم التنمذج؟ وفي هذا الإطار نفهم عبارة:

" صاحب مصنع القاهرة الكبرى.. للنسيج"، حيث يتوقف الممثل الكبير محمود المليجي، وينطق هذه الكلمات بعد كلمة " الكبرى" لوان قليلة تكفي لكي نستوعب المعني المصاحب Connotation، حيث تتبدى لنا كناية dissimulation مقصودة.

هناك تساؤل آخر بخصوص اختيار الممثلين وهو اختيار محمود المليجي لهذا الدور، لماذا؟ يكمن مفتاح هذا التساؤل في اسم " محمود " الذي يستخدمه محمود المليجي في الفيلم، فالتطابق في الاسم= تطابق في الشخصية، أي تطابق بين الشخصية السينمائية" محمود صاحب المصنع" وبين النجم السينمائي " محمود المليجي" بما يحمله من تراث ثقافي في ذاكرة المتفرج البصرية أي ما يترواح بين الشرير بلا قلب كما بدا في فيلم " غزل البنات" والفالح ذي القلب الكبير كما في فيلم " الأرض" وبالتالي فإننا نفهم التمزق الذي تعاني منه الشخصية محمود من خلال فهمنا لتراوح أدوار " محمود" النجم.

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن هذا المشهد الملحمي يستعير بشكل كبير من فيلم مدكور ثابت التسجيلي الأول " ثورة المكن"، ولكن مبدأ الاستعارة في مفردات التكوين والفكرة العامة فقط، أي الآلات والعلاقة بين الإنسان والآلة، إلا أن هناك طبقاً كاملاً بين الاثنين، ففي " ثورة المكن" نرى الآلات ترقص على الموسيقي الموضوعية، وهنا الآلات صامتة والإنسان يتكلم في انفصام عنها، في " ثورة المكن" الآلات تتحرك في سرعة ولا تتأملها الكاميرا، هنا الآلات بطيئة تتأملها الكاميرا متعجبة، إن " ثورة المكن" تعبير عن تلاحم الإنسان مع الآلة في مجتمع مثالي، أما هنا فتعبير عن اغتراب الإنسان وتمزقة في المجتمع الرأسمالي.

ولا يفوتنا أن ننوه بديكور حجرة المعيشة والنوم والساعة التي تزين الجدار والتي يتم التركيز عليها في لقطة كبيرة، إذ يذكرنا جو هذا الديكور

بالأفلام الألمانية التعبيرية الصامتة لمورناو وفينه ولانج: من أمثال " فاوست"، و" عيادة الدكتور كاليجاري" و " متروبوليس"، حيث الجو الكابوسي والكآبة التي تنبثق من ديكور الفيلم، وهو ما يوحي به إلينا الديكور هنا، وكأنه يتنبأ بمصير قاطنته أو الموت والفشل المتربصين بها، إنه نذير قدرها المحتوم، ويتلاءم هذا الجو النفسي المقبض مع الجو الكابوسي للمشهد القادم، أما الساعة فتقوم بمهمة الشاهد على الجريمة التي ترتكب في حق الإنسان في هذا العصر.

ولقد تكلمنا عن أهمية وجود الفتاة غير الواضحة out of focus في خلفية الكادر وهي ترسل القبلات إلى محمود في مقدمة الكادر، ونرى أنها بمثابة بديل للصورة وهذا البديل موجود في كل المشاهد الملحمية، زينب الخادمة، شغل كايرو سالومي في المشهد الملحمي الثالث، العاهرات الثلاث في المشهد الملحمي الرابع، فهذه اللقطة إذن تقيم جسراً بين المشاهد الملحمية بعضها ببعض، أي نفس فكرة ألياف الإسقاط السابق ذكرها، وهي طريقة أخرى لربط الإيقاع الداخلي للمشاهد.

ويتم كسر الوهم هنا من خلال القفزة المكانية للسياق مع استمرار سياق الحوار بين محمود وصديقه إسماعيل، وهو ما يحث عملية تنبيه فسيولوجية من خلال عدم اتساق المرئي مع المسموع، وهي أيضاً مجموع حسابي لعملية الكسر السمعية في المقدمة والكسر البصرية في المشهد الملحمي الأول.

وهمزة الوصل بين المشهد الملحمي الثاني والمشهد الملحمي الثالث تتم عن طريق المونتاج الصوتي من خلال اتساق شكلي بين كلمات محمود: "تعرف يا إسماعيل أن أنا بأفكر أبلغ البوليس" وكلمات حسونة: " لازم أبلغ" الأولى تنهى فصلاً ومشهداً ملحمياً، والأخيرة تبدأ مشهداً ملحمياً آخر.

المشهد الملحمي الثالث يبدأ بنفس فكرة الانتقال البصري المكاني، مع الاستمرار في السياق الحواري، فبعد وصول حسونة المغربي إلى قراره بعدم الإبلاغ وهو يهبط السلالم، نراه في اللقطة التالية يحرق الجريدة ويلقيها في

الحديقة، ثم يتحرك متجهاً إلى حفلة تنكرية وهو يقول " الوداع يا فافي" تمنياتي لك بالجنة، وهو هنا لا يكرر عملية الوهم، إذا تفقد هذه الحيلة قوتها بتكرارها وبالتالي الاعتياد عليها، إنه يكتفي هنا بربط المشهد سياقياً بالمشهد السابق، ليتفرغ لإعداد المتفرج للجو الفانتازي الذي سيدخله معها، بينما يذكرنا هذا الجو بمفرداته التكوينية سواء الحفل أو الأشخاص أو الأقنعة أو الملابس الغربية بفلمي فيلليني "جوليتا والأشباح" و"ساتيركون"، ليشكل ذلك ما يسمى لغويًا بالإحالة، حيث لنا أن نبحث عن معنى حفل مدكور ثابت الفنتازي في حفلي فيلليني في جوليتا والأشباح وساتيريكون. إن حفل ساتيركون يعبر عن انهيار المجتمع الروماني، كما يقصد فيلليني إلى أن يشير إلى تفسخ المجتمع الغربي على مثال نظيره الروماني، فهل يقصد مدكور إلى أن يشير إلى الانهيار الذي أصاب المجتمع المصري وتفسخه بعد هزيمة ١٩٦٧ الدامية؟ هذا بالإضافة إلى أن جوليتا فيلليني تنفصل تمامًا عن هذا الحفل الذي أقامته في دارها، وبما يعني أن فيلليني يشير هنا إلى اغتراب إنسان هذا العصر داخل مجتمعه، أي ذات ما يقصده مدكور ثابت كما لا حظنا منذ البداية.

من ناحية أخرى فإن الإنسان يميل عند فيلليني إلى الحياة مع الأشباح والكوابيس، أي الحياة في الوهم، بينما يتم التوصل لهذا المعنى من خلال مفردات متعددة:

١- التقمص (الشخصيات الذكرية مثل نيرون والمسيح وسالومي وهيرود).

٢- القناع (الخرتيت ووحوش غابة الآدميين).

٣- النكوص (العودة إلى الطفولة والنظر إلى أن كل شيء مجرد لعبة).

٤- الشر والمال والحياة المتفسخة.

ونجد الطفل عند فيلليني طفلاً مريضًا يستنفد غرضه من اللعبة ويرميها. إنه طفل نرجسي مدمر يعميه حب الذات وشهوة التملك عن أي شيء إنساني، أي ما يتناقض بشكل صارخ مع طفلة المشهد الملحمي الأول

عند مدكور ثابت التي تمثل البراءة والحب، الأمر الذي يعيدنا إلى علاقة طباق أي تصادم، فالصحفي يتناقض هذا (فعلاً) مع موقفه السابق (كلامياً)، وتتناقض طفولة المضارب مع طفولة الطفلة البريئة، بينما لا ينفي هذا مرة أخرى وجود بنية سلمية أساسية للفيلم التي تتضح من خلال تغير اسم القتيلة، والذي أوضحنا كيف يمكن فهمه على مستوى التعميم.

ويعود مدكور ثابت في هذا المشهد الملحمي إلى إشكالية "حب المثقف"، ولنفهم تكوين راشد وماجدة من خلال تكوين ثلاثي المستويات يظهر فيه راشد وماجدة يضحكان ويشربان، وتقول له في سعادة: "أنت لما بتشرب بتبقى راشد اللي بحبه"، وهما في المقدمة.

أما خلفهما مباشرة، فيميل الخرتيت على حسونة المغربي ويضحكان في سعادة، بينما السعادة هنا تتعادل عند الجميع وتتخلق من خلال الشراب والرحلة إلى عالم الأشباح والوهم والخيال، وهذا التكوين العميق الذي يحتل راشد مقدمته، إنما يكشف لنا بوضوح عن شخصية هذا المثقف العاجز الذي يحب ذاته الأنانية ويستخدم كلماته الكبيرة بمثابة ستار يخفي وراءه عجزه الفعلي- هذا العجز الذي ينكشف عند أول محك وبمجرد الشرب.

إن مدكور ثابت بهذا المشهد الملحمي، إنما يسبق يوسف شاهين في تقديم الفيلم التنبئي، وهو يشابه فيلم جودار "الصينية"، الذي تنبأ بأحداث مايو ١٩٦٨، فمثله مدكور ثابت يتنبأ ١٩٦٩ بوصول فئة المضاربين والسماسرة من أمثال حسونة المغربي إلى قمة السلطة وأعلى المراتب الاجتماعية. ولقد تحول هذا التنبؤ إلى حقيقة بعد أعوام قليلة.

وكان كلام حسونة للخرتيت عن "الشلوت الاسترليني"، على سبيل المثال، سابقًا لأوانه. فلم تكن السوق السوداء/ الموازية كما هي عليه الآن، ولم يكن سعر الدولار قد بلغ ما بلغه. وكان الكلام في المشهد عن انتهاء شغل

كايرو "وأن لعبة السنة دي هي شغل روما " (المقصود روما القديمة) هو من قبيل الرجم بالغيب، الذي لم يتحقق إلا عام ١٩٨١، وكان المشهد كله إهداء إلى الشعب المصري. وبالتأكيد فإن السينما عندما تصل إلى أعلى مراحل نضجها لا تكون فقط أداة لقراءة الواقع وفهمه، ولكن أيضًا أداة لاستقراء هذا الواقع وتغييره. لقد تحققت تلك النبوءات التحذيرية أو التحذيرات التنبئية، وربما كان هذا أحد جوانب الإجابة على التساؤل: لماذا لم يقدم مدكور ثابت فيلماً روائياً آخر في الفترة من ١٩٦٩ وحتى الآن، ومازالت صورة الإجابة لم تكتمل.

إن المشهد كله بما فيه من مفردات تغريبية وإيهامية إنما يشكل كسرًا للحاجز الوهمي على المستوى الدرامي. وأبرز مظاهر الحاجز الوهمي في إطار الحدث هو ظهور الشخصيات الرئيسية الثلاث في الحفل فجأة ودون مقدمات، وكأنها متسقه مع جو المشهد كله: أتت من اللازمان واللامكان، وترى هنا كيف تطورت التجربة، فبعد أن بدأت سمعية في المقدمة أصبحت بصرية في المشهد الملحمي الأول، ثم سمعية بصرية في المشهد الملحي الثاني. وها هي نقلة كيفية في التجربة، فكسر الوهم يتم دراميًا من خلال مفاجأتنا بالشخصيات في جو وهمي خالص، ومن هنا تزداد جدلية الحوار بين الفيلم والمتفرج.

المشهد الملحمي الرابع يقدم احتراف القتيلة/ الصورة للدعارة، ويتغير اسمها ثانية إلى دربة، وتقوم علاقة بينها وبين يوسف (أحد الشابين اللذين أدعيا قتلها) ويوسف يسأل مدكور ثابت في هذا المشهد الملحمي "لكن المفروض أن أنا القاتل؟" .

إن هذه العلاقة تكشف عن استحالة حصول هذه الفتاة على الحب، أي استحالة وجودها كإنسانة، فرفضها المتكرر للكلام عن الحب يعبر عن وعيها بعد رحلتها الطويلة بعدم وجود مثل هذه الكلمة في قاموسها اللغوي، أي إنه يوضح مدى سلعيتها وتشيئها، وبالتالي فإنه يعبر عن ضياع حلمها الواهم الذي نراه في الفصل الأخير، أي الذهاب إلى المدينة، وهي بالتالي تحصر نفسها في إطار العلاقة المهنية. إنها على حد تعبير زميلاتها العاهرات تعرف "إزاي تأشط الزبون" وهي قد كونت لنفسها من واقع الحلي التي ترتديها ثروة معقولة، ومن ثم فقد وصلت هنا قمة السلعية، أما الخطوة التالية لها في السلم فهي الموت. وحينما يطلب أو يسأل يوسف مدكور ثابت: "المفروض أن أنا القاتل" لا يكون الاستفهام بقصد التساؤل بل بقصد الإثبات: "أنا القاتل" أي "أنا قاتل أناي الأخرى". فهو سؤال بغرض إثبات وجود الذات، ومقاومة التمزق والضياع. ولقد أشرنا كيف يتم استخدام اسم موحي للقواد "عبد الغني" باعتباره عبدًا لمن يدفع، ويؤكد هذا المعنى سخرية إحدى الفتيات منه: "جبت الغني يا عبد الغني؟.

ويعود مدكور ثابت ثانية لاستخدام مفردات السينما القديمة من خلال استخدامه ديكور الحانة، والأغنية التي تذاع من مذياعه القديم، وميزانسين على البار. وكل هذه المفردات تعيد للأذهان المواقف المتشابهة التي تكررت ألوف المرات حين يفقد المحب حبيبته في السينما المصرية.

وبالتالي فهي إعادة لموقف السخرية السابق تفصيله في المشهد الملحمي الأول، وأيضًا تأكيد على خطورة هذه السينما القديمة بكل مفرداتها، وإمكانية تسللها لاحتواء الجديد، وهي إلحاح على أهمية دراسة القديم واستيعابه لتجاوزه من خلال نظرية هادية وإيديولوجية ثورية.

ويؤكد على هذه المعاني ظهور مدكور بشخصه مرة ثانية، فدخوله ضمن نجوم فيلمه يعمل بشكل مباشر على كسر حاجز الوهم بينه وبين المتفرج. إنه يبدو وكأنه يخاطب الناس قائلاً: "ها أنا ذا أحاول وأريد مساعدتكم". إن الكسر هنا خطابي ومباشر، فهو ثمرة الحوار المستمر مع المتفرج. والمباشرة أو الخطابية هنا ليست عيبًا بل هي إضافة قوية لمعنى ومبنى الفيلم. لكل مقام مقال هذا هو الدرس الذي استوعبه مدكور.

واستخدام الخطابية يعدُّ نقلة كيفية أخرى في عملية كسر حاجز الوهم، وبالتالي فهو يرفعنا درجة في عملية الحوار مع المتفرج. فكما قلنا يعتبر "كسر حاجز الوهم النسبي والمتكرر" هو الأسلوب الذي أرتآه مدكور ثابت لخلق حوار مع متفرجه، وهو أسلوب يستقيه من بريخت ومن "سينما الحقيقة" لجان روش.

ومن ثم لنا أن نفترض أن هناك بنية سليمة تدريجية مشابهة لبنية الفيلم تحكم العمليات المتكررة لكسر حاجز الوهم. ويوضح الشكل (٥) هذه البنية. ويمكن مقارنته مع الشكل (٢)، وتطابق بنية الفيلم مع بنية طريقة الحوار هو إحدى طرق التعرف على الفيلم وفهمه.

شكل (٥)

المشهد الملحمي الخامس يأتي ممثلاً العودة للريف، ويعني هذا عند مدكور ثابت العودة إلى الأصل، وكما ذكرنا لا يعني وجود فكيهة في آخر المشاهد الملحمية إفقادًا لبنية الفيلم السلمية، بل العكس، فسلمية فكيهة أمر لابد منه- وهو ما أوضحناه في شكل (٣)- فالبنية لا تعني الترتيب السياقي.

والعودة للأصل عند مدكور ثابت أو العودة للريف تساوي العودة للبراءة والطهارة فهي تعبر عن حنين ذاتي وإشكالية شخصية للغاية: الحنين الدائم للريف والطبيعة، في مواجهة قوة جذب طاغية من المدينة والثقافة.

فازدواج الطبيعة/ الثقافة، وهو ازدواج أولي في الأنثروبولوجية البنائية، يتحول عند مدكور ثابت إلى ازدواج المدينة/ الريف، ويقدم من خلال هذا الازدواج مجموعة ازدواجات مترادفة: البراءة/ فقدان البراءة، التماسك/ التمزق، الخ.

وهي إشكالية شخصية وذاتية تعود بنا إلى إشكالية أزمة المثقف مرة أخرى حين يقدم مدكور ثابت في شخص الأب الريفي مقابلاً موضوعيًا للمثقف: الأب الذي عنده الشرف يعني كل شيء، والأرض هي الشرف، ومغادرة الأرض وتركها تعني فقدان الشرف، والموت هو التعويض الوحيد عن ضياع الأرض/ الشرف، إنه نقيض لمحارب الكلمات، فكيهة عند الأب هي مصر عند مدكور ثابت، ومدكور يعود لاستخدام الذاتية الحرة غير المباشرة معبرًا عن تمزق داخلي يعانيه، من خلال كلمات الأب "صورتك المقتولة يا بنيتي فيها صورة بلدنا كلها". والذاتية الحرة غير المباشرة تتأكد من خلال المواجهة (الأب يواجه الجمهور)، والصوت الآتي من الخارج غير المتزامن مع اللقطة الكبيرة. ونلاحظ هنا لماذا قام ممثل غير معروف "عم رزق" بهذا الدور، فعم رزق لم يمثل أبدًا، وبالتالي فليس له تراث ثقافي عند المتلقي. إننا نقبله، كما هو عليه فلاح بسيط قوي ولا ينفع أن يقوم بهذا الدور ممثل تقليدي مثل شفيق نور الدين أو محمود المليجي لأن مدكور ثابت لا يقدم نموذج الأب المتفاني الذي يسرق مثلاً من أجل أولاده، بل الأب الواقعي، تمامًا كما أوضحنا. بلدنا عند الأب لا تعني قريتنا، بل أرضنا مصر. إنه لا يشبه محي الشاب الضائع الذي يبحث عن بلدياته. فالأمور عند الأب واضحة تمامًا: الأرض تعني العرض ولا تفريط في أي منهما.

ويقدم مدكور ثابت في هذا المشهد شخصية أخرى هي "السقا" الذي كان يريد الاقتران بفكيهة، ويخلق من خلال التشابه الشكلي (الجناس) علاقة بينه وبين مسيح المقدمة المصلوب، ولكننا لا نرى رابطة معنوية بين الاثنين، فهي جناس فقط، وسنتحدث بالتفصيل عن ذلك عند الحديث عن الشكل الشعري في الفيلم.

إننا نلاحظ أن الشخصيات الرئيسية لا تظهر هنا ولا يحدث أي ذكر للبوليس والإبلاغ، أي لا يوجد شعور بالذنب أو إدانة هنا، وهذا ما يؤكد على المعنى الذي ذكرناه: الريف هو الأصل وهو البراءة عند مدكور ثابت، والأب الفلاح الواقعي هو النقيض الأساسي لشخصية راشد المثقف، وهي إشكالية ذاتية عند مدكور ثابت.

نلاحظ أيضاً أن الجريدة التي بها الصورة يتم إلقاؤها في النيل وتجري مع التيار، كما لا تظهر بديلة لفكيهة هنا مثلما ذكرنا في كل مشهد، بل تظهر فكيهة بشخصها تطحن الحبوب في الرحى وتفكر في القاهرة والبندر وترفض الزواج من السقا، ذلك أنه لا داعي للتعميم باستخدام البديل هنا، فالجريدة التي تسبح تؤكد على فكرة التعميم، فحلم كل فتاة ريفية بالذهاب إلى البندر، وهو حلم فكيهة، تعميم معنوي سيؤدي نفس معنى التعميم الشكلي.

إن هذا المشهد الملحمي يمثل ذروة الفيلم ونهايته، وفي ضوء هذا التحليل نفهم لقطة الرقص الأخيرة التي تجمع كل أفراد الفيلم ومجموعة العمل فيه، مع ظهور مدكور ثابت يحرك إصبعه ويرقص، وإنطلاق ضحكات محمود المليجي الساخرة مع اللوحة الأخيرة التي تعدُّ بديلاً عن النهاية، فلا وجود لنهاية الحوار الذي بدأ الفيلم، وإنما علينا أن نعتبر مع مدكور ثابت نفسه، أن الفيلم كله يضعنا في مواجهة " نكتة سخيفة" كان علينا تحملها لمواجهة واقع سخيف، بالاختيار بين الفعل أو النسيان. ولكن ليس التطهير.

الشكل الشعري

سنفترض سؤالاً محدداً: هل يعدُّ فيلم " صورة" قصيداً سينمائياً؟ وهو سؤال لا يمكن أن نجيب عليه قبل أن نحدد إشكالية الشعر في السينما، ومن ثم فسنتخذ من رأي بيير باولو بازوليني في سينما الشعر أساساً لفهم الشعر في السينما، حيث الذاتية الحرة غير المباشرة هي أحد أهم مقومات الشعر في السينما، ولكننا نضيف إليها عنصرين: البناء الشكلي، والمفردات الشعرية، ونقصد بالبناء الشكلي الشعري البناء المخالف للبناء السينمائي التقليدي، ولنفهم هذا نعود إلى الأدب، إن قراءة قصة موت معلن لجابرييل جارسيا ماركيز توضح لنا فكرة البناء الشكلي غير التقليدي، فهي أقرب إلى الدائرة مع التنويع على نفس النغم، فالرواية تبدأ بموت بطلها " سانتياجو نصار" في شكل خبر بعد عشرين سنة، ثم تبدأ بعد ذلك في تجميع الخيوط من ألسنة معاصري المأساة: الأم، الأصدقاء، القتيلة، الفتاة، الخطيبة، الخ، ومع تصاعد الأحداث نصل في نهايتها إلى موت البطل، سانتياجو نصار" ولكن في شك لحدث آني.

إن دورة الزمن هنا مقلوبة تبدأ بالمستقبل بوصفه حاضراً، وتنتهي بالماضي بوصفه حاضراً، وهذا البناء المخالف للشكل التقليدي يمنح الرواية قوة شعرية رائعة، ولكنه لا يكفي لكي نعدَّها شعراً، وبالمثل يكون الأمر في السينما، ففيلم " ظلال على الجانب الآخر" لغالب شعث مثلاً، يمثل خروجها على الشكل المألوف، وكذلك فيلم "الأقمر" لهشام أبو النصر مثال آخر، " فالظلال" رؤية مشابهة لرؤية بيراندييللو المسرحية، من حيث وجهات النظر المتعددة لحادثة واحدة، وكذلك " الأقمر" الذي هو تنويع على ننفس النغم، ألا وهو الارتباط بالمسجد، ويأتي " الظلال" أقرب ما يكون إلى الدوائر المتداخلة في شكله، أما "الأقمر" فهو أقرب إلى التمحور حول المركز، ولكن خلو الفيلمين من المفردات الشعرية لا يتيح لنا عدَّهما شعراً سينمائياً.

والمفردات الشعرية السينمائية تستمد أساساً من النسق اللغوي القومي أولاً (في العربية: التشبيه، الاستعارة، الجناس، الطباق، إلى آخر أنواع البديع والبلاغة)، ومن النسق اللغوي الشعري العالمي ثانياً (الإيقاع، الرمز، الخيال، الجو الموحي)، إلا أن استخدام هذه المفردات لا يكفي لكي نعدَّ العمل شعراً هنا، ونعود للأدب لنوضح ما نقصده.

تذخر قصة الصورة الأخيرة في الألبوم لسميح القاسم بالمفردات الشاعرية من استعارة إلى تشبيه إلى الجو الرمزي، الخ، إلا أنها تتخذ الشكل السردي التقليدي ذا البداية والحبكة والنهاية مبنى لها، وبالتالي فإننا لا نستطيع أن ننظر إليها بوصفها شعراً، ولكن بوصفها قصة تقليدية كتبها شاعر قدير.

ويتضح المقصود في السينما عندما نستدعي اللقطة الشهيرة لظهور القرنين لحمدي أحمد بعد زواجه من سعاد حسني في " القاهرة ٣٠" لصلاح أبو سيف: فصلاح أبو سيف يترجم ترجمة حرفية الكناية الشعبية" طالع له قرنين" ولكن صلاح أبو سيف نفسه يظهر لنا أستاذية وتمكناً في استخدام التشبيه من خلال لقطة عميقة، يقارن فيها بين شكري سرحان الأزهري وبين الحمار المربوط في الساقية في فيلمه "شباب امرأة" مثلما يظهر التشبيه في فيلم" العصور الحديثة" لشارلي شابلن، حيث لقطتا الخروج من المصنع وتدافع الأغنام؛ إلا أن استخدام كل هذه المفردات لا يكفي لجعل الفيلم شعراً، فهي مجرد أسلوبية شعرية في إطار حكاية وشكل روائي تقليدي.

ويتضح لنا مما سبق ضرورة وجود العناصر الثلاثة في الفيلم: الذاتية الحرة غير المباشرة، والشكل اللاتقليدي، والمفردات الشعرية، كما هو الحال في فيلم أنطونيوني " الصحراء الحمراء" أو في فيلم زيفريللي " أخي القمر أختي الشمس" حيث تتضم خاصية التواصل الشعوري الوجداني إلى العناصر الثلاثة.

ولو نظرنا إلى فيلم مدكور ثابت لوجدنا أن العناصر الثلاثة موجودة فيه، فاستخدام الذاتية الحرة غير المباشرة موجود كما أوضحنا، كما أن البناء

الشكلي يختلف تماماً عن البناء التقليدي، سواء من حيث السلم أو الشمس متعددة الأشعة، أو من حيث التداخل بين المشاهد الملحمية، مما يعطي شيئاً أشبه بالتنويع على نفس النغم والدوائر المتداخلة، وكذلك نجد استخدام المفردات الشعرية بكثرة، مثل الطباق بين القول والشكل (في المشهدين الملحميين الأول والثالث وقد فصلناه) ومثل الجناس الشكلي بين المسيح المصلوب في العنوان، والسقا حامل صفائح الماء في المشهد الملحمي الأخير، بالإضافة إلى الاستعارة من أفلام " ثورة المكن" لمدكور ثابت و" جوليتا والأشباح" و" كوفاديس" (شخصية نيرون)، من التمكن من الجو الموحي (فصل الفانتازيا، ديكور الحانة، المقابر، الخ) وكذلك قوة الرمز (الصورة، الشخصيات، الخ).

ومن ثم فقد توفرت لسينما مدكور ثابت كل عناصر سينما الشعر التي فصلناها، وبالرغم من أن خاصية التواصل الوجداني في الفيلم متكسرة، ولكن عن عمد، فالفيلم يعمل على خلق حوار عقلي كما بينا، ويطلب الانتباه الدائم ويشير إلى أمور بعينها، وبينما أن هذه الخاصية (التواصل الوجداني) هي التي تميز الشعر أساساً، ولذا فنحن لا ننظر إلى الفيلم باعتباره من سينما الشعر، لأننا نفترض أنه لا يمكن بناء سينما الشعر هذه على " أسلوب الكسر النسبي للوهم" الذي يعلنه ويسميه مدكور ثابت بنفسه، سواء من خلال أحاديثه المنشورة، أو تنظيراته المكتوبة، بل ونزيد أنه لا يمكن وجود سينما الشعر في مصر في الآونة الحالية على الأقل، وهو ما نرجعه أساساً لاختلاف التكوين الطبقي والطبيعية الاجتماعية التي أدت إلى ظهور سينما الشعر في أوروبا الغربية، ولكننا قد نكون إزاء شعر آخر، عبر سينما أخرى.

خاتمـــة:

حتماً بعد أن نشاهد الفيلم لابد أن نسأل أنفسنا: لماذا لم يقدم لنا مدكور ثابت فيلماً بعد " صورة"؟ لماذا تحولت" الصورة الممنوعة" إلى " منع لصورة مدكور" ثابت"؟ ولكننا نؤجل الإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها، لنضع أمامنا

سؤالاً آخر: هل ينجح فيلم مدكور ثابت لو عرض الآن بعد ما يقرب الربع قرن من الانتهاء منه؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن أن يتقبل الجمهور فيلم مدكور ثابت بوصفه فيلماً يعبر عن حاجة أساسية لديه؟

سيسارع البعض إلى الإجابة إن الفيلم للمثقفين فقط، فهو فيلم تجريبي كما يؤكد المخرج وكما اتضح لنا، والدليل هو هذا التحليل المليئ بالإحالة والاستعارة والإشارة للكتب والمراجع والأفلام، الخ، وهي إجابة صحيحة لو نظرنا إليها إجابة تعكس نظرة قدمها مدكور ثابت، نظرة المثقف وقضاياه الكبيرة، وهي تعكس بوضوح عجز هذا المثقف مع قضاياه الكبيرة عن حل أزمته ومشكلته.

وتكمن إجابة التساؤل الصحيحة في فهم سبب اختيار "القالب البوليسيي" أي ذات ما فعله جودار أيضاً في فيلمه" على آخر نفس"، ذلك أن شد الجمهور للأفلام التي تتكلم عن قضايا مصيرية ومشكلات حقيقية لن يأتي عن طريق ترداد أبله لأسطوانة مشروخة عن الجوعى والبؤساء والمرضى والأغنياء البكوات، إذاً هي مفردات ميلودراما متكررة، تماماً مثلما يقول جارسيا ماركيز:" إن القارئ لا يحتاج إلى من يقص عليه مآسيه واضطهاده وغياب العدالة الاجتماعية، إنه يعرف كل هذا ويعاني منه يومياً، وإنما هو بحاجة إلى أدب جديد، ففي الأدب الجديد تحريض وتوعية".

والحقيقية الرائعة في السينما التي نحن بصدد تحليلها هنا، أن المتفرج لا يمل فيلم مدكور ثابت بل وكما قلنا في ختام كلامنا عن المشهد الملحمي الخامس، يكون موقفه النهائي إما الفعل وإما النسيان بتقبل الأمر على أنه واقع نكتة سخيفة.

إن مدكور ثابت في هذا الفيلم يقدم سينما جديدة بحق، بل وعن وعي كامل وتمكن تام من مفردات وقواعد السينما السائدة، ومن هنا تكثر الاستشهادات والإحالة والاستعارة، وفي فيلم مدكور ثابت يجد كل إنسان ذاته ولكنه لا يفقد

للحظة كيانه المستقبِل، وتلك هي قمة الورع في لحظات السينما الجديدة المتفردة أن المتفرج يظل مرتبطاً بالفيلم ويظل في عملية جدل داخلي مطردة من خلال دخوله وخروجه المتتابعين، يندمج في لحظات وينفصل في لحظات أخرى، تثير عنده اللقطات تساؤلات وترد عليها لقطات أخرى بتساؤلات جديدة وإجابات تخلق تساؤلات، وكل هذه يضع المتفرج أمام إشكاليات متعددة، ليتحاور مع الفيلم ومع شخصياته ومع المخرج، وفي النهاية مع ذاته كمتفرج.

إن فيلم مدكور ثابت ليس فيلماً واقعياً فقط، ولكنه أيضاً بمثابة هضم لكل تجارب السينما المصرية في الواقعية، بدءاً من " العزيمة" لكمال سليم وانتهاء بـــ " الأرض" ليوسف شاهين، مروراً بـــ" السوق السوداء" و " شباب امرأة" و " الفتوة" وصراع في الوادي" " وباب الحديد" و الخ، فالفيلم عبارة عن تمثيل لكل تراث السينما المصرية وثمرة لهذا التراث، إن الفيلم لم يكن قد أتى سابقاً لأوانه، ولكنه أيضاً يأتي اليوم في أوانه، وهنا تكمن قوته وسر بقائه، إن الجزء التنبئي لا يمكن عزله عن السياق بل لا يمكن فهمه دون الرجوع للسياق.

لقد عبرت السينما المصرية دائماً عن إيديولوجية البورجوازية المصرية ولا يجب هنا أن نقع في اليسارية الصبيانية التي ترى في البورجوازية رجساً من عمل الشيطان، بل يجب أولاً تفهم طبيعة هذه الطبقة المترددة بين الثورة والمحافظة، وبالتحديد ووفق طبيعة المرحلة التي تعيشها بلادنا مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية فإنها تتردد بين مواجهة الاستعمار وبين كبح الطبقات الشعبية ومهادنة الاستعمار، والسينما مثلها تتردد بين الواقع وتقديم أفلام تعبر عن النبض الجماهيري وتعلو بالوعي الطبقي الشعبي، وبين الوهم وتقديم أفلام مخدرة وتطهرية.

وفيلم مدكور ثابت يأتي في هذا الإطار بعد هزيمة ٦٧ المرة، ليكمل فيلمه التسجيلي الأول " ثورة المكن" – أي ثورة الآلات وفيه يرصد مدكور حركة الجماهير المصرية في ٩-١٠ يونيو التي هي تعبير واضح عن هزيمة

الطبقة الحاكمة ورفض الشعب لهذه الهزيمة، فآلات مدكور في " ثورة المكن" هي هذا الشعب الذي خرج إلى الشارع مطالباً بعودة جمال عبد الناصر، رافضاً الرضوخ للهزيمة، وهي ردة فعل عفوية لا تجد بديلاً طبقياً محدداً فتختار أهون الضررين، ولكن مدكور في فيلمه" صورة" يطور هذا الرصد إلى تحليل ونقد لدور هذه الطبقة التي أدت إلى الهزيمة وإدانتها بكل شرائحها، بما في ذلك مثقفوها اليساريون، إنه هنا يتخلى عن الشكل الرصد إلى الشكل النقدي، مطالباً بإيجاد بدليل، متسائلاً عن كيفية إيجاده ضمنياً، إنه يكشف عجز هذه الطبقة وعيوبها وتفسخها ويتنبأ بما يمكن أن تصل إليه طالما لم تحدث عملية تغيير جذرية في ميكانيكيات النسق الاجتماعي تؤدي إلى تغيير شامل في البنية الاجتماعية.

وهذه هي إجابة السؤال أيضاً: مدكور ثابت لا يتنبأ فقط بظهور فئة الطفيليين والسماسرة، ولكنه يتنبأ أيضاً بعجزه عن تقديم فيلم جديد في إطار هذه الطبقة دون حل إشكاليته الذاتية، إنه هنا يقدم مثالاً حياً لارتباط الفنان بالواقع، ففيلم مدكور ثابت إدانة لسينما السبعينيات بأكملها باستثناء أفلام يوسف شاهين، وفيلم " السقا مات" لصلاح أبو سيف، فلا يمكن ومدكور ثابت يسخر المرة تلو المرة من السينما القديمة أن يعود ليكون أحد أساطينها، وبالتالي يأتي فيلمه الكوميدي " الولد الغبي" (١٩٧٥) سقطة مباشرة تحسب عليه، ولكنها سقطة تتسق مع الواقع المحيط في السبعينيات. وإذا كانت الثمانينيات ومن بعدها تبدأ التسعينيات بسينمائيين جدد وأفلام جديدة، تعكس التغيرات التي حدثت وستحدث في البيئة الاجتماعية، تسبقها أحيانًا وتلحقها أحيانًا، ولكنها أبدًا لا تتطابق معها، فالواقع متغير والفن متغير والنظرية رمادية لكن شجرة الحياة خضراء دائمة الاخضرار، لنكرر القول في الختام عن سينما مدكور ثابت، إن فيلمه لم يكن قد أتى سابقاً لأوانه عندما قام بإخراجه عام ١٩٦٩، ولكنه يأتي اليوم أيضًا في أوانه، وفي هذه الجدلية سوف تكمن قوته والسر في بقائه مختلفًا كل الاختلاف.

ملحق (٢)

التـــدريبات :

الهدف من التدريبات هو تنشيط الآليات التي تدربنا عليها معاً واستكشفناها سويًا. وهذه التدريبات يمكن تكرارها أو عمل أمثلة مشابهة لها أو حتى ابتكار أخرى جديدة من أجل تنشيط الذاكرة والمخيلة والقدرة على البحث والقدرة على الربط. ومن أجل تطوير قدراتنا في مجال صياغة الفكرة وبناء الشخصية وتطوير الحدوته وصياغة البنية والوصول إلى الخاتمة القوية.

ومتن الكتاب حافل بالتدريبات لكن ما سنقدمه هنا تدريبات إضافية لأن التكرار يعلم الشطار كما نعلم جميعًا.

تدريبات:

تدريب ١-*١- لنجمع قوائم تصنيفية عشرية. بمعني أن كل قائمة تضم ١٠ أشياء من نفس الصنف مثلاً ١٠ أزهار، ١٠ حيوانات، ١٠ آلات، ١٠ طيور ولنحاول أن نصنع قوائم أكثر تخصصًا مثلاً ١٠ أزهار لها رائحة، ١٠ حيوانات متوحشة، ١٠ آلات متحركة، ١٠ طيور جارحة وهكذا...

٢- أمام كل صنف لنضع ما يذكرنا به في قائمة ثانية مثلا زهور لها رائحة تذكرنا بالنحل أو الحبيبة التي أهديناها هذه الزهور أو الحبيب الذي قطف لنا الزهور الخ..

٣- في قائمة ثالثة لنضع صفة شهيرة للصنف مثلاً زهور لها رائحة تذكرنا بالنحل ولونها أحمر. وما إلى ذلك.

سنصل إلى قائمة بهذا الشكل:

قائمة أزهار لها رائحة

الصنف	ما يذكرنا به	صفه مشهورة
الورد البلدي	الحبيبة الأولى	أحمر
الفــل	بائعو العربات في الإشارات	أبيض
القرنفل	وجع الأسنان	أحمر

هذا التمرين هو تمرين استدعائي ويفيد في التذكر والقدرة على الربط والتخيل وهذه القوائم يمكن زيادتها دائمًا ومن المفيد استخدامها عند الكتابة. ويمكن الاستفادة منها مع الشخصيات، بمعنى أن نجعل لكل شخصية نكتبها قوائم مماثلة.

تدريب ٢:

١- لنحضر سيناريو مكتوباً لعدد من حلقات سلاسل كوميديا موقف مختلفة (من الممكن تفريغ السيناريو من الحلقة ذاتها).

٢- لنقم بتفريغ السيناريو في جداول. الأول للأفكار، الثاني لنوعية الحدوتة في كل حلقة، الثالث للشخصيات وهكذا.

٣- لنحضر ٣ سيناريوهات أخرى لنفس السلاسل ونشاهدها ونسجل نفس الملاحظات.

٤- لنقارن، هل تغيرت نوعية الحدوته؟ ما هي علاقة الفكرة الأولى بالأخرى؟ ما مدى ثبات الشخصيات وسماتها؟ الخ...

هذا التمرين يفيد في التعامل مع الشخصية والفكرة ويطور قدرتنا على صياغة الأفكار ويعطينا القدرة على تحديد نوعية الحدوته المستخدمة من أجل إعادة توظيفها.

تدريب ٣:

١- لنجمع ٢٠ نكته سواء سمعناها أو قرأناها أو شاهدناها في حفل أو كوميديا الخ (يفضل عمل كراسة للنكت تستخدم عند الحاجة).

٢- لنصنف تلك النكت مثلاً نكتة تستخدم في حالة حدوتة السر الهائل أو نكته تستخدم في حالة حدوتة المطاردة وهكذا.

٣- لنحاول وضع هذه النكت في مواقف تماثل تصنيفنا، هذا التمرين سيوفر لنا أولاً كراسة نكت نستخدمها كلما أردنا، سيدربنا أيضاً على تصنيف الحواديت وكيفية استخدام النكتة في إطار الموقف.

تدريب ٤:

١- باستخدام قوائم التمرين ١ لنحاول كتابة نكت على نوعية معينة من القوائم مثلاً نكت على الزهور أو نكت على الحيوانات المتوحشة.

٢- باستخدام جداول تدريب ٢ لنحاول جعل هذه النكت صالحة لمواقف وشخصيات نعرفها وقمنا بتحليلها من قبل.

٣- لنستخدم النكتة والشخصية في موقف خاص بنا كما في تدريب ٣ هذا التمرين تطوير لتمرين ٣ وهو يساعدنا أكثر على استخدام العملية التحليلية في العملية البنائية. أي يطور قدراتنا على المشاهدة والملاحظة وتفكيك العمل الذي نراه، ويساعدنا على استخدام هذا الناتج لإنتاج عمل خاص بنا.

تدريب ٥:

١- تخيل ٥ أماكن مختلفة. مطعم. حجرة استراحة في محطة قطار. حجرة انتظار في عبادة .. الخ

٢- تخيل ٥ شخصيات شهيرة مختلفة وضع كل منها في أحد الأمكنة التي تخيلتها.

٣- أبدأ في استخدام النكات الخاصة بتدريب ٤ مع المكان الملائم والشخصية الملائمة.

٤- أنهِ الموقف بجملة ملائمة للموضوع.

هذا التمرين يهدف إلى تقوية المقدرة على استخدام المكان في بناء العمل وكذلك هو تكرار على قدرات إعادة التركيب بعد التفكيك. ويمكن تطويره بشكل لا نهائي فقد تكون الشخصيات من ابتكارنا أو من مجلات كرتونية أو من أعمال مشهورة.. الخ

تدريب ٦:

هذا التمرين تحليلي على اكتشاف الشخصية وتاريخها وحياتها الخاصة والبحث فيها وفي الظرف التاريخي الذي كانت تعيشه .. الخ.

وهو عبارة عن قراءة "شرلوك هولمز يقابل سيجموند فرويد" وهي ترجمة لرواية "7 %solution" من تأليف نيكولاس ماير وقد تحولت إلى فيلم سينمائي ويمكن مشاهدته والمقارنة بينه وبين القصة المكتوبة (من منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب في سلسلة الألف كتاب الثاني عام ١٩٩٥ القاهرة، من ترجمة د. لطفي فطيم).

المطلوب من التمرين:

١- تحليل شخصيات القصة وخاصة هولمز وفرويد وواطسون.

٢- معرفة كيف توصل المؤلف إلى الربط بين الشخصين من خلال البحث.

تدريب ٧:

هذا تدريب تحليلي وبنائي أيضًا. ويتلخص في:

١- قراءة قصة "إلى طما" ص ١٠٧- ١٥ من مجموعة "خوخه السعدان" لمحمود السعدني المنشورة في مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ في سلسلة الأعمال الإبداعية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠.

٢- تحليل شخصية هريدي وتصور تاريخ خاص به.

٣- وضع هريدي في موقف غريب مع شخصية مغايرة تمامًا.

٤- استخدام نوعية حدوتة السر الهائل لتطوير الموقف.

٥- استخدام بعض النكات اللفظية داخل الموقف.

٦- ختام الموقف.

تدريب ٨:

هذا تدريب تحليلي خالص ولكنه يفيد في ملاحظة ردود فعل الشخصية الثابتة وكذلك الخاتمة الملائمة.

المطلوب:

إحضار مجلة ميكي عدد ١٩٤٧ بتاريخ ١٣ أغسطس ١٩٩٨ وقراءة قصة "بداية ونهاية" بطولة بطوط من ص ٦-١٧ وتحليل القصة لمعرفة:

١- شخصية بطوط وثوابتها.

٢- شخصية المنافس في الانتخابات.

٣- تطوير الحدوته كيف تم.

٤- الخاتمة ومدى ملاءمتها.

تدريب ٩:

هذا التدريب أيضًا تحليلي والمطلوب فيه تطوير قدرات تحليل الشخصيات وذلك عن طريق:

١- اختيار ٤ حلقات من مسلسل كوميديا موقف ومتابعتها.

٢- تحديد الشخصيات الرئيسية في السلسلة.

٣- تحديد طرق تفاعل الشخصيات مع بعضها بعضاً.

٤- تحديد دور الشخصيات الثانوية في التفاعل وتطوير الحدوته.

تدريب ١٠:

آخر التدريبات والمطلوب اختيار مجموعة مشاعر مثل الطمع والخوف والشجاعة والتكبر والغيرة وعمل مواقف على أساسها.

ملحق (٣)

نموذج الكتابة

م ٣- ١ مدخل:

لكتابة سيناريو العمل الفكاهي يجب أن نعرف بعض الآليات التنظيمية أي يجب وضع أفكارنا وحدوتتنا وبنيتنا في شكل منظم متفق عليه ومقبول من شركات الإنتاج.

شكل متعارف عليه ومتفق عليه من قبل الجميع. هذا الشكل يعطينا جميع المعلومات المتعلقة بالجوار والمكان والشخصيات الداخلة في الحدث. ويعطي للمخرج حرية في تفسير هذه المعلومات بصرياً.

هذا الشكل بصري في الأساس بمعنى أنه يؤدي إلى رؤية بصرية ولذا يتم تقسيمه إلى وحدات تسمى المشهد الذي ينقسم بدوره إلى وحدات تسمى اللفظات كما نعرف جميعًا.

ولكن يسبق شكل السيناريو عملية صياغة الحدوتة وتطورها كما سبق وذكرنا. وهذه العملية لها شكل اسمه المعالجة الدارمية ويستحسن عرض المعالجة على المنتج قبل الشروع في كتابة السيناريو وسنعرض فيما يلي نماذج للمعالجة والسيناريو حسب طريقة الكتابة الأمريكية مع العلم أن هناك شكلاً يسمى الشكل الفرنسي يشيع أكثر في كتابة الأفلام السينمائية.

٢- النماذج التي سنقدمها هي معالجة من ٣٤ وحدة (وحدات المعالجة ليست مشاهد وإنما فصول على الأغلب حيث يمكن تفصيلها إلى مشاهد) لفيلم "رجال سونيا" سيناريو آلان جرسون وريتشارد بلوم.

٣- سيناريو لحلقة بعنوان "يوم من أيام الحياة" من سلسلة كوميديا الموقف الأمريكية الشهيرة "استعراض بوب نيوهارت". (الفصل الأول ونهاية الفصل الثاني).

٤- جزء من حلقة من سلسلة "فرايزر" الشهيرة. (الفصل الأول) وسنحاول تحليل هذه النماذج لاستكشاف عناصرها ونقاط قوتها وأمكنة ضعفها.

م -٣-٢- المعالجة:

م٣-٢-١ تعريف:

المعالجة هي الخطوة التي يتم فيها تطوير الحدوتة ووضعها في شكل وحدات متصلة منفصلة كل وحدة هي فصل في العمل ويمكن تفصيصه بعد ذلك إلى مشاهد. والنموذج الذي نقدمه هو معالجة لفيلم "رجال سونيا" لألان جرسون وريتشارد بلوم.

م٣-٢-٢ رجال سونيا:

١- واشنطن على البحر. شخص يهرول في الصباح المبكر، نقابل آرون جاريًا نحو مكتبه. جو واشنطن حي ومشرق.

٢- مكتب محاماة. رئيسه الحالي جيم يهنئه. آرون مازال يشك في قراره الالتحاق بالنيابة، ثمة شيء يضطره لهذا ربما مجرد الحاجة للتغيير في الإيقاع.

٣- مطعم جورج تاون وشارلي صديقه يحييه بنخب. يلاحظ امرأة جميلة ترتب صورًا في حافظة بالقرب منه. إنها سونيا. يحاول آرون أن يبدأ معها الحديث ويسأل عن بطاقتها. إنها تحضر لعرض وتمتلك ستوديو في ميدان دوبون.

٤- الاستديو بميدان دوبون. آرون مأخوذ بالصور المحكمة في معرضها وكلها في أوكرانيا. ويلاحظ حافظة أخرى وتخبره وهي محرجة أنها صور شخصية. وإنها تكسب عيشها من هذا الطريق، وأن والدها سيكسر عنقها لو عرف ما تفعله. وصور أوكرانيا كافية. يقبلها. تسأله ما هذا؟ إنه لا يدري. أبواه سيقتلانه لو عرفا أنه يقبل فتاة من الغرباء. صورة صغيرة لها. يمكنه أن يأخذها لو أراد.

٥- منزل والديه. ثمة توتر. إنهما لا يدريان لماذا يغير عمله. لماذا هو قلق. كان يظن أنهما سيفخران به. أمه ترد بلا اهتمام نحن نفخر بك دائمًا.

٦- مكتب مديره. باركر رئيسه لا يعرف المزاح ويريد عملاً، ويعطي مرؤوسيه الجدد معلومات مركزة عن قضيتين. أو سيداتش الذي كان رئيس الشرطة وتيروفيتش الذي كان ضابط الاتصال في الأس أس. تشارلي سيقوم بمهمتين في كاليفورنيا.

٧- آرون يتصل بسونيا من المكتب. ويخبرها أنه سيذهب إلى لوس أنجلس في مهمة. تخبره أنها في طريقها لكاليفورنيا. لديها معرض في مقاطعة لوس أنجلس وستقابل والدها وأنها تحب أن تقابله في وقت فراغه. تعطيه رقمها في لاجولا.

٨- في الطائرة إلى لوس أنجلس آرون يقرأ الملفات وهو منهمك في صور شباب من زمن آخر. ثم يلقي نظرة على صورة سونيا معه على ظهرها كتابة صغيرة بسرعة كتبتها سونيا.

٩- لوس أنجلس. شارلي يقابل آرون في سيارة حمراء من طراز فايربيرد مستأجرة. يخبره أن لديهما مقابلات هذا المساء. وفي صباح الغد.

١٠- ايدا كمبز امرأة عجوز تتعرف على أو سيداتش وتيروفتش. ترتاح لآرون الذي يتكلم اليديشية. تحكي له كيف أنقذت نفسها بالقفز. من قطار كان يتجه لمعسكر عمل.

١١- مقابلة في منزل تيروفيتش الذي يطل على حديقة مزهرة بالورود. كان متعاونًا مع النازي وهو وغد مخادع. اعترف بمعرفته باوسيد اتش ولكنه رفض أن يجيب بصراحة على أسئلة تتعلق بعمله مع قيادة الآس أس (قوات العاصفة النازية).

١٢- ليل فندق ماريوت. آرون نائم ويعاني من كابوس عنيف يرى فيه ايدا وهي تلقى من القطار. يستيقظ متعبًا قلقًا للغاية. يرى صورة سونيا. يكلمها. ويتفقان على اللقاء في الغد.

١٣- لا جولا. مكان جميل. يناقشان كيف وإلى أي مدى تفتقد والدها. كانت تعيش في واشنطن عندما كان زوجها يعمل مع الناسا ولكن منذ موته لم يعد هناك ما يربطها بواشنطن لقد صارت تعتبر كاليفورنيا منزلها حيث تعيش على مقربة من أسرتها وأصدقائها.

١٤- مكتب باركر- محاضرة . باركر يخبر آرون أن لديهم معلومات كافية للإمساك باوسيداتش وتيروفيتش ولكنه يحذره من الانغماس في الأخلاقية عندما يترافع باسم النيابة. فما نواجه هو مخادعة لمكتب الهجرة وليس عدالة تاريخية. ونصحه بالذهاب إلى جلسة الاستماع المنعقدة في المحكمة العليا في الأسبوع المقبل لمعرفة كيف يمكن التعامل مع مثل هذه القضايا. الجلسة بخصوص معارضة فيدرينكو وهو متعاون آخر مع النازي في قرار ترحيله يشعر آرون بالتعب وعدم الارتياح.

١٥- المحكمة العليا للولايات المتحدة- السلالم الرخامية. محاكمة فيدرينكو في وجود القضاة التسعة بأكملهم. حكم عليه بالترحيل ولكنه عارض على أساس أن ما فعله لم يكن برغبته وإنما كان بالأمر. يسأل قاضي المحكمة العليا ستفنز الإدعاء هل بنى دفاعه على أساس العدالة التاريخية أم على أساس الأجانب غير المسموح لهم بالتواجد؟ يرد باركر "أجانب". آرون لا يتفق باركر يحذره بأنه يجب أن يلتزم بالإستراتيجية القانونية في قضايا أو سيداتش وتيروفيتش ولا ضاع.

١٦- نيواورلينز، قارب على نهر المسيسبي "آرون يحس بالتوتر نتيجة معاملة باركر. "سونيا تسأله ما الخبر؟ بإمكانه أن يثق بها. ولكنه يكلمها بحذر مشوب بمشاعر جياشة عن مسؤولية الناس عن ماضيهم، سونيا تلتقط صورًا وتكشف عن قلقها بخصوص أبيها، بعض الناس من مكتب الهجرة بدؤوا في سؤاله عن دوره أثناء الحرب العالمية الثانية. وكذلك المخابرات. إنهم يتهمونه بالتعاون مع النازية. أبي ليس ملاكًا. لكنه لا

يمكن أن يكون قد ارتكب هذه الفظائع. آرون يحاول الاستمرارية، يلتزم بشيء وينصحها بالبحث عن محامٍ ناجح. ثم يسأل عن لقبها فهو يعرف اسمها فقط "سونيا" ترد بفخر "تيروفيتش".

١٧- مساعد باركر يجد فواتير لوس أنجلس، يجد رقم بطاقة ائتمان سونيا على فاتورة تسديد إيجار السيارة. وأيضاً يجد باركر خطاباً مفتوحاً بعثته سونيا إلى مكتب المحامي الذي كان آرون يعمل فيه، أرسل إلى مكتب باركر اسم المرسل هو: س. تيروفيتش إنها الابنة الوحيدة لتيروفيتش. ويأمر باركر بإجراء تحقيق شامل حول آرون. دائرة المباحث الفيدرالية ومكتب الهجرة يتوليان التحقيق.

١٨- مكتب باركر. قنبلة على وشك الإنفجار فباركر يعرف أن آرون يعشق ابنة متعاون مع النازي. ويتهم آرون بتهمة جديدة، فلقد كذب أبواه بشأن اسميهما عند طلب تأشيرة الهجرة ولو انكشف الأمر سيؤدي هذا إلى الإضرار بالقضية المرفوعة ضد تيروفيتش. ويتساءل باركر، هل يجب أن يظل آرون في هذه المهمة أم يتخلى عنها؟

١٩- آرون يكلم سونيا ليشركها معه في تحمل بعض أعباء انكشاف الأكاذيب. تسأله لماذا لم يخبرها أنه يعمل مع المدعي العام. يخبرها أنه كان خائفاً أن يفقدها. الآن لابد من المصارحة الكاملة كي نصل للفهم. إنه لا يصدق أن أبويه قد كذبا طوال هذه السنين بشأن اسم العائلة. وعليه أن يزورهما ويرعاهما. تدافع سونيا عن والدها المتهم بنفس التهمة. أي الكذب في استمارة الهجرة في الماضي. إنها لحظة حرجة بالنسبة لها. وهي قلقة للغاية بشأن أبيها. ويدرك الاثنان أنهما سجينان في ماضي آبائهم، وأنهما يعانيان من نفس المشاكل في حياتهما اليوم معاناة تربط بينهما.

٢٠- منزل والدي آرون. الأبوان في حالة قلقة ويشعران بالضعف الشديد. وبعد تعب يقصان على ابنهما الحقيقة. لقد استخدما "فيزا" أسرة أخرى

ليهربا من فظائع القوات الأوكرانية. كانا يشبهان هذه الأسرة شبهاً كبيراً حتى إن أحداً لم يلاحظ التغيير. الأسماء كانت مختلفة وقد استخدما اسم هذه الأسرة في الولايات المتحدة. يصاب آرون بدهشة تخرسه كيف لم يخبروه بهذا من قبل. ولكنه يرى مدى حزنهم وخوفهم فيعدهم بأن يحميهم. ويؤكد لهم أن كل شيء سيكون على ما يرام.

٢١ - صحفي أوكراني يتصل بآرون. لقد حصل على معلومات من مصادر "مطلعة" وغداً ستتصدر أخبار كذب أسرته الصفحات الأولى. عليهما أن يواجها المحاكمة مثل تيروفيتش، فكلاهما قد كذب بخصوص "الفيزا". ولابد من معاملة اليهود والأوكران على قدم المساواة.

٢٢- مكتب باركر . باركر يخبر آرون أنه قد اضطر لإعفائه من المهمة. لقد حاصرته الصحافة ليفعل هذا. سيبعده هذا إلى أن تمر العاصفة. يغضب آرون بشدة. ويخبره أن عليه أن يبرئ أهله.

٢٣- آرون يحاول تقصي مصدر تسرب الأخبار بمساعدة تشارلي. يعتقد آرون أن التسرب قد أتى من سونيا في محاولة يائسة لإنقاذ والدها. يحضر تشارلي دليلاً قاطعًا على أن باركر نفسه هو الذي سرب المعلومات لأنه يريد أن يقاضي أهل آرون. فهذا يعني ترقية له.

٢٤- الإعداد لمحاكمة تيروفيتش من الواضح أن ثمة حاجة لأدلة من موسكو وإسرائيل ومصادر حساسة أخرى. آرون هو الوحيد الذي يتكلم الروسية واليديشية وبإمكانه إجبار الشهود الرافضين على الشهادة. تشارلي يقنع الرئيس لإعادة آرون كمدعٍ يحس الشهود بارتياح له.

٢٥- آرون يعقد صفقة مع باركر. باركر سيسقط التهم ضد والدي آرون لو التزم آرون استراتيجية الدائرة بوصفه المدعي. دعنا نرحل تيروفيتش للاتحاد السوفيتي لأنه كذب في طلب التأشيرة سيعدمونه هناك. ولا داعي لأن نقول إن على آرون الابتعاد عن سونيا.

٢٦- آرون يعلم أهله بأن التهم ستسقط عنهم. إنهم سعداء ولكن الأمر كان صعبًا عليهم.

٢٧- آرون يقابل سونيا سراً في لوس أنجلس، ويخبرها أنه سيقاضي والدها. تخبره بأنها ستقف بجانب والدها طوال عملية الترحيل، وتسأله يائسة لماذا أراد الانضمام لإرادة المدعي العام؟ يحاول أن يشرح لها. إنه يريد أن نتحمل مسؤولية الماضي بعدئذ لا يمكن حدوث تواصل بينهما.

٢٨- سونيا وأبوها في ديلمار بيتش. يتكلمان عن أكاذيب الماضي، يدعي أنه لم يكن هناك خيار أمامه. لو لم ينفذ ما عليه لقتلوه. لقد كان الوقت والمكان مختلفين.

٢٩- في المحكمة العليا في كليفورنيا. تبدأ المحاكمة. آرون يقدم أدلة سوفيتية وإسرائيلية. ونسمع وقائع تنكشف من شاهد تلو آخر تثبت أن تيروفيتش قد ارتكب جرائم حرب. لقد كان رئيس ضباط الاتصال في قوات الأس أس وعمل بالقرب من أوسيداتش. الأكرانيون يرفضون هذه الأدلة ويدعون أن الروس قد أرسلوا معلومات مضللة عنه. القاضي يدق بمطرقة، سونيا تتابع المحاكمة في سكون.

٣٠- إنهاء المحاكمة. يثبت آرون أن تيروفيتش قد كذب في طلب التأشيرة الذي قدمه، لم يكن ممكناً إعطاؤها الجنسية لو عرضت الوقائع الحقيقية عن ماضيه. الحكم. ترحيل تيروفيتش للاتحاد السوفييتي لقد أثبتت فعالية فريق باركر.

٣١- مطار كنيدي. سونيا ترافق والدها، وضباط الهجرة يرافقونه إلى طائرة أيروفلوت المنتظرة.

٣٢- آرون يستقيل.

٣٣- يتصل بسونيا. لا ترد.

٣٤- آرون يمارس العدو في الصباح الباكر في طريقـــه لوظيفته القديمة، تنزل "التترات" .

٣٥- إسقاط التهم عن عائلة آرون.

٣٦- إعدام والد سونيا في الاتحاد السوفيتي.

م٣-٢-٣ – تحليل العمل:

١- هذا العمل مأخوذ عن قصة حقيقية حيث أن آلان جيرسون المؤلف المشارك قد عمل في مكتب المدعي العام الأمريكي المختص بقضايا الهجرة. نحن إذن أمام فكرة من حدوته.

٢- نلاحظ أن أسماء الأبطال آرون (اسم توراتي هو المعادل الإنجليزي لهارون وسونيا تعبر بوضوح عن انتماءاتهم (يهودي وسوفيتية).

٣- نلاحظ أيضًا أن الكتابة تنحو نحو البصرية أو كيف يمكن أن نراها مثلاً في فصل ٤ = آرون مأخوذ، هذه الصفة تعني رؤية وطريقة تمثيل وأداء حركي وبصري. كذلك في فصل ٣= يلاحظ امرأة جميلة ترتب صورًا في حافظة. كلمة ترتب هنا بصرية وهي تعطي صفة للشخصية، إنها لا تضع ولكن ترتب وتنسق.

٤- الكتابة في المعالجة يمكن أن نتخيل منها الحوار وصفات الشخصية مثلاً في فصل ٧= تخبره سونيا: أنها تحب أن تقابله في وقت فراغه. في وقت فراغه تعطينا فكرة عن شخصية سونيا أنها لا تفرض نفسها ولكنها تحاول أن تكون مقبولة وسلسة، هل يعود هذا لأنها ليست أمريكية أصلاً تحمل صفات العدوانية الأمريكية الشهيرة؟ هنا يفيدنا تاريخ الشخصية.

٥- نوعية الحدوته هي السر الهائل. ويظهر هذا من فصل ١٨: قنبلة على وشك الانفجار، هذه الملاحظات مجرد خطوط هادية لتحليل المعالجة وتقصي العمل ويمكننا إيجاد أفكار أخرى من قراءة المعالجة قراءة متأنية بغرض التحليل.

ويمكننا إجراء التدريبات التالية:

١- عمل تاريخ شخصية لتيروفيتش- آرون- سونيا- والد آرون – باركر – تشارلي.... الخ

٢- تحديد البداية والوسط والنهاية في المعالجة (بالفصول)

٣- تحديد كيفية تطور الحدوته والآليات المستخدمة بالإضافة للسر الهائل.

م٣-٣- سيناريو حلقة من "استعراض بوب نيوهارت":

م٣-٣-١: تعريف:

أحد أهم الاستعراضات الكوميدية الأمريكية. تتميز شخصية بوب نيوهارت أنها تفتقد العفوية تمامًا، وهي تحاول دائمًا أن تمنطق وتنظم حياتها. وينبع الصراع من مشاكل اللحظة الأخيرة. زوجة هي أميلي وهي عكسه تمامًا.

فصل (١)

م٣-٣-٢ الحلقة:

مشهد ١: إضاءة تدريجية:

داخلي شقة بوب وإميلي.

هوارد ينام على الأريكة والتليفزيون مفتوح يخرج بوب من حجرة النوم مرتديًا ملابس العمل. يغلق التليفزيون، ويهز هوارد ليوقظه.

بـــوب : هوارد استيقظ.

هوارد : أعتقد أني قد أفرطت في موضوع بيتسبرج! ماذا تفعل في شقتي.

بـــوب : هوارد هذه شقتي وقد نمت أمام التليفزيون مرة أخرى.

هوارد : لا، لا، لقد فاتتني.

بوب : ماذا؟ نهاية الفيلم؟

هوارد : فكرة اليوم في القناة ٩. وهكذا لن يكون لدي فكرة اليوم

بوب : حسناً على أن أتناول الإفطار ثم أذهب للعمل.

هوارد : يا ولد !! الإفطار أنا جائع جدًا.

بوب : هوارد أخفض صوتك هذا أول يوم في إجازة اميلي وأريد أن أدعها تنام. إنها تعبة حقاً. تدخل إميلي من حجرة النوم ترتدي ملابس التسخين للعب التنس وتحرك مضرباً.

اميلي : بحماسة بالغة. آه كم أنا متشوقة لدرس التنس . لابد أن أحسن ضربتي الخلفية وضربتي الأمامية وحركات الأرجل، تضرب بيدها ضربتين خلفيتين.

بوب : مدهش. قليلاً من النوم يضاعف من النشاط

إميلي : هوارد، هل غفوت أمام التليفزين ثانية؟

هوارد : اعتقد هذا

إميلي : وفاتتك فكرة اليوم؟

هوارد : نعم

إميلي : حسناً، غداً يوم جديد.

هوارد : كانت هذه فكرة الأربعاء قبل الماضي من أسبوعين "يتجه للباب" حسناً سأذهب لأنشط نفسي. إنه يوم حظي. لن أرتب فراشي.

بوب : لماذا لا تجعل هذا فكرة اليوم يا هوارد؟

هوارد : شكرًا يا بوب. يخرج.

بوب : تريدين الإفطار؟

إميلي : لا، سأصنع شراباً صحياً لنفسي- موز، بابايا، أناناس، مانجو طوال الفترة القادمة إميلي تحضر الشراب وبوب يحضر لنفسه طبقًا من رقائق الذرة.

بوب : يبدو وكأنك ستأكلين قبعة كارمين ميراندا، كنت أظن أنك تحتاجين للراحة.

إميلي : لا، لقد قررت أن أكرس هذا الأسبوع لليقاتي البدنية. وهذا الشراب جزء منها لأنك لا تعلم يا بوب .. أنت ما تأكله.

بوب : تقولين هذا بعد أن جهزت لنفسي طبقًا من الرقائق بالفواكه المجففة.

(يرن جرس التليفون)

إميلي : رد يا بوب؟ وهي تشغل الخلاط

بوب : (يرد في التليفون) هالو (بفرح شديد) بيب؟ أهلا يا بيب؟ كيفك؟ ماذا تقول يا بيب؟ (لا، إميلي) إميلي احزري من المتكلم.

إميلي : الأمير فيليب.

بوب : (في التليفون) متى ستأتي يا بيب؟ لن تأتي؟ سنقابلك الليلة.. لمدة أسبوع.. في نيواورلينز (لاميلي) يقول إن علينا أن نقابله الليلة ولمدة أسبوع في نيواورلينز.

إميلي : كيف يا بوب لابد إنها مزحة من مزحاته العملية.

بوب : (في التليفون) بيبر منذ متى بدأت الشراب مبكرًا في الصباح؟ ليست مزحة؟ لكن هذا جنون؟ لا أستطيع أن أحزم حقائبي وأسافر! بيب. أعرف أنها مدينة جميلة.. وأكلها عظيم.. والموسيقى رائعة.. آل هارت يقول إنه لن يلعب حتى آتي ؟ لكن يا بيبر مرضاي في انتظاري .. أنا لست مولعاً بالحفلات.. أنا معروف بأني مجنون حقًا.

إميلي : (ضاحكة) فعلاً أنت مجنون فعلاً.

بوب : أستطيع أن أتصرف بتلقائية شديدة لو أعطيتني أسبوعًا أو أسبوعين لأعد هذا .. أنا سيدة عجوز؟ حقًا .. أنا أرفض هذا الكلام بشدة.. نعم يا بيبر وسأقولها لك هذا المساء في وجهك. نعم سنأتي..إلى اللقاء.

(يضع السماعة وينظر لأميلي منتظرًا)

بوب : إميلي ما رأيك في أن تمرغي قدميك في طين المسيسبي؟

إميلي : نعرف أنك تكره الرحلات، وعادة لا تستطيع الخيل المتوحشة انتزاعك من مكانك، وهذا البيب يتصل مرة، وها أنت ذا تستعد للانطلاق.

بوب : إميلي يجب أن نكون أكثر عفوية.

إميلي : حقاً. إذن أسمع يا رجل الجنون وماذا عن كل المواعيد والحجوزات في الأسبوع المقبل.

بوب : سألغيها وأجدولها وأنظم كل شيء الليلة سنكون على طائرة نيواورلينز.

إميلي : (بابتسامة صفراء) أشم رائحة رهان.

بوب : (بشدة) نعم اختاري.

إميلي : حسناً تلعب دور أرنب عيد الفصح هذا العام في حفلة المدرسة

بوب : وعلى ماذا أحصل لو فزت؟

إميلي : لو فزت ستمضي أسبوعًا في نيواورلينز مع سيدة جميلة ورائعة.

بوب : هل سألقطها بنفسي؟ حسنا يا إميلي (يفرك يديه) ماذا سنفعل أولاً...؟

إميلي : أولاً: سنقيس عليك بزة الأرنب ثم عليك الحصول على حجز للطائرة في أقصر وقت.

يدخل هوارد

هوارد : أهلاً بوب، أهلاً إميلي، هل الإفطار جاهز؟

بوب : هوارد، هل تستطيع الحصول على تذاكر الطائرة؟

هوارد : لا أحتاج لتذاكر فأنا الطيار

المشهد ٢:

داخلي.. حجرة الاستقبال.. كارول تجلس على المكتب يفتح المصعد ويدخل بوب.

بوب : كارول أنا في طريقي لنيواورلينز.

كارول : حسناً لقد أخذت المصعد الخطأ.

بوب : سأمضي أسبوع إجازة هنا مع إميلي.

كارول : أسبوع إجازة؟ "بص" هنا عمل وليس فندقاً. ليس بوسعنا أن ندخل الناس ونخرجهم مع رفعك لقبعتك، كيف هذا؟ كيف تبرر؟ هذا يا سيد؟

بوب : أنت مفصولة

كارول : أنت تحتاج لإجازة بشدة.

بوب : أهلاً بك في وطنك، والآن راجعي معي (يخرج الورق) سأحول بعض مرضاي للدكتور والبرن والآخرين علينا أن نعمل عملاً مضاعفاً. وهكذا حولي السيد مارس إلى الساعة ٢ بعد الظهر.

كارول : إنه يعمل بعد الظهر.

بوب : حسناً ألغي هذا (يقطع جزءاً من أعلى الوقة) ضعي السيد فولتر في الثالثة.

كارول : بوب، أنت تعلم أن السيد فولتر يرتعب من الرقم٣.

بوب : جيد (يقطع جزءاً آخر من الورقة) حولي السيدة سلاتر إلى الخميس

كارول : إنها تلعب رفع أثقال يوم الخميس

بوب : طبعاً، طبعاً (يقطع جزءاً آخر) السيد هاريس يوم الجمعة

كارول : باستنكار: ما هذا يا بوب، السيد هاريس يوم الجمعة؟

بوب : طبعاً، طبعاً لا يمكن (يقطع جزءاً آخر)، أجعلي يترسن صباح..

كارول : حسناً.

بوب : جميل، خذي (يعطيها جزءاً صغيراً جدًا) أكملي الباقي.

كارول : السيد كارلين ينتظرك في المكتب.

بوب : حقـــاً؟

كارول : كان ينتظرك منذ حوالي ساعة.

بوب : أحيانًا أعتقد أن عليَّ أن أتقاضى منه إيجاراً وليس كشفاً (يفتح المكتب) أطلبي لي الدكتور والبرن. (يدخل المكتب).

المشهد ٣:

كارلين : ماذا تريد من والبرن؟

بوب : أهلاً بالسيد كارلين سأذهب في إجازة وأحول له بعض مرضاي

كارلين : ليس هذا المريض فولبرن، هذا حمار

بوب : والبرن دكتور مشهور

كارلين : إنه يكرهني.

بوب : إنه لا يكرهك. لكنكما لا تنسجمان.

كارلين : لم يكن خطئي بشأن الهامستر. كيف كان لي أن أعرف أنه حيوانه الأليف ثم إنني لم أفعل غير إطعامه.

بـــوب : وضع قطعة من الجبن في مصيدة ليس إطعاماً

كارلين : حسناً، لقد جرى نحوها

(صوت على الانترفون.. رنين).

بوب : نعم؟

صوت : عفواً يا بوب إنه د. والبرن على التليفون.

كارول

بوب : شكرًا، لحظة يا سيد كارلين.

يلتقط السماعة، أهلاً يا فرانك، كيف حالك؟ أتصل بك لأني مسافر. هل تغطيني الأسبوع القادم. نعم المرضى المعتادون والمجموعة. بالطبع والسيد كارلين أيضاً.. تفضل أن تصلب حياً على جبل نمل؟ أسمع يا فرانك لو كنت ناسياً أذكرك.. لقد اعتنيت بمرضاك في الخريف الماضي وكما أتذكر عانيت كثيرًا.. مثلا لاعبة هوكي الجليد لا يهمني إطلاقًا أنها مؤدبة خارج الثلج مازلت ترى أن كارلين أسوأ وستقبل الجميع عداه؟ جيد، شكرًا يا فرانك مع السلامة.

كارلين : مازال غاضباً بسبب ذلك الفأر.

بوب : عندي اقتراح يا سيد كارلين

كارلين : آسف يا دكتور لا أستطيع الصبر

كارلين : آسف يا دكتور لا أستطيع الصبر دون جلسة لمدة أسبوع بكامله.

بوب : بإمكاني الاتصال بك ونستطيع إجراء الجلسات بالتليفون.

كارلين : لا يمكن، كيف أعرف أنك لا تضحك مني سرًا؟

بوب : (يزمجر بشدة) حسناً، إذا كنت ترى هذا أعتقد أني لابد وأن ألغي الرحلة.

كارلين : أسمع لو رحلت لمدة أسبوع إذن أريد ٥ جلسات، صح؟

بوب : صح.

كارلين : كلهم اليوم، ما رأيك؟

بوب : ٥ جلسات أوشم النسيم

كارلين : العرض الأخير.

بوب : أعتقد إذن أنه من الأفضل أن نبدأ، أين وصلنا المرة السابقة؟

كارلين : طلبت مني إحضار مذكرة وكتابة كل أفكاري السيئة والسلبية (يفتح الكراسة) من أين تريدني أن أبدأ ؟

بوب : من الأول..

كارلين : دولار واحد و ٩٥ سنتاً لهذه الكراسة الغبية.

على رد فعل بوب مزج إلى:

المشهد ٤:

نفس المكان بعد ساعة بوب وكارلين جالسان. مازال كارلين يقرأ.

كارلين : ٦٨٧ ميجاماتي ستأكلني ٦٨٨ إذ مكماهون يضحك من أي شيء.

بوب : هل علمتك هذه القائمة شيئًا عن نفسك.

كارلين : بالطبع أنا شخص حزين سيء الحظ جدًا ولكني دقيق الملاحظة قوي الذاكرة.

بوب : ألا تحس إنك ترى الدنيا بمنظار أسود؟

كارلين : إطلاقًا.

بوب : ما رأيك في استكمال القائمة المرة القادمة؟

كارلين : تقصد أنه يجب أن أتذكر ألا آخذ هذه الأشياء بجدية شديدة.

بوب : بالضبط. مثل ذهابي في رحلة

يفتح كارلين كراسته ويكتب رقم ٦٨٩، الدكتور هارت يترك مرضاه (يخرجان).

المشهد ٥:

كارلين : من التالي؟

بوب : من التالي؟

بوب : أسرة. أسرة سوردلو

كارلين : تعالج أسرة بكاملها؟

بوب : حسنًا أتوا إلي منذ ١٦شهراً وكانوا يكرهون بعضهم بعضاً بشدة ويتعاركون ويتنازعون بلا انقطاع

كارلين : تجعلني أحس بالحنين إلى منزلي.

بوب : مؤخرًا بدؤوا حقاً في بذل مجهود ليقتربوا من بعضهم بعضاً، يفتح باب المصعد ويقف في مواجهتهم، أسرة سوردلو ورجل وزوجته ومراهقان وكأنهم في صورة أسرية قديمة ملتصقون عائلة سوردلو (في صوت واحد): صباح الخير د. هارتلي.

بوب : صباح الخير.

الأب : بعدك يا جي.

الأم : لا، لا، ليدخل الأطفال أولاً.

توم : بعدك يا أماه

بيكي : نعم، نحن نصر، الآباء الأحباب...

(يغلق باب المصعد)

كارلين : الحمد لله أنهم ليسوا على ظهر التيتانيك

(يفتح الباب ثانية)

الأم : يا لسخافتنا.

الأب : دعونا نخرج جميعًا في وقت واحد.

يضعون أيديهم حول بعضهم بعضاً ويخرجون مرة واحدة

بيكي : ألم تكن نزهة جيدة في المصعد؟

توم : لقد استمتعت حقًا بالطابق السادس!!؟

الأم : المهم أننا ركبنا جميعًا معًا.

بوب : السيد والسيدة سوردلو، توم، بيكي أقدم لكم السيد كارلين (يتبادلون التحية ويكمل بوب): السيد كارلين سأفرغ في ساعة (ثم للأسرة) تفضلوا للمكتب.

بيكي : جلسة أخرى يا إلهي

توم : نحب مكتب دكتور هارتلي

بيكي : نحب دكتور هارتلي

(تدخل الأسرة مكتب د. هارتلي)

المشهد٦:

داخلي .. مكتب بوب .. كل عائلة سوردلو تجلس على الأريكة. يدخل كارلين ويجلس معهم دون أن يلحظه بوب، بوب يغلق الباب ثم يرى كارلين.

بوب : سيد كارلين، ماذا تفعل؟

كارلين : هذه إحدى جلساتي ولا أريد أن أخسر هذا المشهد إطلاقًا

بوب : لا يمكن، لا يمكنك البقاء، هذه ليست جلستك.

الأب : أرجوك يا دكتور، دعه يبقى لو أراد. أريده أن يبقى. لا نريد إلا المشاعر الطيبة هنا.

الأم : منذ حضورنا للدكتور هارتلي نحاول أن نحب كل البشر.

بوب : حسنًا هذا اختباركم الأول الكبير

توم : أنت شخص جميل يا أمي

بيكي : لا تنسَ بوب يا توم

توم : هو أيضًا جميل

كارلين : هل أحلم؟

بوب : لو بقيت يا سيد كارلين فأرجو الصمت .. ثم للأسرة أريد أن أخبركم بسعادتي لعدم مشاجرتكم ولمجهودكم للتصالح

الأم : نبذل قصارى جهدنا.

بيكي : بدون بابا لا يمكن أن ننجح أنا جوهرة.

الأب : حقاً أنا ضائع دونكم جميعاً، أنتم أفضل أسرة يرغبها المرء

الأم : آمين

كارلين : هارتلي بعضهم يريد أن يخدعك.

بوب : السيد والسيدة سوردلو وتوم وبيكي جميل أن تتعاون الأسرة لكن من الضروري أيضًا ألا نخفي مشاعرنا ونحاول أن نبدو كأسرة سعيدة فالتقليد ليس كالحقيقة.

الأب : لكننا نحب بعضنا بعضاً يا دكتور. لقد علمتنا أن الحب أفضل من الكراهية.

الأم : ليبارك الله فيك يا دكتور.

توم : ليباركنا الله جميعًا.

كارلين : الناس جُنوا.

بوب : إذا لم تصمت يا سيد كارلين فعليك أن تخرج. (ثم للأسرة) بعض الناس يفرطون في ردود أفعالهم نحو العلاج ومع محاولتهم لتصحيح سلوكهم ينطلقون لأقصى حد في الاتجاه المعاكس.

توم : هل بوسعي أن أقول شيئًا يا دكتور.

بوب : طبعًا يا توم

كارلين : أخيرًا شيء جيد.

توم : لقد قررت اليوم أن أبيع دراجتي البخارية وأهجر الجيتار وأعمل معك يا أبي.

الأب : ابني حبيبي (يعانقه)

بوب : لكنك ساعي بريد يا سيد سودلو.

الأب : نعم هذا صحيح يا دكتور، لكن توم سيأخذ جانباً من الشارع وأنا الجانب الآخر.

توم : خذ الجانب المشمس.

الأب : أي جانب أنت فيه هو المشمس

كارلين : عائلة تكسب جائزة المال؟ الأولى (للعائلة) لا يمكن أن

لبوب : تخدعونا، لا توجد أسرة سعيدة بهذا الشكل.

بيكي : ليس صحيحًا نحن سعداء بالقدر الممكن أن نكونه

كارلين : أعتقد أنك في حالة غير طبيعية

بوب : كفى يا سيد كارلين كفى أرجو أن تخرج فورًا

كارلين : سأخرج (يقوم) لكن قل لي يا دكتور، هل أخبرت الأسرة السعيدة المثالية بالأخبار؟

الأم : أي أخبار يا دكتور؟

الأب : أنا متأكد أنها لو كانت أخبار دكتور هارتلي فهي أخبار سعيدة

بيكي : قبل أخيرًا دعوتنا للعشاء

يفرحون جميعًا

توم : أي أصناف ستعملها أمنا الغالية؟

الأم : سأعد له صنف الدجاج الذي اشتهرت به

بيكي : وفطيرة التفاح

توم : وأنا أشكر الله

الأب : والكثير من اللبن الطازج الجيد

كارلين : الدكتور مسافر في إجازة لمدة أسبوع وسيترككم في الفراغ

(صمت رهيب)

توم : لا يمكن .. ليس الدكتور هارتلي

بوب : الحقيقة أني لا أفعلها إطلاقًا ولكن...

الأم : (مرعوبة) أهي أخبار حقيقية؟

كارلين : مسافر لنيو أورلينز مساء اليوم

بوب : سأترككم في رعاية أمينة...

الأم : ستسافر خارج الولاية..؟

الأب : بالطبع خارج الولاية، وأين تكون نيوأورلينز إذن يا غبية؟

الأم : أنت تقول لي يا غبية يا مخ البسلة؟

توم : لا يمكن أن نتصرف من غير الجلسات

الأم : أقول لك ممكن أن نتصرف من غير كلامك الفارغ

بيكي : أخرس

الأب : احترمي نفسك مع أمك

بيكي : أخرس أنت كمان يا مخ البسلة

(مشاجرة كبيرة بين الأسرة، وبوب ينظر لكارلين)

كارلين : هذه هي العائلة حقًا

(يخرج- إظلام تدريجي)

نهاية الفصل الأول

في نهاية الفصل الثاني نحن في المطار عند بوابة الانتظار رقم ٥ بوب وإميلي مع حقائبها يتحركان في طابور..

بوب : أعتقد أحياناً أني لن أستطيع أن أسافر

إميلي : أنا فخورة بك يا بوب، أنت حقاً رجل مجنون متوحش.

(تحضنه من الخلف)

(يعطيان التذاكر للمضيفة .. جرس التليفون/ المضيفة ترد)

المضيفة : بوابة ٥ .. ثانية واحدة (مكالمة للدكتور روبرت هارتلي.

(تتكلم في الميكروفون)

بوب : أنا هارتلي ...

المضيفة : (في الميكروفون) حسناً.. هناك مكالمة لك.. آسفة (تعطيه السماعة)

بوب : أهلاً بيبر في الطريق ! جاز في شارع بوربون وأكل مكسيكي.. ماذا حدث يا بيبر! نكته؟ علينا واحد.. لن تذهب؟ فعلاً دمك خفيف يا بيب؟ (لا ميلي) لن يذهب، أتصدقين؟... أنت عارف أنا حصل لي كم مشاكل مهولة! طيب أسمع سنسافر . فاهم ! ونضحك (إلى إميلي) أليس كذلك؟

إميلي : حسناً يا بوب أعطني السماعة... أريد أن أفرجه... أذهب واسقني (تأخذ السماعة).

بوب : بدون زعل، بدون غضب (يحذرها ويعطي التذكرة للمضيفة ويأخذ الحقائب ويعبر البوابة)

إميلي : (بعد ذهابه) شكرًا يا بيب.. كالسحر... لك عندي خدمة. تضحك وتضع السماعة وتعطي التذكرة للمضيفة وتدخل.. إظلام تدريجي

النهايـــة

م ٣-٣-٣ التحليل:

في تحليلنا لهذه الحلقة سنلاحظ ما يلي:

١- هناك مقدمة سريعة جدًا في مشهد تخبرنا شخصية د. هارتلي (بوب نيوهارت) المحلل النفسي وزوجته إميلي وبعض الثوابت عنده (كارول السكرتيرة وهوارد صديقة الطيار وبيبر).

٢- الشخصيات الجديدة هي عصب الحلقة (أسرة سوردلو- كارلين الخ).

٣- النكات اللفظية محلية الطابع (مثلاً نكات هوارد التي تعتمد على برنامج فكرة اليوم).

٤- الأماكن قليلة وكلها داخلي (المنزل- العيادة – المطار).

٥- نوع الحدوته هنا القنبلة هو الزمنية (أو السباق ضد الساعة).

٦- التقنية المستخدمة هي المفاجأة وهي نوع من المفارقات تكون فيه إحدى الشخصيات على علم بسر خفي على الجمهور (تدبير بين إميلي الزوجة والصديق بيبركي تحصل على إجازة).

٧- استخدام الصوت الخارجي (رنين الجرس) للتنبيه وتغير مجرى الحدث (في مشهد أو المشهد الأخير).

٨- المزج يستخدم للانتقال الزمني عادة مع الثبات المكاني كما بين مشهد ٣، ٤ أو عمل الحوار كعامل ربط مساعد أيضًا.

٣-٤ جزء من سيناريو حلقة من "فرايزر".

م ٣-٤-١ تعريف:

فرايزر من أشهر حلقات الكوميديا الموقفية في أمريكا. وهي تدور حول ثلاثة رجال فرايزر ونيلز أخوه ومارتن أبوهما والأخوان محللان نفسيان.. الحلقة بعنوان أرسل المستنسخين.

م ٣-٤-٢- الحلقة فصل ١ مشهد ١ (A)

إضاءة تدريجية (نلاحظ أنها لازمة أساسية في كوميديا الموقف والختام بالإعتام التدريجي).

داخلي: على الهواء في غرفة الكنترول في إذاعة.

(يجلس فرايزر وروز ونسمع صوت المتصلين: ألفيس وناثان وجيف).

ألفيس (صوت خارجي): (يتكلم بنبرة ألفيس برسلي) دكتور كران أنا لا أفهم، مهما زاد عدد المعجين، مهما ازدادت الطوابع التي عليها صورتي أحس بأن شيئًا ينقصني.

فرايزر : (يتكلم في المايكروفون) ربما هناك مشكلة أعمق يا ألفيس

ألفيس : (صوت خارجي) حاجتي للمراعاة الدائمة هي نوع من محاولة تعويض الحياة العائلية التي لم أذقها قط.

فرايزر : لا، وإنما أنت لست ألفيس برسلي. أنت تقلد ألفيس. لقد تكلمنا في هذا أكثر من مرة من قبل. عليك أن تعلم أن تقبل ذاتك. ارمِ عباءة أو في حالتك قميص التقليد ودع العالم يراك حقًا.

ألفيس : (صوت خارجي): بطريقتي إذن وإن لم تعجب العالم فعليهم أن يقبلوا حذائي الأزرق اللميع؟

فرايزر : بداية جيدة. المكالمة التالية يا روز.

روز : معنا ناثان على الخط.

فرايزر : أهلا ناثان، أنا سامع

ناثان (صوت خارجي) حسناً، أريد أن أعرف لماذا لمتني بالأمس

فرايزر : يغلق الاتصال. وينظر لروز بإمعان. تضحك.

فرايزر : روز المكالمة التالية (يضغط على الحروف).

روز : معنا جيف من خليج رأس الحصان.

جيف يسأل، أنت قطعت الخط مع ناثان؟ لماذا؟ (صوت خارجي)

فرايزر : جيف، نحن هنا لمساعدة الناس، وليس لتشجيع طالبي الشهرة، والآن ما هو سؤالك لوسمحت؟

جيف : حسناً، لماذا تلومني؟

فرايزر : (يقطع الخط) ويشير لروز: روز هذا ليس مضحكًا

روز : احترم نفسك. فاهم (بشدة)

فرايزر : أكيد جميعة خيرية للظرفاء. ولو شجعتها فكل مجنون في سياتل سيتصل.

(للميكروفون) أهلاً، أنا معك

ألفيس : صوت خارجي: دكتور كران. هل لي أن أسألك لماذا تلوم الجميع؟

(إعتام تدريجي)

مشهد ٢ (B)

تنزل قبل المشهد شاشة سوداء وتظهر عليها حروف بيضاء تقول "من ضربك على خدك الأيمن أدر له خدك الأيسر".

ظهور تدريجي:

داخلي- حجرة الانتظار في منزل فرايزر – ليل

فرايزر يدخل فيجد مارتن (أبوه) ودافني. فرايزر غاضب جدًا

فرايزر : يضع معطفه على المشجب بغضب شديد: أسمعوا شباب هذه الأيام غير ناضج وغير محترم.

مارتن : يغني "بتلوموني ليه.."

فرايزر : واضح أن النضج لا علاقة له بالسن . سمعت البرنامج؟

مارتن : لا، لم يحدث هذا منذ عدة شهور.

فرايزر : شكرًا

دافني : رأينا ما حدث في الأخبار

فرايزر : في الأخبار؟

مارتن : آه، الأخبار المحلية فقط

فرايزر : شكراً، واضح أن الصحفيين في سياتل ملتزمون بالمادة الأولى من الدستور، وعليه يقدمون للجمهور كل المعلومات حتى عن مكالمات المجانين.

دافن : ليس تشجيعاً يبدو أن هناك من يلف البدلة ويلوم الناس فعلاً ويقول إنه أنت

مارتن : نعم ليلة أمس . شخص يقود سيارة فولفو زرقاء . يقف أمام أي فرد ويصرخ أنا فرايزر كران" ويبدأ في لومه على تصرفاته. ثم وهذا هو المهم . "بتلوموني ليه..."

دافن : لقد قابلوا ٣ أشخاص مختلفين.

مارتن : نعم وبعد كل واحد يذيعون "بتلوموني ليه ... "لذيذ فعلاً

فرايزر : فعلاً المرح من هذه النوعية لم نعد نره منذ مسلسل بني هيل المأسوف عليه. ما يضايقني حقًا هو هذه النوعية غير المسؤولة من التغطية الخبرية التي تشجع شخصاً واضحاً أنه في حاجة للمساعدة

دافن : أنت تنسى أنك شخصية مشهورة يا دكتور كران، نجم يعني، والناس تحب أخبار النجوم

فرايزر : دافن، أنا لست نجماً ولا أتخيل كيف يعدون هذا موضوعًا خبريًا.

مارتن : واضح أن الأخبار كانت قليلة جدًا في هذا اليوم

فرايزر : شكرًا مرة ثانية

(صوت جرس الباب)

فرايزر يفتح ويكمل كلامه: يصرف النظر عن وسائل الإعلام الأفضل تجاهل هذه المسألة تمامًا وهذا ما سأفعله.

يدخل نيلز.

نيلز : من؟ فرايزر لم أعرفك وأنت صامت ولسانك في فمك.

فرايزر : رأيت الأخبار قطعًا

نيلز : لا، سمعتها

دافن : أهي في الراديو كذلك؟

مارتن : المحطة المحلية؟

نيلز : لا أعتقد أن بكين ستعاني من الأوراق وهي تحاول معرفة من يقلد فرايزر

مارتن : عندك حق

فرايزر : إذن لقد أتيت لتسخر مني يا نيلز

نيلز : إطلاقاً تلك إضافة جيدة. هل نسيت أن اليوم افتتاح معرض بول كلي؟

فرايزر : نسيت تمامًا. لكن هل عندك مانع في ظل ما حدث اعتذر.

نيلز : مطلقاً دفاني هل تأتين معي؟

دافن : لكن مررت بيوم عصيب يا دكتور كران. أريد فقط أن آخذ

حماماً ساخناً وتسترخي أعصابي ثم أنام عارية وكل مولدة منذ لحظات.

نيلز : إذا أردت من يضع لك بودرة تلك على ...

فرايزر : نيلز

نيلز : آسف يا فرايزر، كنت أريد أن أقول دافن لو أردت يعاونك في وضع بودرة تلك على .. على .. يبدو أنه لا سبيل للخلاص من هذا الحفل وسأذهب بمفردي لأداهن الجميع على ذوقهم السيء.

نيلز ينظر لمارتن ويسكتان لحظة ثم معاً: لا (يخرج نيلز)

إظلام تدريجي

م ٣ - ٤ - ٣ - التحليل:

الغرض من هذا الجزء هو معرفة كيفية بداية الحلقة. الفكرة هنا تعتمد على برنامج يقدمه فرايزر (المحلل النفسي) في الراديو وهنا سنجد صفات كوميديا الموقف كما قلناها من قبل:

١ - الثقافة المحلية (الاستعارة من الإنجيل كما في بداية المشهد٢).

٢ - تقديم الشخصيات سريعاً جداً في جملة (مارتن). وفرايزر المعارض الساخر - علاقة فرايزر بأبيه - دافني (كما في نهاية مشهد ٢ وفي كلامها دائمًا متحفظة دكتور كران).

٣ - تقديم المكان سياتل.

٤ - استخدام الصوت الخارجي لتغير الإيقاع كما في رنين جرس الباب.

الفهرس

الصفحة

- مدخل ٥
- المقدمـــة ٦
- نبذة تاريخية ٩
- عناصر الكتابة الجيدة ٤٣
- عناصر الكتابة الدرامية ٧٧
- ملحق (١) ١٦٥
- ملحق (٢) ٢٠٢

الهيئة العامة السورية للكتاب

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

الهيئة العامة السورية للكتاب

www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ١٩٠ ل.س أو ما يعادلها