جامعة بغداد

كلية الإعلام

قسم الصحافة الإذاعية والتلفزيونية

مقرر السيناريو

المرحلة الرابعة

أستاذ المادة: د. حيدر أحمد علو القطبي

مفردات مقرر: السيناريو

1. توصيف المقرر:

يهدف المقرر لتقديم فكرة واضحة عن ماهية السيناريو لتعريف الطالب بخصائص السيناريو في الاذاعة والتلفزيون، ويشرح المواصفات الي يجب أن يتحلى بها السينارست، وعناصر الشكل والمضمون بعد معرفة المفاهيم الأساسية في كتابة السيناريو، إضافة إلى المراحل التي يجب اتباعها بعد كتابة السيناريو، ويهدف المقرر لتقديم تدريبات وتمارين عملية ونماذج تطبيقية من دراما تلفزيونية وإذاعية فضلا عن سيناريو الافلام التسجيلية والوثائقية والديكو دراما التي تساعد الطالب على كتابة السيناريو موضحاً مختلف المصطلحات في مجال السيناريو الاذاعي والتلفزيوني.

2. الأهداف:

2.1. التأكيد على خصوصيات الإنتاج التلفزيوني من حيث تسخير مجمل الوسائل والأدوات التقنية-الجمالية

2.2. تمكين الطالب من الإلمام بخصوصيات كتابة السيناريو.

3. تقييم الطالب:

الامتحان الفصلي	10% لكل فصل
التمارين التطبيقية	5% لكل فصل
درجة الحضور والمشاركة	5% لكل فصل
الامتحان النهائي	60%

أ. تواريخ الامتحانات ثابتة ولا تعاد

ب. أسئلة الامتحان تجمع بين الأسئلة الموضوعية- المقاليه والاختيارات والصح والخطأ مع تصويب الخطأ والتمارين التطبيقية في مجال كتابة السيناريو

ج. تعاد أوراق الامتحانات الفصلية للطالب بعد أسبوع من الامتحان ويتم شرح الإجابات في المحاضرة للاستفادة العامة.

4. أداء الطالب:

يتوقف أداء الطالب على جهده و حضوره و مشاركته. يعد من الغائبين من حضر إلى المحاضرة بعد 15 دقيقة من بداية المحاضرة أو غادرها قبل 15 دقيقة من نهايتها. يكون الاعتماد في هذا المقرر على محاضرات الأستاذ و المراجع المشار إليها أسفله (و لا تقدم للطالب وثيقة خاصة بالمقرر اي ملزمة لوجود المراجع والمحاضرات). ويتم تشجيع الطالب على الفهم و مطالعة

المراجع ذات الصلة، وتعد المشاركة في النقاشات في كروب السيناريو على موقع التواصل الاجتماعي الفيس بك ضمن اداء الطالب.

5. الساعات المكتبية:
(الساعات المكتبية: معلقة بمكتب الأستاذ ولوحة الاعلانات ومجموعة السيناريو وهي أيام الثلاثاء والأربعاء والخميس من العاشرة والنصف الى الحادية عشرة وكذلك بالاتفاق من الساعة الثانية عشرة الى الساعة الواحدة لجميع الايام المشار اليها.

6. محاور المقرر

الاسابيع	مفردات الفصل الاول
1	مفهوم السيناريو ، والتعريفات التي تعالج مفهوم السيناريو ، والعناصر المكونة له
2	الفكرة والتجهيز لكتابة السيناريو
3	طريقة تقديم الافكار والمقترحات لكتابة سيناريو
4	بناء السيناريو وهيكلية مكوناته
5	اهم عناصر السيناريو
6	سيناريو البرامج والمسلسلات الاذاعية والتلفزيونية
7	اشكال السيناريو الاذاعي والتلفزيوني
8	طريقة كتابة السيناريو
9	سيناريو الفيلم الوثائقي
10	سيناريو الفيلم الروائي
11	الفرق بين السيناريو الروائي والوثائقي
12	الاسلوب السردي واثره في بناء السيناريو
13	كيفية تنفيذ السيناريو الاذاعي والتليفزيوني
14	عروض سيناريوهات من اعداد الطلبة
15	الصوت والصورة في بناء السيناريو

الاسابيع	مفردات الفصل الثاني
1	حركات الكاميرا واستخداماتها في السيناريو التلفزيوني
2	انواع اللقطات المستخدمة في السيناريو التلفزيوني والغرض من تطبيقها
3	السيناريو الاذاعي وكيفية تكوين صورة في مخيلة المستمع
4	عناصر التمثيلية الاذاعية
5	البناء الادرامي في السيناريو الاذاعي والتليفزيوني
6	التعليق واثره في السيناريو الاذاعي والتليفزيوني
7	شروط السيناريو الناجح
8	صفات السيناريست الناجح وسيماته
9	اهداف السيناريو الناجح ووظائفة
10	كتابة السيناريو مابين الموهبة والتعلم
11	التقنيات الحديثة وفوائدها في كتابة السيناريو
12	انواع البرامج الالكترونية لكتابة السيناريو
13	الافاق المستقبلية لتطور بناء كتابة السيناريو
14	النصائح والارشادات المهنية في كتابة السيناريو
15	عروض تطبيقية لسيناريوهات من اعداد الطلبة

المراجع:

1. هاربرت زتل، المرجع في الإنتاج التلفزيوني. ترجمة سعدون جنابي وخالد الصفار دار الكتاب الجامعي جامعة الامارات العربية. العين 2004م
2. اشرف توفيق، السيناريو: تدريبات وتطبيقات، ط2، القاهرة، العربي للنشر والتوزيع، 2016.
3. رفعت عارف الضبع، السيناريو، ط2، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2015.
4. عبد الباسط سلمان، النص والسيناريو، ط2، بغداد، الدار الجامعية للطباعة والنشر، 2013.
5. عبد الباسط سلمان، الاخراج والسيناريو، بغداد، الدار الثقافية للنشر، 2006.
6. دارين وجوي سوين، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة، دار الطناني للنشر والتوزيع،1010.
7. عبد علي كعيد فرحان، تقنيات السيناريو للفلم السينمائي والمسلسل الدرامي التلفزيوني، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2015.
8. فرنك هارو، فن كتابة السيناريو، ترجمة رانيا قرداحي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، 2013.
9. دانسايجر، كين ، بات كوبر ، سيناريو الأفلام القصيرة ، تر أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، 2011.

السيناريو المفهوم والتعريف

جاء مفهوم كلمة السيناريو في قاموس برنامج (Microsoft word) لتعني مخطط المسرحية أو النص السينمائي وهو إشارة الى أن السيناريو يقتران بالسينما والمسرح، وقد وردت في الأدبيات الكثير من التعريفات للسيناريو وجاءت اغلب التعريفات مقترنة أيضا في السينما والتلفزيون أو المسرح كون إن السيناريو يعد ويهيأ أساسا للسينما والتلفزيون والمسرح حيث ورد تعريف السيناريو في معجم الفن السينمائي على انه القصة السينمائية حيث ورد في المعجم على انه (كلمة مأخوذة أصلا من الايطالية) وهي كلمة مشتقة من كلمة (scene) أي المنظر، وقد انتشرت هذه الكلمة في اللغات الأوربية الأخرى، وفي القرن التاسع عشر، لتعني نص المسرحية المرفق بها تعليمات المخرج الفنية، من حيث المنظر والأثاث والإضاءة والحركة والأداء التمثيلي...الخ. وعندما ظهرت القصة في الأفلام السينمائية، ظهرت هذه الكلمة أيضا لتعني نص الفلم، بعد معالجة الفكرة، وإعداد القصة سينمائيا، في سياق متتابع من المواقف والمناظر التي تعتمد على الصور المرئية، وإمكانيات هذا الفن الجديد) .

إن السيناريو اتخذ من القصص والروايات والمسرحيات موضوعات جاهزة له، بحكم الجماليات والحكائية التي تتميز بها القصة أو الرواية ، فهناك الكثير من القصص والروايات والمسرحيات تحولت الى أعمال سينمائية من خلال السيناريو الذي عالج تلك الاعمال وحولها الى أفلام ومسلسلات سينمائية ، ولعل الروايات التي كتبها ارنست همنجواي وروايات تولستوي و ديستويفسكي خير دليل على ذلك، فهناك روايات مثل رواية الحرب والسلم قد تم تحويلها الى سيناريو أكثر من مرة وبصياغات غير متشابهة حيث تم تنفيذ العمل من قبل الأمريكان ومن قبل الروس وقد ظهر العملان السينمائيان بصور مختلفة من حيث الأشكال والصياغات ومن حيث الشخصيات والديكور ومن عناصر الصورة الأخرى، وكذلك هو الحال مع رواية احدب نوتردام لفيكتور هيجو التي تم تحويلها الى سيناريو سينمائي مرات عدة ونفذت في أعمال سينمائية ومسرحية ورسوم متحركة، وهناك أعمال أخرى قصصية وروائية تم تحويلها الى سيناريوهات للسينما أو للتلفزيون أو لمسرح .

إن السيناريو ليس بالضرورة أن يؤلف أو يعد من قصة أو رواية أو مسرحية بل يمكن أن يكون من المخيلة التي تتبلور في ذهن الكاتب، حيث إن كاتب السيناريو في أكثر الأحيان يحمل قصة في ذهنه أو يحمل حكاية أو رواية أو يتأثر بقصيدة شعرية أو لوحة تشكيلية فيعزم على تحويل ما في ذهنه الى سيناريو وبشكل مباشر أي دون الرجوع الى كتابة القصة أو الرواية فيكتب النص وبصورة مباشرة على شكل سيناريو.

السيناريو هو شكل أدبي أو جنس أدبي يختلف عن القصة أو الرواية أو الشعر، وهو يحمل من المزايا التي تميزه عن باقي الأجناس أو الإشكال الأدبية وهذه المزايا إنما هي التي تعطي الخصوصية له في أن يتصدر كل الوسائل الإعلامية أو الاتصالية الأخرى، واهم تلك المزايا التي يتمتع بها السيناريو هي التزامن والحركة الصورية الوصفية، أي إن السيناريو يتميز بالسرد الذي لا يتوافر في كل الأصناف أو الأشكال أو الأجناس الأدبية الأخرى ، حيث إن السرد الذي يعطي للسيناريو مساحة غير محدودة في الوصف كونه متزامن مع حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية أو أغنية أو صمت أو تعليق يساهم في إنتاج وتوليد حالة من التنويع أو الإبهار أو التأثير الذي يكسر الرتابة ويخلق التشويق ، كون إن السرد يفترض كيف ما شاء وبسهولة شديدة بحكم التقنيات السينمائية والتلفزيونية التي تسمح لكاتب السيناريو أن يكتب كل ما يجول في ذهنه دون قيد أو شرط.

ويعد السيناريو الهيكل والإطار العام للفيلم والدراما والافلام الوثائقية والديكو دراما، فقصة الفيلم وموضوعه يتحددان من خلاله، وكذلك الحبكة والشخصيات. وبذلك يكون السيناريو هو رسم باللغة والبناء العام لما سينفذ بالصورة والحركة. فالسيناريو يقدم للمخرج وغيره من الفنانين صانعى الفيلم، اللغة والأساس لتنظيم العمل السينمائي واتساقه.

وكاتب السيناريو هو الذي يعمل علي النص، وأحياناً يكون هو نفسه مؤلفه. فعمل كاتب السيناريو هو وضع الكلمات علي الورق ورسم الشخصية وتطورها بوضوح وكذلك تحديد البناء القصصي والتيمات وبذلك فأن السيناريو يعد عملاً أدبياً فنياً مستقلاً. فهو مثل الرسم المعمارى يستخدم فقط كمرحلة وسيطة لابد أن يمر الفيلم من خلالها فى طريقه الى شكله الكامل النهائى

السيناريو حسب تعريف (بول روثا) هو (كتابة الكلمات التي تصل في النهاية إلى الشاشة على شكل صور مرئية وكلمات وأصوات ، تعتبر من الأمور التي تحتاج إلى هارة أكثر من إدارة الالآت التي تستخدم في هذه العملية) ، هذا التعريف قريب من تعريف علي أبو شادي الذي يقول (السيناريو يعني الفيلم مكتوباً على الورق أي السرد التفصيلي لمشاهد الفيلم بأستخدام لغة الصورة والصوت معاً) أما الكاتبة الكندية (ناديج ديفو) فتعرف السيناريو على أنه (شكل من الكتابة البصرية ، أي لغة تروي حكاية بواسطة الصور، خلافاً للرواية التي تكشف الأفكار الباطنية للشخصيات، ويستجيب هذا اللون من الكتابة إلى قواعد مخصصة بما أنه يقوم على الحوار، والأعمال التي يعبر عنها بالصور)، التعريف أنف الذكر ركز على أن السيناريو يقوم على الحوار، والأعمال التي يعبر عنها بالصور ، في حين أن السيناريو يعتمد الصورة أكثر من الحوار، إذ أن الحوار يندرج ضمن تقنيات الرواية والقصة في المقام الأول،

أما في الفيلم فهو يأخذ مساحة أقل، أي أنه عنصر ثانوي بالنسبة للصورة، فهناك عناصر مهمة مثل الشخصيات، الزمان، المكان، الصراع، الأزمات وغيرها من المكملات الفنية .

أما (أدريان برونل) فقد عرف السيناريو بأنه (أختزال لسيناريو التصوير، وهي بالتحديد دقيقة وتفصيلية لكل ما تنوي أن تفعله في التصوير، أي حيث ما يجب عليه أن تكون الكاميرا في كل لقطة وما تفعل أذا ما تحركت وماذا يحدث أمامها شاملاً كل كلمة حوار وكل صوت وكل جزء من (العمل) أو كل ما يحيط بالحدث)، هذا التعريف يجمع بين السيناريو الذي يكتبه السيناريست، وبين المعالجة الفنية للسيناريو (الديكوباج) التي يحدد فيها حجم اللقطات ، أو الأنتقالات أو حركات الكاميرا وزوايا وأحجام اللقطات.

كما أن السرد يشكل عنصراً مهماً في قصة الفلم ، لهذا فأن لكل فيلم بناء فني درامي ،أما السرد في الدراما فيأتي عن طريق تجسيد الأفعال (تمثيل) لا سرد كلمات حسب تعريف (أرسطو) للدراما بأنها (محاكاة فعل انساني تصاغ بشكل حدثي لاسردي) أي أن السرد الدرامي حركة ، فعل ، والفعل في الدراما لا يدل على الأفعال والأحداث التي تشكلها المواقف فحسب ولكن يتضمن أيضاً العمليات العقلية والدوافع النفسية التي تكمن خلف السلوك الظاهر أوالتي تنشأ بسببه.

أما (سد فيلد) فقد عرف السيناريو بانه (قصة تروى بالصور) (وهو) مثل (الأسم) في علم النحو يُطلق على (شخص) أو أشخاص في (مكان) أو أمكنة وهو يؤدي (دوره) ونرى أن كل السيناريوهات تتقيد بهذا المبدأ الأساسي ، كما حدد (سيد فيلد) معنى السيناريو أنه : شخص في مكان يؤدي (دوره) أي يقوم بفعل، كان من المستحسن بهذا التعريف أن يتضمن الزمن ، كون الفعل لا يقود إلى أحداث وإنما مجموعة افعال تُولد صراعاً، والصراع جوهر العمل الدرامي وبأستمراره تتولد الأحداث ، حيث يحتويها الزمان والمكان . وبهذا يرى الباحث أن السيناريو لايقف عند الشخصيات، وأفعالها، والأماكن، بل ينبغي أن يتضمن الزمان أو الأزمنة حيث تترتب الأفعال والأحداث، كما يتضمن السرد وجود الشخصيات والأمكنة والأزمنة فبوجود الأحداث المتضمنة للصراع توجد الحركة، يضاف إليها الحوار، وهذه الاحداث تكون مبنية على السبب والنتيجة بمساعدة الحوار المعبر عن العلاقات بين الشخصيات وكشف قدراتها العقلية والنفسية، بمعنى أن السيناريو هو الجامع لعناصر مختلفة من شخصيات، وأزمنة، وأماكن، وأفعال، وصراع، وأحداث، وحوار، وسرد، وبذلك تتكون القصة التي تجمع كل هذه العناصر ،

أما السيناريوعند (طه حسن عيسى الهاشمي) فهو (جنس أدبي لأنطباق شروط الأدب عليه من أستخدام للغة وأعتماده على التخيل وأستخدامه لأفعال الكلام كصيغة معتمدة لبناء نوعه ينطوي على بنية سردية واضحة من خلال أشتراكه مع القصة بدعامات السرد

المتمثلة بوجود قصة تروي على وفق كيفية تفرضها طبيعة القص وهذه البنية السردية للسيناريو تأخذ من الفنون المجاورة بقدر أو بآخر ، فتأخذ من الصور الشعرية والتشكيلية بنيتها ، وتأخذ من الأدب زاوية الرؤية ومن السرد تقنياته ، ومن الفيلم مصطلحاته التعبيرية وسرديته على أن كل ذلك ضمن كيان معنوي مستقل لا يستطيعه إلا السيناريو).

التعريف ركز على أن السيناريو(فني ، أدبي) وأعطى للسرد أهميته لوجود قصة في الفيلم كما أن السرد يأخذ من الفنون المجاورة مثل الصورة الشعرية والفنون التشكيلي عناصرها الأساسية الكتلة ، والحجم ، اللون ، الظل ، والضوء وغيرها ، ومن الأدب زوايا ووجهات النظر والرؤية ،

ويعرف السيناريو بانه (سرد قصة بصيغة المضارع ، لها بداية ووسط ونهاية ، يتضمن الأحداث وتسلسلها المنطقي المبني على السبب والنتيجة ، كذالك المؤثرات الصوتية والموسيقية والحوار، كما يستخدم اللغة للأتصال بين الشخصيات والتعبير عن الإنفعالات النفسية ، كما يبين الأنفعالات والصراعات النفسية ، والسلوك الخارجي الذي يوضح دائرة العلاقات بين الشخصيات ضمن أمكنة و أزمنة معينة ، والسيناريو يعتمد السرد الحركي لا السرد الوصفي).

مصـــادر الفكرة في السيناريو (Sources of Scenario)

عند كتابة القصة السينمائية او المسلسلات الدرامية يجب على الكاتب (السينارست) في رحلة بحثه عن الأفكار أن يستلهمها من مصادر خارجية، وقلما نجد من قام بتأسيس فكرة من لا شيء ، والمصادر التي يستقي منها الكاتب فكرته كثيرة ومتنوعة وتظهر موهبة الكاتب في اختيار المصدر ثم الفكرة ثم تطويرها من خلال وجهة نظره الخاصة، وإضافة أبعاد جديدة لها، والفيلم الروائي كما نعلم يعتمد على القصة السينمائية، وهي بدورها تعتمد على الأفكار المختارة والمنتقاة من مصادر عدة متنوعة، وهذه المصادر هي:

أولاً : الأعمـال الأدبية

وتعد من أهم المصادر التي يستلهم منها كاتب السيناريو أفكاره السينمائية، إذ تتنوع الأعمال الأدبية ما بين القصة القصيرة، أو الرواية الطويلة، أو النص الأدبي، أو المسرحي، أو المقالات الأدبية الصغيرة.

وأهم ما يصادف الكاتب عند إعداد سيناريو عن قصة أدبية أو رواية هو مشكلة الإختيار، اي إختيار ماذا يأخذ منها وماذا يترك وكذلك ماذا يضيف وماذا يحذف، وغالبا ما تكون المشكلة الرئيسية أمامه هي الشكل الأدبي البحت للقصة، (الشكل البنائي والأسلوبي)، فلا يوجد وجه للمقارنة بين النص الأدبي والنص السينمائي، فالنص الأدبي يعتمد على استخدام الألفاظ في التعبير عن الأفكار والأحداث والوصف وكل شيء، كما للكاتب الروائي حرية خالصة في وضع أفكاره باستخدام ما شاء من الأوصاف والأفعال اللفظية، أما الكاتب السينمائي فهو مضطر إلى استخدام الصورة والحركة والصوت، وعليه أن يحول صفحات من الوصف اللفظي للمشاعر والأفكار إلى صورة متحركة حية.

وقد سئل نجيب محفوظ عن رأيه في مدى تعبير الأفلام المأخوذة عن رواياته عن أفكاره، فقال إن تحويل العمل الأدبي إلى سينما معناه أنه الآن يعبر عن صناع الفيلم وأفكارهم، لا عن أفكاره هو. ومن ثم فإن كاتب السيناريو، وإن استلهم أفكاره من نص أدبي، فهو لا يعتبر مجرد تابع لمؤلف النص يلتزم بحذافير قصته ولا يخرج عنها، وإنما له أن يستخدم ما شاء من الأفكار والصور المعبرة في إطار الشكل السينمائي.

وعلى ذلك فيجب على الكاتب أن يقرأ العمل الأدبي بعقل مفتوح ويرى ما الذي يستهويه منه ويدون ملاحظاته وانطباعاته ويعاود القراءة مرة أخرى ويصحح ويحذف ويضيف لما كتبه. وعند الاطمئنان تماماً يقفل صفحات العمل الأدبي ولا يفتحها مرة أخرى كيلا تصبح رقيباً يعرقل

خطواته وتحد من حريته، فليس على الكاتب أن يلتزم بالنص الأدبي وإنما يجب أن يلتزم بما أعجبه واستهواه، وما وجده مساعدا في الخروج بصورة معبرة وفيلم جيد، سواء كان ذلك في البناء القصصي أو الشخصيات أو المضمون أو البيئة أو الحوار.

تعريب القصص الروائية الأجنبية:

قد يختار الكاتب عملاً أدبياً أجنبياً ويقوم بتحويله إلى نص عربي باللهجة العامية العراقية المصرية او المغربية، وهو ما يطلق عليه "تعريب" العمل الأدبي الأجنبي. والتحويل هنا لا يكون فقط بتغيير أسماء الأبطال وأماكن أحداث القصة، وانما باختيار الزمن المناسب للقصة وتغيير الأحداث الدرامية التي قد لا تتفق مع العادات والتقاليد المحلية.

ثانياً: التاريخ

قصص التاريخ او احداث التاريخ كثيرة مثل الثورات والأعمالال بطولية وقصص من الفداء وقصص من الغدر والخيانة، والكوارث والحروب والازمات تعطي للكاتب مادة دسمة في رحلة بحثه عن الفكرة عبر التاريخ وتعطيه مجالاً أكبر في الاختيار، ويتحتم على الكاتب أن يجمع معلومات عن الزمان والمكان والأحداث ويبحث في المراجع والكتب للوقوف على الصورة الكاملة للحدث، وبالرغم من أن الأحداث التاريخية معروفة ومدونة بكل تفصيلاتها، إلا أن الكاتب قد يستطيع أن يعطي لها أبعاداً مختلفة حسب رؤيته الشخصية للحدث وحسب المنظور الذي يعالج الكاتب من خلاله هذا الحدث.

القيود التي توضع على الكاتب عند الاقتباس من الأحداث التاريخية:

ليست هناك قيود على الإبداع، ويمكن للكاتب أن يضيف أو يحذف ما قد يحس بأنه يخدم حبكته الفنية أو قصته السينمائية بشرط ألا يؤثر ذلك على منطقية الأحداث وتسلسلها، بمعنى أن الكاتب لا يستطيع تغيير التاريخ وإنما يمكن أن يركز في الحدث التاريخي على جزئية صغيرة ويبرزها دون النقل الصريح للأحداث التاريخية فقط، كما يمكن للكاتب أن يستعين بالأحداث التاريخية كأساس يبني عليه قصته التي يعالج فيها مشاكل الوقت الحالي.

ثالثا: الأسطورة

الأساطير من المصادر الهامة للإبداع التلفزيوني والسينمائي، فهي تحوي الكثير من الأنماط الأساسية التي يعتمد عليها فن القص، مثل نمط الحب (قيس وليلى، روميو وجولييت)، نمط الانتقام (أوديب)، إلخ. بالإضافة إلى ما نجده فيها من خيال غني خصب، واحتوائها على إمكانية للولوج إلى مناطق رائعة من الإبداع، وربما تكون الأساطير غير واقعية، إلا أنها ترضي

أذواق ومشاعر الكثيرين، فهي القصص التي نشأت عليها البشرية، ويميل الإنسان إلى استعادتها مرات حتى لو لم يصدقها.

ومن ناحية أخرى، يمكن أن يكون ما يبتدعه الكاتب من خياله له أصل قديم مأخوذ عن حوادث خرافية أو أساطير أو ملاحم توارثتها الأجيال، مثل قصص آلهة الفراعنة أو أساطير بدء الخليقة وما شابه ذلك، وقد يستلهمه الكاتب في قصص متميزة مليئة بالرموز الهامة التي تشير إلى قضايا وأفكار عصرية، ويلجأ بعض الكتاب إلى تضمين الكثير من الأفكار التي يريدون قولها في الأساطير التي يمكن توسيع ارضيتها لتتضمن الكثير.

رابعا: الأحداث العامة

وهي الأحداث التي تنشر بالصحف اليومية والمجلات أو في الأخبار التليفزيونية، وهنا يكون على الكاتب أن يطلع على كل الأخبار والأحداث العامة أولاً بأول لكي يكون مواكبا للتطورات المؤثرة على مجتمعه، والأحداث العامة هي التي لا تخص أشخاصا بعينهم وإنما تحدث للمجتمع كله وتؤثر عليه، مثل الكوارث الطبيعية أو الاقتصادية أو الأحداث السياسية الهامة، وكذلك الأحداث الاجتماعية كصدور قوانين تعالج مسائل اجتماعية وغير ذلك، وهنا تكون مساحة الإبداع أكبر بالنسبة للكاتب فهو لا يعتمد في فكرته على الحدث فقط وإنما على رؤية المجتمع لذلك الحدث وتقبله له وتأثيره عليه.فإذا أخذنا مثالا زلزال القاهرة في التسعينيات، او الحرب على داعش فيمكن للكاتب استغلال هذا الحدث العام في استنباط فكرة رئيسية تبني عليها عدة أفكار فرعية تمثل انطباعات وآراء عن هذا الحدث وتأثيراته على مجموعة من أفراد المجتمع.

خامسا: المشاهدات اليومية المعاشة

من أهم سمات كاتب السيناريو قوة الملاحظة وقوة منطق التحليل، ولذلك فإن الكاتب يستطيع استلهام أفكاره من مشاهداته اليومية أو الأحداث الخاصة به، على أن يحاول التجرد من مشاعره الخاصة قدر الإمكان لأن حكمه في هذه الحالة سيكون مختلفاً عن حكم العامة من الناس، وعليه أن يقترب من موقع الأحداث ـ إذا كان حاضراً لها ـ وأن يسمع وجهات نظر المحيطين بالحدث ويراقب ردود أفعالهم ويقوم بتحليل تلك المشاهدات وتدوينها بعد ذلك.

ويفضل أن يدون الكاتب في نوتة أو كشكول بعضاً من مشاهداته اليومية أو الأحداث التي يعيشها أو كل ما يلفت نظره من غريب وطريف وذلك دون ترتيب أو تبويب أو اختيار، ومع الزمن سيصبح لدى الكاتب أكثر من نوتة أو كشكول وعليه أن يقلب صفحاتها ويقرأ ما بها بين الحين والآخر، وسيجد فيها ذخيرة هائلة تفيده في عمله، وقد يجد نواة تصلح لعمل سينمائي جيد.

سادسا: التجارب الذاتية

يمكن الاقتباس من الحياة الخاصة للكاتب، ولكن يجب أن نأخذ في الاعتبار أنه مهما كان الحدث الشخصي في حياة الكاتب هاماً بالنسبة له فليس بالضرورة أن يكون هاماً لجمهور الناس، وعلى ذلك فالاقتباس من الحياة الشخصية للكاتب يجب أن يشمل ما يراه مؤثراً في المجتمع دون الانغماس في تفصيلات خاصة لا يرى أهميتها سوى الكاتب نفسه، ولابد أن تكتب التجربة الشخصية بحياد كامل، مع مراعاة الموضوعية وإظهار وجهات النظر المخالفة له.

سابعا: الخيال والفانتازيا

قد تكون الأفكار خيالية وخارجة عن المألوف، وهو ما نسميه بالفانتازيا، ويمكن أن يحتوي هذا المصدر الكثير من الأفكار الرائعة والمختلفة، ومن هذا النوع أفلام مثل طرزان، ولكن أيضا يمكن أن يكون الخيال شديد الاقتراب من الواقع حتى يمكن أن يصدقه المتفرج، وبعض أفكار الفانتازيا تستمد من أصول واقعية أو تاريخية أو أسطورية، مع تطويرها وإدخال الخيال إليها بشكل يبعدها عن الأصل الذي استمدت منه.

وقد يكون الخيال علمياً وهو ما يبتدعه الكاتب معتمدا على أصل علمي موجود بالفعل وما يتخيله الكاتب من تطور يحدث لهذا الشئ.. مثل التطور في تكنولوجيا الحاسب الآلي التي تستغل في أفلام الفضاء وحرب الكواكب وما شابهها، ولكي تصل أفلام الخيال العلمي إلى المصداقية، تحتاج لكاتب على إلمام علمي حقيقي بالموضوعات التي يتناولها.

وقد يكون الخيال مزيجاً من الاثنين، فالأصل العلمي موجود إلا أن التطور الذي يبتدعه الكاتب يكون خياليا، مثل أفلام العودة بالزمن، أو السفر إلى المستقبل وما إلى ذلك.

وقد يبتدع الكاتب فكرة خيالية (فانتازيا) وهي الفكرة التي تعتمد على المبالغة الشديدة جدا، والتي ليس لها مثيل من حوادث وأشياء حقيقية تحدث في مجتمعنا، مثل أفلام تصور معاناة الشعوب من حكامهم بشكل خيالي يخرج عن الحد الطبيعي، ويراعى الكاتب هنا تبرير ما يحدث من خيال بالشكل الذي يجعل جمهور المشاهدين يصدق ما يحدث ويعتبره حقيقياً.

ثامنا: مصادر أخرى

قد تأتي الفكرة من مثل شعبي أو سيره شعبية او آية قرانية او حديثا نبويا شريفا او قولا ماثورا يجد فيه كتاب كثيرون مادة غنية بالأفكار.

ولم تنته بعد مصادر الاقتباس، فالحلم إذا جاء للكاتب قد يكون ملهماً، والمكان الغريب قد يوحي بفكرة، والأسم الطريف قد يكون كذلك.

وفي النهاية يكون على الكاتب بعد اختياره للفكرة من أحد المصادر السابقة أو غيرها على أن يطورها وينقيها من الشوائب ويضيف ويحذف منها ما يكفل الموضوعية والتسلسل المنطقي حتى يصل بها الى صورتها النهائية التي تجعله يستطيع إيهام جمهور المشاهدين بتصديق ما يحدث أمامهم والتأثر به.

فكرة الفيلم

فكرة الفيلم، أو «الفكرة ذات السطر الواحد»[1] هي جملة بسيطة وقصيرة تلخص الفكرة القائدة للفيلم. وينبغي لها أن تجيب باختصار عن السؤال التالي: «عم يتكلم الفيلم؟»

نادراً ما تظهر فكرة الفيلم مكتوبة لأنها ليست إلا مجرد أساس يتم الانطلاق منه في تطوير الملخص. يفترض بفكرة الفيلم أن تكون أصيلة إلى درجة تولد فيك الرغبة، بوصفك المؤلف، بالمضي في كتابة الفيلم. لكن فكرة الفيلم هي، تاريخياً أيضاً، وسيلة لعرض فكرة العمل على منتج بغرض الحصول على المال كي تعمل على تطويرها.

بيد أن صياغة الفكرة تحولت، في الولايات المتحدة، إلى مهنة مستقلة كلياً: فهنالك كتاب يبتكرون أفكاراً يطورها كتاب آخرون كي تصبح سيناريو.

ينبغي لفكرة الفيلم أن تعرض بوضوح الشخصية الرئيسية والانقلاب الأولي الذي سيطلق الدينامية السردية ونوع الفيلم إذا كان ذلك ممكناً (هل نحن إزاء فيلم ويسترن أو فيلم كوميدي؟). وإليكم فيما يلي أفكار بضعة أفلام معروفة:

- يضطر موسيقيان للتخفي بزي نسائي للهروب من قتلة (" Some Like It Hot" لبيلي وايلدر).

---

(١) One-Line-Pitch في النص الأصلي (المترجم)

- يستيقظ كلب ذات صباح كي يجد نفسه على صورة رجل ("Didier" لآلان شابا).
- محققان شديدا الاختلاف يحققان في سلسلة من جرائم القتل تستحضر الخطايا السبع الرئيسية ("Seven" لديفيد فينتشر).
- الصعود الصاعق لرجل عصابات كوبي ومن ثم سقوطه في ميامي أعوام الثمانينيات ("Scarface" لبرايان ديبالما).
- رجل سليم العقل متمرد على السلطة يلتحق بمحض إرادته بمصحة للأمراض العقلية للإفلات من السجن ("One Flew Over The Cuckoo's Nest" لميلوس فورمان).
- يقرر طالب أمريكي من أسرة ثرية أن يعيش الاكتفاء الذاتي في الطبيعة ("Into The Wild" لشون بين).
- متشرد يقع في حب بائعة أزهار ضريرة تفضله على رجل ثري ("City Lights" لتشارلي شابلن).
- محام ورب أسرة تقاضيه امرأة عاش معها مغامرة عاطفية (" Fatal Attraction" لأدريان لين).
- في أمريكا الوسطى، يوافق أربعة مغامرين على نقل النيتروغليسيرين في شاحنات للحصول على بعض المال ("Le Salaire De La Peur" لهنري جورج كلوزو).
- قاتل مهووس يضع تحت جناحه متدرباً شاباً يحاول تلقينه مهنته ("Cible Émouvante" لبيير سالفادوري).
- كاتب مشهور تحتجزه معجبة مهووسة تماماً وتطلب منه أن يعيد تأليف كتاب ("Misery" لروب راينر).
- على ظبي صغير أن يتعلم تدبير شؤون حياته بعد موت أمه ("Bambi" لوالت ديزني).
- صحفي يحقق في الكلمات الأخيرة التي تفوه بها أحد أقطاب الصحافة ("Citizen Kane" لأورسون ويلز).

وفي حين أن فكرة الفيلم ينبغي أن تعرض بوضوح للصراع الذي يشكل أساس الفيلم، إلا أنه ينبغي فهم مصطلح «صراع» بالمعنى الواسع للكلمة. إذ تظهر قراءة فكرة فيلم ميلوس فورمان (One Flew Over The Cuckoo's Nest)، بوضوح، أن المواجهة بين ذلك الرجل المتمرد والمصحة النفسية ستكون محركاً ممتازاً للسرد ومصدراً للعديد من الصراعات. وبالطريقة نفسها، تسمح فكرة كون رجلين قد اضطرا إلى التنكر بزي نسائي للإفلات من قتلة للقارئ أن يتصور الفكاهة والمواقف التي لا تصدق والتي تجري في الفيلم.

في كل هذه الأمثلة يمكن أن تقرأ بوضوح لحظة «التحول» التي يعيشها البطل: فقبوله مهمة أو تحقيقاً، أو اختيار أن يصبح مروج مخدرات كبيراً هي كلها مواقف تساهم بالدينامية نفسها، الدينامية التي تطلق حبكة القصة.

الملخص

الملخص هو إيجاز لقصتك ببضعة أسطر. فهو إذن نسخة مطورة عن الفكرة من حيث أن كاتب السيناريو يصف في الملخص المفاصل الدرامية الكبرى في الفيلم. وبذلك تظهر، منذ تلك اللحظة، البنية ثلاثية الفصول، أي بداية الفيلم ووسطه ونهايته (التمهيد، التطوير وحل العقدة).

يتراوح الملخص بين أربعة أسطر وصفحة ونصف الصفحة على الأكثر. بيد أنه يمكن، في الأفلام الطويلة ذات البنية شديدة التعقيد، أن يكون الملخص أطول من ذلك، غير أن حالات كهذه تعد نادرة. عليك أن تتذكر أن الملخص هو نص تركيبي يجب أن يخلق في القارئ الرغبة في قراءة الاستمرارية الحوارية. ولذلك ينبغي أن تجعله قصيراً وفعالاً!

تظهر في الملخص الشخصيات الرئيسية وتأخذ أسماء كما تظهر أماكن القصة وسياقها الزمني. يمكن للسياق الزمني أن يحمل الكثير من المعلومات المضمرة التي لا حاجة بكاتب السيناريو للعمل على تطويرها. فلو كان فيلمك يحكي قصة حب في باريس في تموز ١٧٨٩، فالقارئ سيعرف فوراً أن قصة الحب هذه ستجري في سياق قوي. وبالطريقة نفسها، فإن حصول لقاء بين شاب كاثوليكي وفتاة يهودية في برلين في صيف ١٩٣٨ سيحمل على الفور بعداً إضافياً تراجيدياً متأصلاً في الحقبة التي تدور فيها الرواية.

بيد أن اختيار أن تقع أحداث قصتك في هذه الحقبة أو تلك سيكون له أثر مباشر على ميزانية الفيلم وينذر بجعل المنتج يتخلى عن قراءة النص خشية التكاليف التي قد يفرضها هذا الخيار.

يمكن مصادفة نوعين من الملخصات: الملخصات التي يماط اللثام فيها عن الخاتمة أو تلك التي لا تعطي سوى مقدمات القصة كي «تغري» القارئ.

كثيراً ما يندفع كتاب السيناريو المبتدئون بتهور إلى كتابة الاستمرارية الحوارية لقصة لا يعرفون سوى لمحات منها. ومع تقدم عملية الكتابة، يشعر كاتب السيناريو أن موضوعه يفلت منه وأن كل مشهد يصبح باباً يغلق في وجهه وسرعان ما يتلاشى الإلهام ويصبح الانسداد تاماً. هذه هي النتيجة المتوقعة لقلة التحضير. فالقاعدة الأولى هي أن يعرف كاتب السيناريو طرفي قصته، البداية والنهاية، كي يكون قادراً على رسم «مسار» أبطاله. فكتابة الملخص تساعد، إذن، على بناء القصة بخطوطها العريضة أي معرفة بدايتها ووسطها ونهايتها. وهكذا يصبح الملخص أداة شديدة الأهمية من أجل المضي في تطوير القصة بالمعنى الدقيق للكلمة.

إن إظهار نهاية القصة من عدمه في الملخص هو خيار ظرفي. فهنالك أفلام ("The Sixth Sense" لـــ م. نايت شايمالان أو "Usual Suspects" لبرايان سينغر أو "psycho" لألفرد هتشكوك) مبنية على حصول انعطاف في الموقف النهائي وهو ما يدعى Twist. فإذا كنت راغباً في أن تدع التشويق للقارئ، لا تكشف عن نهاية القصة في ملخصك، بل اكتب جملة ما على شاكلة: «وهكذا، تحقق ما كان يبدو مستحيل الحصول...»

وإضافة إلى كونه أداة أساسية في هيكلة السيناريو، فالملخص هو أيضاً الوثيقة التي تقرر المستقبل المالي للفيلم في مواجهة المنتج. كما أنه في الكثير من المهرجانات المحلية والدولية، الباب الذي يسمح بدخول السيناريو إلى أجواء المنافسة.

فيما يلي بعض الأمثلة عن ملخصات أفلام طويلة ذات نهايات معروفة وأخرى أكثر غموضاً...

- "Annie Hall" لوودي آلن: تملك آني هول سحراً صارخاً بيد أنها تفتقد إلى الثقة بالنفس... تراها في بعض الأحيان سعيدة وفي أحيان

أخرى كئيبة وهي تحلم أن تكون مغنية. آلفي سينغر فكاهي معروف يخفي مشاعره ويعاني وساوس مرضية. تنشأ بين الاثنين علاقة حب من النظرة الأولى. عندئذ تبدأ قصة موشاة بالضحك والشكوك والانفصال والتئام الشمل.

- "Fargo" لجويل كوين: جيري لوندغارد تاجر سيارات بائس غارق بالديون في مدينة صغيرة في مينيسوتا. يضع لوندغارد خطة ملتوية كي يثري: يحضر اثنين من الأوغاد كي يخطفا زوجته ويطالبا والدها بالفدية. يظن أن مشروعه لا يمكن أن يخفق. ولكن هذين البلطجيين يقتلان، بدم بارد، ثلاثة من سكان فارغو، لحظة وصولهما. يسند التحقيق إلى مارج غوندرسون، وهي شرطية حامل على وشك الولادة. وعلى الفور، يسترعي انتباهها جيري لوندغارد غريب الأطوار.
- "Stand by mw" لروب ستاينر: صيف ١٩٥٩. يقرر أربعة مراهقين لا ينفصلون عن بعضهم بعضاً، غوردي، كريس، تيدي وفيرن، أن يفتشوا عن جثة صبي اختفى منذ بضعة أيام في غابة كاسل روك. غير أن هذه النزهة لن تكون سوى البداية.
- "The Searchers" لجون فورد: تكساس ١٨٦٨. يعود إيثان إدواردز إلى الديار بعد أن قاتل في صفوف الجنوبيين. يهاجم أفراد عصابة من هنود الكومانتشي مزرعة شقيقه ويقتلون قاطنيها باستثناء الصغيرة ديبي التي يقوم الهنود باختطافها. ينطلق إيثان، بصحبة مارتن باولي، في مطاردتهم. تستمر المطاردة خمسة أعوام يصبح إيثان أثناءها مسكوناً بفكرة قتل ديبي التي أصبحت الزوجة الشابة لزعيم الكومانتشي سكار. تسأم خطيبة مارتن، لوري، الانتظار وتستعد للاقتران برجل آخر. في نهاية المطاف، يعثر التكساسيان على آثار الكومانتشي. يقوم مارتن بقتل سكار فيما يحتضن إيثان ديبي وقد قرر أن يعود بها إلى الديار. ينطلق إيثان مرة جديدة وحيداً كما في بداية القصة.

- «محاربو الساموراي السبعة»[1] لأكير كوروساوا: قرية يابانية مزقتها الحرب الأهلية في نهاية القرن السادس عشر. يقرر الفلاحون، الذين تعرضوا للاضطهاد على يد عصابة من الأشقياء نهبوهم واغتصبوهم وقتلوهم، أن يوكلوا بعض محاربي الساموراي مهمة حمايتهم. يجند كامبي، بمعونة تابعه كاتسوشيرو، أربعة جنود رحالة يتبعهم كيكوتشيو، شبه المجنون، الذي سينجح في بناء جو من الثقة مع القرويين. يستعد الجميع بصورة مكثفة للدفاع عن القرية. يقتل ثلاثة من الأشقياء أثناء مهمة استطلاع. يشهد الهجوم النهائي الذي تميز بعنف وقسوة شديدين انتصار الفلاحين على الأشقياء. يقتل ثلاثة من الساموراي ويستعيد الناجون منهم حياة الترحال فيما يعود الفلاحون إلى ممارسة حياتهم اليومية. ويستقر كاتسوشيرو الذي وقع في حب ابنة أحد القرويين في القرية.

يتوقف كاتب السيناريو، في السيناريوهات التي لم تكشف فيها النهاية، عند استمراريته الحوارية، الفصل الأول من الفيلم (راجع القسم الرابع: «بناء الفيلم»). فهو يتوقف، إذن، عند اللحظة التي ينغمس فيها «البطل» في «المغامرة».

وعلى الرغم من أن ملخص سيناريو فيلم "Stand By Me" مفتوح كثيراً، إلا أنه يسمح للقارئ أن يتخيل نوع الفيلم الذي سوف يشاهده وأن يتعرف على أبطاله، مجموعة الأطفال الأربعة.

وفي ملخص سيناريو "Fargo"، نفهم أن البطل الحقيقي للفيلم لن يكون لوندغارد، بل بالأحرى الشرطية التي تقرر أن تمضي في التحقيق حتى منتهاه.

أما في الملخصات الأطول، فسنلاحظ أن البنية الكلية للسيناريو، أي البنية ثلاثية الفصول، قد تم الكشف عنها.

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Shichinin no samurai باللغة اليابانية (المترجم)

لنستعد اثنين من الأمثلة السابقة كي نشير إلى الفصول الثلاثة في كل منهما. ولنبدأ بملخص "The Searchers":

• **الفصل الأول:** يعود إيثان من الحرب إلى منزل شقيقه. ويتعرف، مع التئام شمل الأسرة، إلى الصغيرة ديبي. يصل هنود يقتلون الجميع ويختطفون ديبي.

• **الفصل الثاني:** يقرر إيثان، بمساعدة معاونه الشاب، الانتقام والبحث عن ابنة أخيه. يروي القسم الثاني هذا ترحال راعيي البقر وتعاقب الأمل واليأس والمعارك وأخيراً نشوء الهاجس الجديد لدى إيثان: أن يقتل ابنة شقيقه التي اقترنت برجل من الكومانتشي. تأتي المعركة النهائية ويقتل زعيم الكومانتشي ويقرر إيثان أن لا يقتل ابنة أخيه ويعود بها إلى الديار.

• **الفصل الثالث:** بعد وداع أخير لابنة أخيه، يرحل إيثان على صهوة جواده أكثر وحدة وحزناً من أي وقت مضى.

لنلاحظ الآن ملخص «محاربو الساموراي السبعة»:

• **الفصل الأول:** يتم تحضير ديكور الفيلم، إنها يابان القرن السادس عشر القروسطية. قرية يعمل فيها الأشقياء النهب والاغتصاب. يقرر القرويون «استئجار» خدمات محارب ساموراي كي يشكل فريقاً حوله. يجمع هذا المحارب ستة محاربي ساموراي آخرين نتعرف إلى كل منهم من خلال «روتينه الحياتي». يصل الفريق برمته إلى القرية.

• **الفصل الثاني:** يستطيع الفريق الذي تم تأسيسه الآن أن يدرب القرويين على فنون القتال. ولكن على المحاربين أن يجهدوا من أجل الاندماج في هذا العالم القروي غير المألوف بالنسبة إليهم. وهكذا تتعاقب مشاهد التدريب والتدجين المتبادل. ثم تقع عدة معارك في القرية مع الأشقياء. وأخيراً، تجري المعركة النهائية التي يفقد بعض المحاربين خلالها حياته.

• **الفصل الثالث:** عند انتهاء المعركة، يقرر محاربو الساموراي الناجون الرحيل بعد أن انتهت مهمتهم. ولكن أحدهم يقرر البقاء لأنه عثر على حب حياته.

يذكرنا فيلم «محاربو الساموراي السبعة» بفيلم وسترن كما أنه ينتقل بنا إلى بنى أفلام أكثر قرباً مثل فيلم "Mission: Impossible" لبريان ديبالما أو حتى، وعلى وجه الخصوص، فيلم Ocean's Eleven لستيفن سودربرغ.

يعزى نجاح هذه الأفلام، على تنوعها، إلى امتلاكها بنى سردية مشتركة شديدة القوة ومتجذرة تقريباً في لا وعينا منذ الطفولة، منذ الحكاية الأولى التي قصت علينا، منذ بضعة آلاف من السنين مضت.

يمكن، للوهلة الأولى، أن يتشكل لدى المرء انطباع مؤداه أنه لم يعد هنالك من فائدة ترجى من محاولة كتابة فيلم جديد لأن كل ما يمكن فعله قد تم القيام به بالفعل. بيد أنه على الرغم من تشابه البنى، إلا أنه من البديهي أن محتوى الفيلم والشخصيات التي يصنعها الكاتب والمواقف التي يجعلها تغرق فيها هي ما يميز فيلماً عن آخر. فالنصيحة الأولى التي نقدمها لكتاب السيناريو المبتدئين هي أن لا يخشوا العمل انطلاقاً من بنى معروفة، بل على العكس. فالاستناد إلى قاعدة متينة يجعل الإبداع والجدة وإدهاش المتفرجين أموراً ممكنة.

المعالجة

المعالجة هي صيغة شديدة التطور عن الملخص، وهي وثيقة طويلة إلى حد ما قد تبلغ عشرين صفحة أو أكثر في الأفلام الطويلة، ويتم في وثيقة المعالجة تطوير القصة بكليتها، وهي تعني أن نضع القصة السينمائية أو التليفزيونية بالكامل في قالب درامي مع استبعاد الاسلوب الادبي الذي كان موجوداً في بعض اجزائها، وصولا الى مرحلة النهاية، اي كتابة السيناريو.

وتكتب المعالجة بعد كتابة ملخص القصة وقبل كتابة قائمة الشخوص، وتقترب المعالجة إلى حد ما من صيغة الرواية، فهي عبارة عن سرد موسع للقصة، وهي تصف الفيلم بكليته مشهداً إثر آخر ولكن دون أي تقطيع متسلسل في هذه المرحلة اي دون ذكر ارقام المشاهد، ولا تتضمن المعالجة أية حوارات، ومن الممكن في اماكن معينة تتم الاشارة للحوار دون ذكره، اي فقط بالمقدار الذي يسمح بأن نكون فكرة دقيقة عن الطريقة التي تتكلم بها بعض الشخصيات (لهجة، أو لكنة خاصة).

وتظهر في المعالجة كافة الشخصيات كما تظهر الحبكات الثانوية وكل الديكورات، كما ينبغي شرح كافة الانعطافات بوضوح، إن المعالجة هي الخطوات المرئية مرتبة ترتيباً دراماً شاملاً لكل شيء، من رسم للشخصيات واحداث درامية ، مؤثرات درامية بوجه عام ... الخ .

ولا يتبقى بعد ذلك في السيناريو سوى أن يقوم الكاتب بفك شفرات هذه المعالجة وترجمتها من كلام إلى مشاهد تحوي صوراً وحواراً، هذا بالاضافة الى "الروتوش" والجماليات والخصوصيات التي يتسم بها كل كاتب عن الآخر في أي سيناريو.

وفي هذه المرحلة فإن السرد يضيف إلى الأحداث الرئيسية، التي وردت في الملخص أحداثاً تكميلية أو فرعية، لتعميق الخط الأصلي للأحداث، وجعل تسلسه منطقياً، ومن الناحية الأخرى، فإن المعالجة تضيف الشخصيات الثانوية التي تخدم علاقاتها بالأحداث وبالشخصيات الرئيسية، ويجب ان تظهر في المعالجة كل العناصر اللازمة في سياقها المتوالي بدون ارقام.

وتعد المعالجة بالنسبة لكاتب السيناريو وثيقة أساسية، اذ تسمح له بتحريك قصته للمرة الأولى بما يساعد على إظهار مزاياها ونقاط ضعفها ومشاكل البنية والمقاطع مفرطة الطول والمشاهد غير المفيدة أو تلك الناقصة، وتعد المعالجة بالنسبة للكاتب بمثابة المقود حتى لا يضل الطريق، هي المرشد له الذي يحدد له البداية والوسط والنهاية وكيف سيصنع السيناريو.

وبالرغم من أن كتابة بداية السيناريو قد تبدو أمراً يسيراً، إلا أن التعقيد يزداد مع التقدم في الكتابة، فإذا لم نكن نعرف بدقة شديدة إلى أين نمضي، فإن كل جملة نكتبها، كل مشهد، وكل حوار يضيق حقل الممكنات ويفضي بسرعة كبيرة إلى مواجهة جدار سردي هو الانسداد التام.

هذا هو الفخ الذي تساعد وثيقة المعالجة على تجنبه. فبتطوير القصة بكليتها والتخلص في الوقت الحاضر من عقبة الحوار وقصر الاهتمام على البنية السردية للقصة والإمساك بقيادها، يستطيع الكاتب أن يبقى في حالة تركيز على عقد القصة ومفاصلها الدرامية ويستطيع أن يجري الاختبارات اللازمة وأن يخلق مشاهد ويحذف أخرى ويستبدل ثالثة. فعلى الرغم من أن كتابة المعالجة أقل "جاذبية" من كتابة الاستمرارية الحوارية، ولكن الحصول على خطوط إرشادية ممتازة يعوض عن الوقت والطاقة اللازمين لصياغتها.

وتصاغ وثيقة المعالجة بكتابة فقرة واحدة من أجل كل مشهد في الفيلم الأمر الذي يسهل قراءتها ومن الممكن ان تتعدد الفقرات للمشهد الواحد بحسب طبيعة المعالجة، وعلينا في كتابة المعالجة ان نتحاشى الاوصاف الادبية البراقة، وخصوصاً تلك التي يصعب أو يستحيل إعطاء المعادل السينمائي والتلفزيوني (البصري) لها مثل : "ونظر لها السفاح نظرة يشيب لها الولدان " او " انطلق الهجوم وكأن القيامة قد قامت".

ان أصعب مراحل الابداع الفني هي مرحلة المعالجة هذه، ذلك لأنها مرحلة الابتكار، والابداع الفني ، التشكيلي، مرحلة صنع المواقف والاحداث، مرحلة البحث عن المعادل البصري المادي على الشاشة لأي صيغ او تعابير أدبية مكتوبة، وهي بالفعل المرحلة الاكثر احتياجاً إلى التركيز ومن قبل إلى التخطيط، عن طريق عمل مسودات للكتابة والحذف والشطب مرة أخرى، إلى ان نصل إلى الترتيب السليم.

إلا ان الشي الجدير بالذكر في هذا الصدد هو أن نؤكد كيف نكتب المعالجة، او شكل هذه المعالجة، علماً بأنها مفيدة للكاتب نفسه قدر اهميتها للجهة (الشركة المنتجة الممول – المخرج)، الذي سيقدمها كاتب السيناريو إليها، وهي بذلك حتمية وليست اختيارية، ذلك لان القصة هذهِ من الممكن ان توجد، ومن الممكن ألا يكون لها وجود او ضرورة، وهي كذلك ليست كاشفاً او مجسماً حقيقياً لإمكانات وقدرات كاتب السيناريو، يمكن على ضوئهما التعاقد معه على عكس المعالجة التي هي المرآة الحقيقية العاكسة لما سيكون عليه سيناريو هذا الكاتب.

وعلى أية حال فإن المعالجة لابد أن تكتب في صيغة الفعل المضارع ، وانها لابد ان تكون نقاطاً أي أحداثاً يلي بعضها البعض في ترتيب متسلسل منطقي، وانها لابد ان تتيح للسيناريست أن يرى الدراما بها في شكل صور بالفعل، وهذا هو سر صعوبتها والحرص في كتابتها.

مثال معالجة لتمثيلية جبروت امرأة

جبروت امراة

منزل لؤي صباحا من الخارج وهو منزل متواضع مع حديقة صغيرة وسيارته القديمة

لؤي واقفاً في غرفة نومه بالمنزل أمام المرآة ينظم ربطة العنق مرتديا قميص وبنطلون ، بينما ليلى زوجته تجلس على الكرسي وهي ترتدي حذائها متذمرة بسبب قدم حذائها وعدم شراء لؤي حذاء جديدا لها

تقترب ليلى من لؤي وهي تحمل الحذاء المقطوع وتوجه بوجه لؤي بينما هو يهم بربط ربطة عنقه قرب كتفه ورقبته معترضة على سكوته

لؤي يبرر الى ليلى انشغاله السابق ويوعدها بالخروج وشراء حذاء جديد

في سوق مزدحم ليلى تقف مع لؤي أمام محل لبيع الاحذية في احد اسواق الملابس، وتشاهد الاحذية المعروضة في المحل

ليلى تدخل المحل مع لؤي لتشتري حذاء خفيف بدون كعب بعد ان تسال البائع على سعره

البائع يمسك حذاء اخر ذو كعب عالي ورفيع ويحاول ترغيب ليلى بشرائه

ليلى تتفقد الحذاء ذو الكعب وتحاول ان تلبسه

لؤي يقترب من البائع ويمسك يده ويسحبه نحو الزاوية من المحل متسائلا عن سبب عرض البائع هذا الحذاء العالي وترغيب ليلى بشرائه فيما يستمر البائع بترغيب لؤي بالحذاء

لؤي يبدو عليه الغضب من تصرف البائع

قائمة الشخوص

تكتب قائمة الشخوص في بداية السيناريو بعد المعالجة في صفحة منفردة، وتضم قائمة الشخوص اسماء الشخصيات في القصة او نص السيناريو والتي ستظهر فيما بعد في الفلم او الدراما وتكون قائمة الشخوص مرجعا يعتمد عليه في اختيار الممثلين الذين سيؤدون الاداور في العمل. ومن الملاحظ ان مانذكره من وصف للشخصية سيكون بارزا في السيناريو والتمثيل. كما ان للوصف علاقة بمجريات القصة واحداثها، على سبيل المثال عندما اكتب في وصف شخصية معينة انها مبذرة يجب ان يكون حضورا او انعكاسا للتبذير في القصة او في حياة هذه العائلة.

وتكون كتابة قائمة الشخوص كما يلي:

اسم الشخص : وصف للشخص من ناحية العمر والمهنة والوضع النفسي للشخصية فضلا عن ملامح الشخصية وفي بعض الاحيان العلاقات الارتباطية بين الشخصيات، وفي بعض الاحيان تذكر الخواص الجسمانية مثل بدين او نحيل او مصاب بعاهة معينة.

مثال 1

قائمة شخوص

1. مصطفى: والد أحمد، استاذ جامعي يبدو عليه الذكاء العلمي يميل الى البساطة والتواضع.
2. أحمد: زوج نادية، مهندس طموح ووسيم في الثلاثين من عمره.
3. نادية: زوجة احمد، في الثانية والعشرين من عمرها امراة جميلة مبذرة تهتم بمظهرها.
4. منى: صديقة نادية، في حوالي الخامسة والعشرين من عمرها وهي امرأة حاقدة وجاحدة.
5. عادل: مدير شركة، رجل بدين الجسم مبذر ويعيش حياة بذخ ولهو.
6. نوال: صديقة نادية، في منتصف العقد الثالث، امرأة مسالمة ومساعدة للاخرين.

في بعض الاعمال يميل السينارست الى كتابة قائمتين احداهما قائمى الشخوص الاساسية في العمل واخرى للشخوص الثانوية وتكتب دون ذكر التوصيف الخاص بالشخصيات.

مثال 2

شخصيات أساسية:

1. باسم : اجير في دكان حدادة عصامي يعتمد على نفسه في تدبير شؤونه ،كوميدي في حركاته وتعليقاته الساخرة وبالاخص في المواقف الدرامية الحرجة.
2. الوالي : عاقل وحكيم ، يفكر بالمسائل ويضع الخطط المضمرة لها.
3. زهير : مخلص ومدبر يمتاز بالعقلانية وتحليل الامور. وظيفته مستشار الوالي.

4. فاتك : شخص صامت، في العقد الثالث من عمره ، تظهر على وجهه ملامح القساوة. وظيفته سياف.

شخصيات أخرى:

قائد الشرطة - قاضي - ملاك - رجل شرطة محقق - حُراس - متهمين في قاعة المحكمة - صاحب دكان - صاحب حمام -إضافة إلى عددٍ من الشخصيات الثانوية الاخرى.

مواصفات كاتب السيناريو (السينارست)

1. **ان يكون ذو مخيلة واسعة ورؤيا شاملة**:

تعد المخيلة الواسعة والرؤيا الشاملة من اهم الصفات التي يجب ان يتصف بها السينارست ، اذ يكتب في أكثر الأحيان ما هو غير موجود في المجتمع بل انه يبتكر ويمتزج ويخلق كيف ما يشاء وفق تسلسل وسببية مقنعة وهي ما تجعله (المخيلة) ذو خصوصية عن باقي الأشخاص في ان ينفرد في كتابة ما، اذ ان المخيلة إنما هي الكفيلة في خلق الموضوع بالشكل الكامل فهناك وفرة من الموضوعات الغير جاهزة أو الغير صالحة لان تكون سيناريو، فقط هي المخيلة التي يحملها كاتب السيناريو كفيلة بان تحولها الى سيناريو وكذلك هناك جملة من الأفكار والأحداث المتناثرة والمنتشرة في أرجاء شتى والمخيلة أو الرؤيا التي يمتلكها الكاتب هي التي تجمع تلك المتناثرات والفتاتات والمجموعات والأحداث وما الى ذلك وتحولها الى موضوع ذو وحدة وهدف متكامل، إذن المخيلة (Visualization) والرؤيا التي يمتاز بها الكاتب هي المولد للموضوعات التي سيقوم فيما بعد بكتابتها، وهي الرافد الأساس في خلق الروايات أو السرد أو الحوار أو العناصر الأساس في السيناريو، فالسيناريو تخيل، فبقدر ما يكون خيالك مقنعا تكون سينارست ناجح، وإذا وضعنا مسالة التكنيك جانبا، فالسينارست الناجح هو الذي يقرب المشاهد من خياله.

2. **ان يكون كاتب السيناريو واسع الثقافة**:

وكثير التطلع للموجودات أو الموضوعات والفنون والعلوم، حيث ان الثقافة التي يتطلع عليها كاتب السيناريو تحصنه من الخطأ المحتمل كون ان السيناريو يجمع مزيد من المواقع والشخصيات والحالات والأحداث وما الى ذلك من تنويعات عديدة داخل المجرى الفيلمي أو السردي في العمل وهي بحاجة الى مصداقية والى دقة لكي تكون مقنعة وصحيحة في نفس الوقت أمام المتلقي، فهي التي تقود المتلقي في ان يتقبل العمل أو يرفضه، وهي التي تحدد فيما بعد ديمومة العمل وآفاقه كون ان المعلومات التي تظهر في العمل أشبه بما تكون تنبؤات للمستقبل، لذا فهي غاية في الأهمية في ان تكون صحيحة ومؤكدة.

3. **ان يتصف بالشخص الساحر** (Magician):

أي ان يتميز بأنه قادر على التغيير أو التأثير بالمتلقي أشبه بالساحر الذي يقدم أشياء عجيبة للناس ويبهرهم ، فالساحر غالبا ما يقدم أشياء جديدة لم يطّلع عليها اغلب الذين يتفرجوا عليه ذلك لان الأشياء التي تقدم فيما لو كانت معروفة سابقا أو معروفة وغير مؤثرة فإنها سوف تفقد أهميتها ولا تعطي فعالية، لذا توجب ان تكون هناك أشياء جديدة وأشياء متجددة لا تخلق الملل عند المتلقي بل تخلق التأثير والمتابعة ، فمعروف ان الإنسان ميال الى كل جديد وكل ما هو غامض غير

معروف، حيث ان الإنسان حين يطلع على ما هو معروف أو شيء قديم لا يتأثر، وحين يطلع على أسرار جديدة أو موضوعات ذات أهمية نراه يتأثر وينجذب نحوها وهو أمر غريزي.

4. **القدرة على الوصف والمحاكاة أو التشبيه**

بالرغم من الصفة الأساس التي يمتلكها الكاتب والتي هي القدرة على الخيال فان هناك صفة أخرى متزامنة معها وهي القدرة على الوصف والتشبيه حيث ان الكاتب ما لم يحمل الإمكانية في الوصف لا يمكن ان تكون أعماله مؤثرة كون ان الوصف إنما هو الأساس الذي يستند إليه المخرج في تجسيد الأحداث حيث ان هناك مزيد من الأمور التي تكتب في السيناريو يمكن ان تنفذ من قبل المخرج بأشكال عديدة ومتنوعة وبالتالي يمكن ان تبتعد عن الموضوع الذي يريد كاتب السيناريو ان يطرحه ومن ثم يكون العمل غير مكتمل وكذلك هناك الكثير من العبارات والكلمات المتشابهة التي يمكن ان تعطي معنى معاكس أو مغاير بما هو مراد قوله وبالنتيجة تكون الأحداث غير منطقية أو غير مؤثرة وتؤدي الى نتائج سلبية وإضافة الى ذلك لابد للكاتب ان يتصف بالقدرة على التعبير كي يكتب بما يفكر أو ما يريد ان يطرح .

5. **ان يتصف الكاتب بسرعة البديهية والذكاء المفرط**:

وذلك لان النمطية والرتابة هي المؤشرات السلبية في عزوف المتلقين عن الاعمال، وبما ان البديهية والذكاء هي الصفتان اللتان تعملان على خلق التنبؤ الصحيح لدى الكاتب، إذن كان لابد من توافرها في السيناريست لكي لا تكون الاعمال مثبطة ومرهلة ومنمطة، حيث وجد في الكثير من الاعمال غير الناضجة في التلفزيون وخصوصا منها العربية ان الأحداث تسير وفق تنميط غير مرغوب من قبل المتلقي ذلك للبديهيات التي يستعرضها العمل بشكل مفرط وللمعلومات المكررة والأحداث الغير مؤثرة جراء الاعتقادات غير الدقيقة في ذهن السيناريست اثر المسلمات التي تبدو للكاتب نفسه أنها مفاجئات أو أسرار جديدة على المتلقي، والواقع إنها تولدت بفعل البديهية الركيكة في السيناريست نفسه وبفعل الذكاء المحدود الذي يمتاز به اثر التصورات والخيالات الغير ناضجة أو الغير مكتملة أو الرتيبة.

6. **القدرة على التجريب والتكيف**:

ان يتسم السيناريست بالاستعداد والقدرة على المعايشة الميدانية في صلب الأحداث والقدرة في وصف أو تدوين كل الأحداث، فهناك مزيد من الكتاب العالميين يلجئون الى المعايشة الميدانية في المجتمعات والأحداث بغية إنتاج أعظم وصف وتدوين أفضل الإنتاجيات، وعلى العكس من ذلك نرى ان كثير من الكتاب الغير مقتدرين من الكتابة يكتفون بالوصف الذي نقل من مصدر غير دقيق أو صحيح أو يميلون الوصف الناتج من التوقع أو الحدس ويهملون المعايشة والجدية

والصدق في نقل المعلومات، ان من أهم الأمور التي يحتاجها المتلقي في العمل الدرامي أو الغير درامي هي الدقة أو المعلومة الصحيحة وقد لوحظ ان المعايشة الميدانية عند أكثر الباحثين إنما تعزز أفضل النتائج وأدقها.

7. **ان يحكم استخدام المفردات والأمثال والحكم والموروث الاجتماعي والتراث للمجتمعات**:

وان يكون خبيرا في الموروثات والتراث للمجتمعات التي يكتب عنها ، فكاتب السيناريو يلجأ وفي كثير من الأحيان الى استخدام المثل الشعبي أو المقولات المأثورة خصوصا في كتابة الحوار الذي يتطلب كم هائل من الكلمات والمفردات المؤثرة ذات الأهمية في نفسية المتلقي، فالكثير من المشاهد تترجم ما هو موجود في الموروث الاجتماعي والديني والادبي من الامثال والحكم والايات القرانية والاحاديث النبوية الشريفة وابيات الشعر الشهيرة والاقوال الماثورة.

8. **ان يكون كاتب نهم**:

أي ان يكثر من الكتابة، فالكتابة المفرطة تحسن من خبرته وتجعله متمرس ويجيد التعبير، وبالإضافة الى ان يكون نهم في الكتابة عليه ان يكون نهم في القراءة و المطالعة رغم الثقافة التي يمتلكها، اذ ان قدرته على قراءة القصص والروايات والأحداث في أوقات قصيرة تسعفه في التطلع بشكل واسع، وترفده بأكثر المعلومات التي يحتاجها في كتابة السيناريو وهي ما تشكل له في النهاية خزين إستراتيجي لكل الاعمال التي سيقدم عليها وفي نفس الوقت تسعفه من ان يدون معلومات غير دقيقة.

9. **ان يجيد تقنية السيناريو وتقنية الانتاج التلفزيوني والسينمائي**:

ان يكون له معرفة بتقنيات وعناصر الانتاج التلفزيوني والسينمائي مثل المونتاج والتصوير والاضاءه والمكياج، كما تكون له مخيلة كفيلة بخلق التقطيع المرئي الدرامي، أي ان يجيد التعبير عبر التقطيع الدرامي للأحداث، لا ان يسرد الأحداث وكأنها قصة بل يبنى أحداثه عبر تقطيعات صورية مؤثرة ومعبرة عما يريد ان يقول، فهناك الكثير من الناس يمكنهم ان يسردوا العديد من الأحداث أو القصص أو المواقف التي مرت بهم أو التي تؤثر بالمجتمع، إلا أنهم ليس بالضرورة يجيدون كتابة السيناريو، من هناك كان على كاتب السيناريو ان يتابع العديد من الأفلام العالمية المؤثرة وان يتعلم منها كيف تتحقق التقطيعات الدرامية التي تخلق نوع من الإبهار ونوع من السرد الفلمي، والتي هي بذات الوقت تخلق التشويق للمتلقي الذي سيتابع كم من المشاهد وكم من الأحداث المتعددة والمقطعة التي لاتشعره بأي نوع من أنواع الرتابة أو الترهيل الذي يمكن ان يقضي على العمل الدرامي الفلمي بل ويحوله الى عمل غير فلمي كان يكون قصة أو رواية.

ميزات النص الناجح

1. تبسيط لغة النصوص التي نكتبها، كان تكون الجمل غير مطولة او معقدة، وان تكون قصيرة كي تكون مفهومة وواضحة للمتلقي، فتعود الكاتب على اسلوب مبسط في الكتابة يقود الى كسب اكبر شريحة من الجماهير، فأفضل وسيلة للتواصل هي تبسيط اللغة، والابتعاد قدر الامكان عن الاطالة والاطناب في كتابة النصوص، فالمتلقين مختلفين من ناحية الثقافة وليس بالضرورة ان يكونوا من الطبقات المتعلمة او المثقفة.
2. اختيار الموضوع الهام او الاهم، وان يحمل مزيد من الاسرار او الموضوعات الجديدة، التي لم تتكرر للمتلقي، فالمتلقي بحاجة ماسة الى ان يستمتع بمعلومات ومواقف احداث غير مألوفة، او انه بحاجة الى ان يتعرف على المزيد، من الموضوعات الغامضة، من هنا كان على السيناريت ان يأتي بكل ما هو جديد للمتلقي، كي يبرهن له انه غير منمط وغير تقليدي.
3. الابتعاد قدر الامكان عن الاطالة والاطناب في الحوار، كون ان إطالة الجمل في النصوص تحول إلى صعوبة الفهم، وبالتالي يجد المتلقي عسر في فهم الاحداث والمواقف من ثم لا يستوعب تلك الاحداث.
4. على الكاتب ان يكون ناقلا للمعاني في تفسير الموضوع الذي يتناوله، وان لا يكون ناقلا حرفياً في النقل، بل ان يكون مفسراً للحدث، بمعنى ان لا يترجم الاحداث ترجمة صماء دون اي تغيير او تفسير للموقف.
5. حاول ان تكتب وفق إمكانيات وحدود الاستوديوهات او القنوات الفضائية، والجهات الانتاجية التي تتعامل معها، وان لا تكتب نصوصاً، غاية في التعقيد الانتاجي.
6. ان تكون العبارات المستخدمة في النص وصفية ومباشرة، فهي اللغة المفضلة في المحطات العالمية، وحبذا لو تكون الصورة خير واصف لما تريد ان تقول.
7. تجنب كثرة الحوارات واعتمد على المؤثرات الصوتية والموسيقى واللغة الصورية بشكل عام وتأكد ان المشاهد ينتظر منك جولة تنقله فيه إلى عالم بحاجة اليه.
8. الابتعاد عن الانحياز للمواقف او الشخصيات التي تتناولها في كتاباتك، اي ان لا ينحاز الكاتب في النص لاي طرف من الاطراف في احداث ومواقف الموضوع الذي يتناوله.
9. حاول ان تبتعد عن فرض الرأي في كتابة النص، من خلال وضع مسافة بين المؤسسة التي تعمل لصالحها وبين الاحداث، وان تترك للمتلقي حرية تكوين رأي او موقف تجاه الاحداث والمواقف التي تستعرضها.

10. من المهم جداً ان يكون الكاتب على تواصل وتماس بالميدان والشارع، وان ينقل ما يدور في الشارع ونقله الى الجمهور، وخصوصاً ووان النص الجيد يتمتع بقدرته على التواصل مع المجتمع.
11. على الكاتب ان يدرك تماماً بإن الحياة لا تتوقف وان هناك مصطلحات وتعابير مستحدثة وجديدة، تظهر بشكل مستمر في اللغة، وعلى السيناريت ان يطعم نصه بمثل هذه المفردات الحديثة.
12. تجنب كتابة المواقف او الاحداث التي يمكن ان تفسر إلى عدة تفسيرات لدرجة ان النص سيدخل في متاهات تبعد المتلقي عن الفهم.

الحوار

أولاً: الحوار

يعد الحوار من عناصر الفلم اوالمسلسل المهمة والابداعية، فعنصر الحوار لايمكن أن يُلقن أو يُدرس لأنه أساساً يعتمد على ثقافة الكاتب وتنوع قراءته في عدة مجالات من أهمها البلاغة، الشعر المقفى، الشعر الحر، الروايات، المسرحيات، الأساطير والخرافات الموروث الشعبي، واللهجات.

إن عنصر الحوار لايمكن تعليمه بل تحصيله ومعالجته والتمكن منه يستوجب الأمر من الكاتب أن يكون مدمناً للقراءة والإطلاع المستمر وخصوصاً فيما يتعلق بدراسة الأساليب اللغوية (البيان، التشبيه، الجناس، السجع، الإستعارة، التوريه .. إلخ) فالكاتب الحق هو من يجيد الكتابة بمختلف الأساليب لأنها لغة وهي أدوات تعبيره، فكلما كانت الأفكار إنسانية وشمولية فأن خير الكلام ما قل ودل وهو ما يزين الفلم او المسلسل لأن لغتهما الصورة، لذا ينبغي إستخدام الحوار بشكل مكثف إلا أنه معبر، لايخلو من الواقعية والشاعرية كما هو الحال في الأمثال والحكم وهذا ما يجعل الفلم يقترب من الواقع، لكنه ليس هو الواقع بتفاصيله.

بأمكان الفلم او المسلسل أن يكون وسيلة من وسائل التعليم اللغوية، وهي بالفعل كذلك حيث يُطلب من الذين يتعلمون لغة أخرى غير لغتهم ينصحونهم بمشاهدة المسرحيات والأفلام والمسلسلات غير المترجمة، كما إن اللغة تعد من العناصر المهمة في البناء الدرامي في الفلم و المسلسل والمسرح.

ففي المسرح مثلا تُستخدم اللغة والحوار للتعبير عن الأفكار، اويصف (أرسطو) اللغة بانها اداة " التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات "، فوظيفة اللغة ليست محصورة في هذا الجانب فحسب وأنماهي أداة تعبيرية عن الحالات النفسية للشخصيات سواء كانت بأسلوب المناجاة الداخلية (المونولوج) وهذا ما نجده واضحاً في الكثير من أعمال كثيرة، أو من خلال تبادل الحوار بين الشخصيات (الحوار) اذ تقوم إحدى الشخصيات ببوح أسرارها وحالاتها النفسية والفكرية إلى شخصية تثق بها، كذلك من وظائف اللغة سرد القصة والكشف عن سير الأحداث وتجسيد الصراع بين القوى المسيطرة والقوى المدافعة من خلالها، فالصراع يُترجم إلى حركاتٍ وسكناتٍ بترجمةِ الحوار من كلمات إلى أفعال، لذلك نرى أن المسرحية يشغل فيها الحوار مساحة واسعة، بينما في التلفزيون تكون مساحته موازية لمساحة الصورة في المسلسل أو التمثيلية، حيث يتم أستخدام العناصر المرئية والمؤثرات الصوتية والموسيقية مع الحوار لإيصال الأفكار والسرد وبيان العلاقات بين الشخصيات والأشياء، بينما في السينما فهي سرد القصة بالصورة فأن الكاميرا لها الدور البارز في سرد الأحداث وتحويل الأفكار إلى دلالات

ورموز وشفرات ثم معاني وبذلك فهي تعمل وفق ما أُصطلح عليه المعادل الصوري، أي تحويل الكلمات إلى صور وخصوصاً فيما يتعلق بالوصف والسرد بإستخدام الإنتقالات بأنواعها (قطع، مزج، أختفاء ثم ظهور) وكذلك حركات الكاميرا والمونتاج بمساعدة العناصر المرئية من ديكور وأضاءة ولون وتكوين وغيرها من العناصر، كما ينبغي على الكاتب أن يهتم بصياغة حوار كل شخصية من الشخصيات ويحدد من خلالها مَنْ هي وبماذا تختلف عن بقية الشخصيات من خلال تميز الحوار بمفردات منتقاة تمنح خصـــوصـــية للمتحدث، وكذلك بيان دائرة علاقاتها مع باقي الشخصيات وتطوير الأفعال التي تقوم بها الشخصيات.

ولكي يكون الحوار ناجحاً ينبغي على الكاتب أن يُضمن الحوار معلومات ومواقف معينة عند الضـرورة، وكذلك على الكاتب أن يجعل من حوارات الشـخصـيات موحياً بما سـيحدث من تطورات في المواقف والأحداث اللاحقة.

ثانياً: أنواع الحوار

هناك أربعة أنواع من الحوارات:

1. حوار العرض: ويستخدم بشكل خاص في التمهيد، وهدفه تقديم المعطيات الأولية للفعل إلى المشاهد، وشرح حالة معينة، وعرض أسباب تحديد هدف ما.
2. حوار الطبع: تعبر الشخصية من خلاله، بشكل مباشر أو غير مباشر، عن طبعها، وتعرض غاياتها، وتكشف عن نفسها، وعن فكرها ومشاعرها ونواياها.
3. حوار السلوك: ويسمى أيضاًحوار الحالة، ويرتبط بمظهر الشخصية وأفعالها واهتماماتها، وهو حوار عادى. ومن حيث المبدأ لا دلالة له،إنه يؤسس الصمت، ويؤدي الدور نفسه الذي يؤديه الضجيج، وهو يصاحب الحالة دون الإفصاح عنها، والعقل دون أن يسهم في فهمه.
4. حوار الفعل: وهو الحوار الذي يؤدي أساساً دوراً درامياً، وهو يحرض على الفعل ويجعله يتطور، ويوجد التوتر، ويحدد الآثار العنيفة. وهو حوارالتطورات، وحوار الحب والنزاع، وفي جميع الحالات، ينبغي على الحوار أن يخضع لقاعدة الممكن والضروري، وينبغي أن يكون ممكناً، أي أن يعطي انطباعاً عما هو طبيعي، وعن الحياة المعاشة، وعليه أن يكون مطابقاً لقانون التكثيف، الذي يسعى إلى تقديم الحد الأدنى للكلمات.

ثالثاً: التتابع الحواري:

يمثل التتابع الحواري المرحلة النهائية من مراحل كتابة السيناريو، ويقدم السيناريو على شكل تتابع حواري، قبل التقطيع الفني والإخراج، وعرض السيناريو على هذا الشكل، نمط متفق

عليه من قبل السينمائيين، وبالفعل فإن التتابع الحواري يشّكل الوثيقة التي ينتظم حولها تمويل وإنتاج الفيلم، ومن ثم فإنها تُكتب على عدة نسخ، وتبّلغ لجميع الأشخاص القادرين على المساعدة في إنتاج الفيلم وتصميمه، وعلى أثر قراءة التتابع الحواري يتحدد المنتجون والموزعون، للاتفاق على التوزيع والحصول على ضمانة الحد الأدنى، فالتتابع الحواري يشكل مفتاح التصور الاقتصادي والفني للفيلم، مثلما يشكل التقطيع الفني مفتاح تحضير التصوير، والعمل في موقع التصوير.

ويتبين مما سبق أن على التتابع الحواري أن يخضع لقواعد ومعيار الكتابة، التي يكون هدفها تسهيل قراءته، وحتى يكون مقروءاً من قبل الجميع، ينبغي أن يكون السيناريو مكتوباً بشكل واضح، وعبارات في متناول الجميع، وأن تكون نوع عرضه وتحريره وكتابته ذا طبيعة تسهل التواصل مع أصحاب القرار، الذين يتعلق بهم تمويل الفيلم.

وخلافاً للمعالجات السابقة للسيناريو، التي هي عبارة عن مخططات وحالات تحضيرية للتتابع الحواري، فإن هذا الأخير يكون بمثابة أكبر عملية وصف متطور ممكن للفعل، وللديكور، وللشخصيات ولبيان الإكسسوارات، كما يتضمن الحالة النهائية للحوارات.

كتابة السيناريو

نبدا بكتابة السيناريو بعد اكتمال كتابة المعالجة وقائمة الشخوص، اذ تعتمد كتابة السيناريو على المعالجة، ولابد هنا من الاشارة الى ان خيال الكاتب او السينارست يبدا من المعالجة ليكتمل في كتابة السيناريو النهائي.

تحول المعالجة إلى شكل سيناريو، مع كتابته بلغة سينمائية خالصة، أي كتابته في هيئة مشاهد أو لقطات، تقول بالصورة والصوت ما يمكن رؤيته أو سمعه فقط. فالسيناريو هنا يعنى بالطبع، الشكل السينمائي المبدئي، الذي سيقوم المخرج بتجسيده ليصبح فيلم المستقبل.

اولا: المشهد

المشهد هو بمثابة وحدة درامية تغطى مساحة زمنية معينة، ومكاناً معيناً، ويمكن أن يتكون المشهد من لقطة واحدة او عدة لقطات ، ويقسم كُتاب السيناريو نص السيناريو الى مشاهد، وبذلك فان المشاهد هي الوحدات البنائية للسيناريو الدرامي، والمشهد يحكمه الوقت طولاً وقصراً فالمشهد يجب ان يستغرق دقيقة واحدة او دقيقتين والا ستصبح المشاهد مملة ومرهقة للمتفرج، وفي اغلب الاحيان نجد ان نصوص السيناريو تصل الى 140 صفحة، وهذا يتطلب مابين 60 الى 70 مشهداً إذا أخذنا متوسط المشهد دقيقتين، وعند كتابة المشهد في السيناريو يجب الانتباه الى عدد من النقاط الهامة لضمان ظهور المشهد في الشكل المطلوب وهذه النقاط هي:

1. يجب مراعاة مدى ارتباط المشهد بالفيلم ككل.
2. اختيار المكان الملائم للمشهد والاشياء الموجودة بالمكان من أثاث واكسسوارات واشياء متحركة.
3. استثمار المؤثرات الموجودة في المكان بشكل فعال في المشاهد المختلفة.
4. ان يكون زمن المشهد مناسباً وألا يكون طويلاً بحيث يثير الملل في المشاهد او ان يكون المشهد قصيراً بشكل يجعل الاحداث وكأنها مبهمة غير مفهومة، وغير واضحة، اذ يجب ان يكون هناك موازنة في طول المشاهد المختلفة.
5. يجب على الكاتب (السيناريت) أن يأخذ في الاعتبار خيال المشاهد أو المتفرج في الحسبان.
6. أن يزرع بذور المشهد اللاحق في المشهد السابق حتى يكون الانتقال من مشهد لآخر تدريجياً ومنطقياً ومتسلسلاً بحيث لا يحس المتفرج أن القصة تقفز من مكان لآخر.

أهداف المشهد :

1. دفع القصة الدرامية بكل عناصرها إلى الأمام في اتجاه الذروة أو الحبكة.

2. تحقيق أهداف ثانوية ، كتطوير الشخصية من مرحلة لأخرى ، أو لغرض الفكاهة ، أو نقل الحالة المزاجية.
3. ان يحقق المشهد أكبر قدر ممكن من الاهداف لتعميق إندماج المتفرج فيه.
4. الانتقال من حدث لآخر في شكل متسلسل يخدم القصة.
5. يقوم بترجمة ما كتب على الورق ألى واقع مجسد وحقيقي للمشاهد.

ثانيا: كيف نكتب السيناريو

ان أهم ما يميز السيناريو عن الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة أو الرواية أو الشعر أو الأجناس الأخرى هو الفعل المضارع، اذ أن السيناريو من شروطه أن يكتب بصيغة الفعل المضارع اذ أن الأحداث متسلسلة ومتتابعة في مجموعة من المشاهد والمناظر التي سيتم تصويرها في أيام عديد قد تصل في بعض الأحيان إلى سنوات في حال تصوير أعمال كبير كالأفلام الملحمية أو التاريخية أو الفنتازية التي تحتاج إلى إمكانيات كبيرة جدا، إذا كان على كاتب السيناريو أن يلتزم بهذه الملاحظة ويكتب السيناريو بصيغة الفعل المضارع وإلا أصبحت كتابته ليس سيناريو.

هنا لابد من التأكيد على إننا قبل أن نكتب عناصر الصور وعناصر الصوت في كل مشهد لابد أن نكتب مايلي:

1. **عنوان العمل**

من الممكن كتابة عنوان العمل مع كل مشهد ليتم الاستفادة منها مع تسلسل المشاهد خاصة في المسلسلات التي تقع في اكثر من حلقة او على شكل سلسلة.

2. **رقم للمشهد**

يكتب تسلسل المشهد مع بداية كل مشهد (رقم للمشهد) يبدأ من (1، 2، 3، 4 ... إلخ) حتى آخر مشهد في السيناريو وإن وصل إلى (200 أو أكثر) وفي المسلسلات التي تحتوي على اكثر من حلقة فيكتب رقم الحلقة مع عنوان المسلسل ومن الممكن ان يكتب رقم الحلقة بعد رقم المشهد مثل (مشهد رقم 3 ح 7)، وفائدة هذا الترقيم تنحصر في الآتي:

أ. ترقيم المشهد من أجل تسلسل الأحداث .
ب. الترقيم لتفريغ النص قبل البدء بالتصوير، اذ تُعزل المشاهد التي تقع فيها الأحداث داخلياً (غرفة، مكتب، عيادة، سوبر ماركت، مركز شرطة، مستشفى، مصنع ... إلخ) والمشاهد الخارجية التي تجري في (حديقة، شارع، محلة، سوق شعبي، جامعة، مسبح، مدرسة، عتبات مقدسة ، آثار ... إلخ)، فليس من الجانب العملي أن يصور المخرج أحداث الفلم

حسب تسلسلها في الفلم، فحدث في سوق، وحدث في غرفة، وحدث في عيادة، وحدث في مطار، ولا شك إن هذه مواقع التصوير سيعود المخرج اليها، فمثلاً يبدأ التصوير في غرفة فينتقل إلى سوق، ثم إلى مستشفى، فليس من المعقول تنفيذ العمل بالأسلوب التراتيبي حدث بعد حدث كما هو مكتوب في السيناريو،فعملية تشييد الديكور وتحديد مساقط الأضاءة وبعد الأنتهاء من التصوير يُفَكك ، ثم يُبنى ديكور آخر لمشهد جديد في مكان ما وأيضاً يُفَكك، فهذه الديكورات يجب أستثمارها بشكل عملي فيتم تصوير أحداث كل مكان دفعة واحدة، فالديكور الواحد ربما فيه عشرات المشاهد، أو ربما بعض المشاهد، لذلك يتم فرز المشاهد حسب أماكن التصوير وحسب أزمنتها (ليلاً، نهاراً، صباحاً، مساءاً، وبقية الأوقات)، هذا الأسلوب يوفر الوقت والكلف المادية، أما إذا صور هذا المشهد ثم الإنتقال إلى مشهد في مكان آخر ثم آخر ثم العودة إلى المشهد الأول حيث يصور تطور الأحداث ومستجداتها، فهذه الطريقة تستغرق زمناً وتكاليف باهظة الثمن، كما إنها ترهق كادر العمل الفني والممثلين، فعملية فرز المشاهد حسب الأماكن وحسب الزمن يقلل من الجهد والكلفة .

ج. الترقيم يخدم (المونتير) في التقطيع (المونتاج) وحسب تسلسل المشاهد . لذلك نرى في بداية تصوير كل مشهد يستخدم المخرج لوحة (الكلاكيت) اذ يُثبت فيها رقم المشهد ومكانه وزمانه ومرات تصويره ومن ثم إختيار الصالح من إعادات التصوير.

3. مكان المشهد

يكتب مكان المشهد ويكتب المكان بشكل عام، الا في حالة ان تكون حاجة فعلية لكتابة المكان الخاص او الفرعي مثال ذلك من الممكن ان نكتب (حديقة عامة) اما اذا كتبنا بيت فمن المهم ان نكتب في اي مكان من البيت يتم تصوير هذا المشهد مثال ذلك (منزل مهند – غرفة النوم) لاننا ربما سنصور عدد من المشاهد في بيت مهند في غرفة النوم وفي المطبخ وفي الصالة، اذ ان مكان التصوير لابد وأن يتكرر فيه سرد الأحداث ويكون فيه عدد من اللكيشنات مثال موقع التصوير الجامعة من الممكن ان يضم عدة لكيشنات مثل قاعة درس او ممر او غرفة العميد او النادي الطلابي،ولذلك فان كتابة مكان المشهد مهمة جدا.

ومن الخطا ان يكتب كاتب السيناريو في أي مشهد له من خلال النص دونما أن يحدد أين بالضبط وبالخصوص تدور أحداث هذا المشهد، إن في ذكر وتحديد ذلك ليس عوناً فقط لمساعد المخرج في تفريغ النص، وتحديد جدول العمل اليومي للتصوير، وإنما ان نتخيل كاتباً لا يستطيع أن يتخيل الاماكن التي تدور فيها مشاهد فيلمه أو مسلسله ... هل يعد ذلك خيالاً خصباً غنياً؟

الاجابة بالطبع لا ، بل ان العكس هو الصحيح ، فقدرة كاتب السيناريو على اختيار موقعه ومكان حدوث المشهد تعكس خياله، وسعة أفقه، بل انها تقدم العون كذلك للمخرج نفسه بعد ذلك في كيفية التعبير عما يريده هذا المؤلف.

4. **المشهد خارجي أم داخلي**

أما فيما يتعلق بموضع المشهد ، واقصد به إذا ما كان التصوير سيتم داخل الاستوديو ، أو خارج الاستوديو، فالقاعدة، كل ما يتم تصويره تحت "سقف" فإنه يُعد تصويراً داخليا، ويندرج تحت هذا " المسقوف " ، التصوير داخل الاستوديو ، او في صالة شقة او داخل مخزن إلى أخر ذلك، بينما يندرج تحت ما يُسمى "خارجي" ، والذي في كل مشهد على حدة ، كل ما يتم تصويره خارج "المسقوف" وليس فقط خارج الاستوديو، مثل التصوير في الحدائق، والشوارع ، وفي شرفة المنزل.

5. **المشهد في النهار أم في الليل**

يكتب زمان المشهد اذا كان المشهد نهاريا او ليليا، وذلك ليكون المشهد مفهوما لكل من له علاقة بالسيناريو من مساعدين للمخرج أو ممثلين أو مصورين أو مصممي إضاءة ومهندسي ديكور أو آخرين لهم علاقة مهمة في السيناريو لتحضير متطلبات العمل الأساسية.

يمكن أن نوضح مثال ما سبق على النحو الآتي:

الطالب المثابر

مشهد رقم 1

كلية الاعلام – قاعة درس

داخلي - نهاري

إن اهمية ماسبق كي نفهم لماذا الاصرار على ان يكتب السيناريو هذا الرمز في نصه، وليس فقط من أجل تسهيل مهمة مساعد المخرج، اي تجميع كل المشاهد مثلاً التي ستدور خارج الاستوديوفي رزمة، وكذلك كل المشاهد التي ستدور نهاراً في الاستوديو في رزمة اخرى فحسب، وإنما تكون الاهمية كذلك في انه لولا هذا الرمز فلن يستطيع مدير التصوير، أو مدير الاضاءة بعد ذلك في مرحلة لاحقة، أن يجهز أياً من معداته اللازمة للتصوير، والتي ينبغي إحضارها معه، فإضاءة مشهد داخلي ليلي في الاستوديو، تفرق عن تنوير مشهد في حديقة عامة... وهكذا.

الصورة (السرد)	الصوت (الحوار)
(كل ما تراه العين) visual مثل الممثل وحركاته الديكور الإكسسوار الأزياء اللون الإضاءة حركة الكاميرا الكتل الظل الضوء السطوح الأشكال العمق المؤثرات صورية ...الخ	(كل ما تسمعه الأذن) audio مثل الحوار : اي الصوت البشري سواء اكان لغة مفهومة للحوار او اي اصوات تدل على الانفعالات والمشاعر مثل الضحك والبكاء والالم .... الخ او ان يكون حوارا داخليا (مونولوج) المؤثرات الصوتية الموسيقى والاغاني التعليق الصمت

يعد الانتقال من مشهد إلى آخر، أو من وحدة زمنية أو درامية إلى أخرى، من أهم عناصر اللغة السينمائية، التي تتحكم في وصل أحداث الفيلم، بما يحقق لها كل من الارتباط المنطقي والتأثير الجمالي. فالانتقالات يمكن تشبيهها بما يحدث في الكتابة الأدبية، من حيث الانتقال من فقرة إلى أخرى، ومن فصل إلى آخر، ومن باب إلى آخر. فكما أن مدى الدقة في الانتقال من فقرة إلى أخرى، ومن فصل إلى آخر في السياق الأدبي، يمكن أن يؤثر على مدى استيعاب القارئ للموضوع، كذلك فإن بناء الفيلم السينمائي ككل، يمكن أن يتأثر إلى حد كبير بمدى الدقة في تصميم الانتقالات، وكيفية استخدامها، بين مشاهده ووحداته الدرامية.

عند نهاية كتابة أي مشهد تذكر مفردة تنهي المشهد أو تعزله أو يمكن ان تربطه بمشهد آخر ويكون ربط المشد بالمشهد الذي يليه باحد المفردات الاتية:

1. القطع (cut): أي قطع حسب معناها باللغة الانكليزية، وهذه المفردة يلاحظ إنها تستخدم كثيراً في السيناريوهات، فيتم استخدام (cut) في السيناريو ليعبر بها عن انتهاء المشهد والانتقال الى مشهد آخر كان يكون في مركز للشرطة. وللقطع قواعد هامة جداً يجب معرفتها والعمل بها وهي:

أ. يجب ان يكون القطع متناسقاً مع بعضه ويجب أن تكون هناك ضرورة وسبب لهذا القطع.

ب. يجب ان يكون القطع ناعماً حتى لا يحدث صدمة لدى المشاهد.

ج. يجب تلافي القطع بين لقطتين لموضوع واحد متشابهتين في التكوين كأن تقطع من لقطة لوجه شخص إلى لقطة أخرى لنفس الوجه وبنفس الحجم.

د. يجب تلافي القطع بين لقطتين مصورتين من زاويتين بينهما اختلاف كبير فإن هذا القطع من شأنه أن يحدث بلبلة لدى المتفرج.

ه. يجب تلافي القطع أثناء حركة الكاميرا.

2. المزج (mix) او (dissolve): المزج هو اندماج نهاية المنظر الذي انتهى ببداية المنظر الذي يبدأ ثم ذوبان المنظر الاول كلية مع وضوح معالم المنظر الثاني، وهو يستخدم عادة في التعبير عن مرور الوقت. وتستخدم هذه المفردة في نهاية بعض المشاهد لتعبرهي الأخرى عن نهاية المشهد والامتزاج بمشهد آخر وهذه المفردة توحي بإيحاء غير إيحاء القطع في نهاية المشهد بل أنها تذهب الى خلق نوع من الاستمرارية للحدث أو الوقت أو المكان وهي كثيراً ما تستخدم في الأفلام السينمائية أو المسلسلات التلفزيونية أو في الاعمال والبرامج التلفزيونية الأخرى، كان يظهر بطل الفيلم في مشهد بشقته ثم يغادر الشقة بعدها يمتزج مشهد خروج البطل من الشقة بمشهد آخر بنفس ملابس البطل تماما أمام مبنى شقته وهو يترجل سيارته ومن ثم ينطلق بها. وإذا قارنا القطع بالمزج سنجد أن القطع Cut هو بمثابة وسيلة انتقال غير ملحوظة مرئياً ، في حين يعتبر المزج Dissolve عنصر مرئي في حد ذاته ، ولذلك فهو وصلة بين لقطتين أطول من القطع.

3. (fade out) وتعني الاختفاء التدريجي، وتستخدم هذه المفردة لنهاية بعض المشاهد وهي تعني اختفاء تدريجي أو الأفول فهذه المفردة التي تستخدم بشكل قليل ولاسباب معينة اذا ما قورنت بمفردة (cut)، فهي توحي بإيحاءات غير الإيحاءات بالمزج أو القطع كون أن مفردة (fade) ترتبط عن تفسير للحدث بان تكون له دلالة على الاستغراق بالحالة مثل أن ينتهي الفيلم بالأكمل أو أن يكون حدث عظيم غير معتاد قد حدث أو ترتب ومن ثم تلاه مشهد آخر، او يستعمل الاختفاء والظهور للتدليل على تغير كبير في الزمان، وفي المكان، ففي حالات الانتقال من مكان الى مكان بعيد كان تكون دولة اخرى او زمان غير زمان المشهد الذي قبله وفي حالات الانتقال من الليل الى النهار، وفي كل هذه الحالات فان هذه

المفردة تبقى قليلة الاستخدام في اغلب الأعمال والأفلام كونها تضمن تفسير لحالة ما، حيث إن هذه المفردة تعني أن ينتهي المشهد ويظهر بعده مباشرة خلفية سوداء أو عتمة سوداء او بيضاء، أو ربما تكون العكس بان تتحول العتمة الى بداية مشهد لتكتب هذه المفردة في بداية المشهد، ويجب ان نفرق بين الاختفاء والظهور.

أ. الاختفاء التدريجي (Fade out) هو التدرج من الصورة الكاملة على الشاشة إلى السواد القاتم تماماً بحيث لا ترى شيء.

ب. الظهور التدريجي (Fade in) هو التدرج من السواد التام ألى الصورة الكاملة على الشاشة بكل تفاصيلها وأجزائها.

وعادة ما يتبع الاختفاء ظهور، ويؤدي الدمج بين الاختفاء التدريجي والظهور التدريجي الى لإيطاء في سرعة الفيلم أو العمل الدرامي.

4. (visual effect): وتعني استخدام مؤثر صوري نهاية المشهد ويستخدم بشكل قليل جدا.

طريقة كتابة السيناريو

يأخذ السيناريو منذ كتابته أشكالا مختلفة، ترجع إلى الأسلوب، الذي يختاره كاتبه. واختلاف الشكل هنا قد يرجع، من ناحية، إلى شكل العلاقة بين الصورة والصوت، ومن ناحية أخرى، إلى مدى تفصيل السيناريو وإعداده، وهنالك مدارس وطرق عدة في كتابة السيناريو من اهمها المدرستان الفرنسية والامريكية:

- الطريقة الاولى: يسمى سيناريو العمود الواحد المشهور بالامريكي.
- الطريقة الثانية: يسمى السيناريو ذو العمودين المشهور بالفرنسي.

كتابة السيناريو وفق المدرسة او الطريقة الامريكية يكون بشكل عمود واحد، اذ يكتب السرد ومن ثم يكتب الحوار أسفله مباشرة بعد كل لقطة أو مشهد ، والواقع إن هذا الشكل كثيرا ما يستخدمه الكتاب الامريكيون، إلا انه لا يحمل من التنظيم المكشوف أو الصريح كما هو معهود في كتابة السيناريو وفق المدرسة الفرنسية.

مثال الأسلوب الثاني اي اسلوب المدرسة الامريكية (العمود الواحد):

Titles: جبروت المرأة

مشهد رقم 1

منزل لؤي من الخارج

نهار خارجي

منزل لؤي من الخارج بلقطة "Very long shot " المنزل من زاوية "High angle" مرتفعة ، ويبدو انه منزل عراقي متواضع، وحديقته صغيرة ، وفي كراج المنزل سيارة نوع هيونداي بموديل قديم، تدخل الكاميرا "Zoom In" على المنزل حتى تصبح اللقطة بحجم "Shot Medium Long" على واجهة المنزل.

مؤثر صوت العصافير

ممتزج "Max" مع موسيقى هادئة تليق بالصباح.

Dissolve

مشهد رقم 2

منزل لؤي – غرفة النوم

نهار – داخلي

"Long shot" لقطة عامة من زاوية "High Angle" مرتفعة لغرفة النوم ويظهر لؤي واقفاً أمام المرآة ينظم ربطة العنق وهو يرتدي قميص وبنطلون ، بينما تجلس زوجته ليلى على الكرسي وهي ترتدي حذائها ويبدو انها متذمرة من إرتداء الحذاء "Zoom in" حتى تصبح اللقطة " Medium shot" على ليلى وهي تلتفت على لؤي وتقول له

ليلى: شوكت تشتريلي حذاء؟ صار شهرين توعدني .. شوف شوف هاي القندرة تكطعت وبعد عيب اللبسهه...

ترتدي الفرد الثاني من الحذاء وبصعوبة وتذمر

اشو ما تجاوب، هاي شبيك ؟ خرست ماتسمع .....

تنتقل الكاميرا من ليلى الى لؤي بحركة "Pan" وتبتعد الكاميرا "Zoom out" ليظهر لؤي بلقطة "American shot" وبينما تقترب ليلى من لؤي وهي تحمل الحذاء المقطوع وتوجه بوجه لؤي الذي ينظم ربطة العنق قرب كتفه ورقبته ، وتقول ليلى بأعلى صوتها

طبعاً هذا الحجي وين يصرفلك..

ليلى : هاي شبيك؟ .. احجي انطق...

يبدو على لؤي الارتباك والتردد فيقول وكأنه يبرر الى ليلى

لؤي : أي أي صحيح حبيبتي ، أني وعدتك لكن مثل ما تعرفين ههه ، بس اليوم اليوم... اخذك للسوك واشتريلك ، صدكيني اليوم...

تقترب الكاميرا "Zoom in" من وجه لؤي حتى يكون بحجم " Big close up shot" وهو يتودد بوجهه لإرضاء زوجته وتستقر الكاميرا على وجه لؤي وكأنه خائف من شيء

تستمر المؤثرات الخاصة بأصوات العصافير ونسمع صوت الراديو أغنية فيروز زعلي طول أنا وياك ضربة موسيقية كوميدية تقفل المشهد.

Cut

مشهد رقم 3

سوق للأزياء

نهار خارجي

لقطة عامة لسوق ملابس ، ويظهر بالعمق مجموعة من المحلات التجارية ، حيث تقف ليلى مع لؤي أمام محل لبيع الاحذية ، وتتأمل قليلاً بعض الاحذية المعروضة في المحل ثم تهم بدخول المحل مع لؤي

موسيقى سريعة وخفيفة مع لغط مؤثرات صوت سوق تجاري وبعض السيارات المارة.

Cut

مشهد رقم 4

محل تجاري لبيع الاحذية النسائية

نهار داخلي

لقطة "Long shot" عامة للمحل من الداخل وتظهر الاحذية المعروضة ومن خلفها الشارع التجاري وحركة مرور بعض السيارات والزبائن في العمق

تستمر الموسيقى السريعة وينخفض صوتها قليلاً مع لغط مؤثرات صوت سوق تجاري وبعض السيارات المارة

يدخل لؤي وزوجته من باب المحل حيث تقترب ليلى من حذاء يبدو انه خفيف ودون كعب "Flat" ، البائع ينظر الى ليلى وهو يقف بالقرب منها ، فتسأل ليلى قائلة

ليلى : من فضلك شكد سعر هاي القندرة؟

البائع ، وهو يمسك حذاء ذو كعب عالي ورفيع وهو يقول لليلى

البائع : ما شاء الله طولك يتناسب مع هذا الحذاء الايطالي وهذا الكعب العالي ، ليش تاخذين حذاء فلات وخفيف ، جنة مال رياضة ، دشوفي هذا الحذاء مدام...

ممتاز وفاخر.. انتي ينرادلج حذاء متين جداً من هذا النوع .... بس شوفي .. جلده طبيعي وأصلي ، والكعب حديد وبيه من جوة تسليح معدني وكلش قوي.

بينما ليلى تتفقد الحذاء ذو الكعب وتحاول ان تجربه ، لؤي يقترب من البائع ويمسك يده ويسحبه نحو الزاوية من المحل، وهو يقول له

لؤي : أخي زوجتي طلبت منك حذاء فلات ، أنت شنطقك وخلاك تقترح عليها حذاء كعب عالي ها؟

البائع يجيب وبطريقة لبقة سوقية قائلاً

البائع : هذا شلون حجي أخي... دشوف هذا الحذاء ... مو هذا أحسن؟

لؤي ويبدو عليه الغضب قائلاً للبائع

لؤي : وشمدريك هذا أحسن ، هية راح تضربك انت بالحذاء لو تضربني أني؟

Cut

End Title

اما كتابة السيناريو وفق المدرسة الفرنسية تكون على شكل حقلين أو عمودين، عمود لكتابة السرد وعمود لكتابة الحوار وكما هو متعامل به، وهنا المقصود بالسرد هو كل ما نراه بالعين من عناصر للصورة من ممثل وحركاته ومن ديكور أو إكسسوار أو أزياء أو لون أو إضاءة أو حركة كاميرا أو كتل أو ضل أو ضوء أو سطوح أو أشكال أو عمق أو مؤثرات صورية ...الخ، أما الحوار فالمقصود به هنا كل المؤثرات الصوتية والموسيقى والحوار والتعليق والأغنية والصمت، أي أن كل ما تراه العين يكتب في حقل السرد أو حقل الصورة وكل ما تسمعه الأذن وتتحسسه يكتب في حقل الحوار أو الصوت.

سنعتمد في دراستنا الطريقة الفرنسية التي يتم عن طريقها تقسيم الصفحة إلى حقلين عموديين لتحقيق البساطة والسهولة للقاري، اذ ان كتابة سيناريو ضمن هذا الشكل البسيط والمفهوم تحقق لنا فهما كمبتدئين في كتابة السيناريو، فهي مسالة من ناحية الشكل سهلة وغير معقدة.

م

ثال كتابة السيناريو وفق المدرسة الفرنسية

الصورة (السرد)	الصوت (الحوار)
Titles : جبروت المرأة **مشهد رقم 1** منزل لؤي من الخارج نهار خارجي منزل لؤي من الخارج بلقطة "Very long shot " المنزل من زاوية "High angle" مرتفعة ، ويبدو انه منزل عراقي متواضع، وحديقته صغيرة ، وفي كراج المنزل سيارة نوع هيونداي بموديل قديم، تدخل الكاميرا "Zoom In" على المنزل حتى تصبح اللقطة بحجم "Medium Long Shot" على واجهة المنزل. Dissolve **مشهد رقم 2** منزل لؤي – غرفة النوم نهار – داخلي "Long shot" لقطة عامة من زاوية "High Angle" مرتفعة لغرفة النوم ويظهر لؤي واقفاً أمام المرآة ينظم ربطة العنق وهو يرتدي قميص وبنطلون ، بينما تجلس زوجته ليلى على الكرسي وهي ترتدي حذائها ويبدو انها متذمرة من إرتداء الحذاء " Zoom in" حتى تصبح اللقطة " Medium shot" على ليلى وهي تلتفت على لؤي وتقول له ترتدي الفرد الثاني من الحذاء وبصعوبة وتذمر	مؤثر صوت العصافير ممتزج "Max" مع موسيقى هادئة تليق بالصباح. تستمر المؤثرات الخاصة بأصوات العصافير ونسمع صوت الراديو على مايبدو لأغنية فيروز زعلي طول أنا وياك ليلى : شوكت تشتريلي حذاء؟ صار شهرين توعدني ... شوف شوف هاي القندرة تكطعت وبعد عيب اللبسهه...

تنتقل الكاميرا من ليلى الى لؤي بحركة "Pan" وتبتعد الكاميرا "Zoom out" ليظهر لؤي بلقطة "American shot" وبينما تقترب ليلى من لؤي وهي تحمل الحذاء المقطوع وتوجه بوجه لؤي الذي ينظم ربطة العنق قرب كتفه ورقبته ، وتقول ليلى بأعلى صوتها	اشو ما تجاوب، هاي شبيك ؟ خرست ماتسمع ..... طبعاً هذا الحجي وين يصرفلك.. ليلى : هاي شبيك؟ .. احجي انطق...
يبدو على لؤي الارتباك والتردد فيقول وكأنه يبرر الى ليلى	لؤي : أي أي صحيح حبيبتي ، أني وعدتك لكن مثل ما تعرفين ههه ، بس اليوم اليوم... اخذك للسوك واشتريلك ، صدكيني اليوم...
تقترب الكاميرا "Zoom in" من وجه لؤي حتى يكون بحجم " Big close up shot" وهو يتودد بوجهه لإرضاء زوجته وتستقر الكاميرا على وجه لؤي وكأنه خائف من شيء	
Cut	ضربة موسيقية كوميدية تقفل المشهد.
مشهد رقم 3 سوق للأزياء نهار خارجي	
لقطة عامة لسوق ملابس ، ويظهر بالعمق مجموعة من المحلات التجارية ، حيث تقف ليلى مع لؤي أمام محل لبيع الاحذية ، وتتأمل قليلاً بعض الاحذية المعروضة في المحل ثم تهم بدخول المحل مع لؤي	موسيقى سريعة وخفيفة مع لغط مؤثرات صوت سوق تجاري وبعض السيارات المارة.
Cut	
مشهد رقم 4 محل تجاري لبيع الاحذية النسائية نهار داخلي	

لقطة "Long shot" عامة للمحل من الداخل وتظهر الاحذية المعروضة ومن خلفها الشارع التجاري وحركة مرور بعض السيارات والزبائن في العمق ، ويدخل لؤي وزوجته من باب المحل حيث تقترب ليلى من حذاء يبدو انه خفيف ودون كعب "Flat" ، البائع ينظر الى ليلى وهو يقف بالقرب منها ، فتسأل ليلى قائلة	تستمر الموسيقى السريعة وينخفض صوتها قليلاً مع لغط مؤثرات صوت سوق تجاري وبعض السيارات المارة
البائع ، وهو يمسك حذاء ذو كعب عالي ورفيع وهو يقول لليلى	ليلى : من فضلك شكد سعر هاي القندرة؟
بائع الحذاء يسلم الحذاء ذو الكعب لليلى ، بينما لؤي يمتعض ويقترب من البائع ، ويستمر البائع بحيثه اللبق مع ليلى وفي يده الحذاء.	البائع : ما شاء الله طولك يتناسب مع هذا الحذاء الايطالي وهذا الكعب العالي ، ليش تاخذين حذاء فلات وخفيف ، جنة مال رياضة ، دشوفي هذا الحذاء مدام...
بينما ليلى تتفقد الحذاء ذو الكعب وتحاول ان تجربه ، لؤي يقترب من البائع ويمسك يده ويسحبه نحو الزاوية من المحل، وهو يقول له	ممتاز وفاخر.. انتي ينرادلج حذاء متين جداً من هذا النوع .... بس شوفي .. جلده طبيعي وأصلي ، والكعب حديد وبيه من جوة تسليح معدني وكلش قوي.
البائع يجيب وبطريقة لبقة سوقية قائلاً	لؤي : أخي زوجتي طلبت منك حذاء فلات ، أنت شنطقك وخلاك تقترح عليها حذاء كعب عالي ها؟
لؤي ويبدو عليه الغضب قائلاً للبائع	البائع : هذا شلون حجي أخي... دشوف هذا الحذاء ... مو هذا أحسن؟
Cut	لؤي : وشمدريك هذا أحسن ، هية راح تضربك انت بالحذاء لو تضربني أني؟
End Title	

السرد الادبي والسرد الفلمي

السرد هو "الطريقة التي يختـــارها الروائي أو القاص أو المبـدع الشـعبـي (الحاكي) ليقدم بهـا الحـدث إلـى المتلقي، والسـرد هـو نـسيج الكلام ولكن في صورة حـكي وبهذا المفهوم يعـود السرد إلـــى معناه القـديم، حيث تميل المعاجـم العربية إلـــى تقديمـــه بمعنى الـنـسـج أيـضـاً، وما سميت الرواية بهـذا الاسم إلا لأن إيصـال رسالتها عـن طـريـق السرد، كتابةً أو حكي شفهي (كلام)، فعند كتابة الرواية أو سردها فالكاتب يقوم بإجراءات من شأنها إيصال الأفكار والمعاني بأستخدامه أدوات وأساليب مثل إختيار الوقائع والأحداث المهمة وإهمـال أو قطـع الأجـزاء غيـر المهمة التي تتضمنها تلك الأحداث أو الوقائع وهذا الإهمال ليس له علاقة بتسلسل وقوع الأحداث الزمني سواء كانت في الحاضر أو الماضي القريب أو البعيد، وهذا الإهمال لتلك الأجزاء هو من ضرورات العمل الفني من أجل تنظيم الأجزاء في كل متجانس فنياً لتكوين شكل مؤثر ومقبول لدى القارئ أو السامع.

وبناء على ما سبق فأن للسرد مكونات، فكل رسالة لابد وأن تحتاج إلى مُرسِل كما أنها تحتاج إلى مُرسَل إليه او مستقبل، فالسارد يعطي دلالات ورموز وإستعارات تتفاعل فيما بينها وتترك لدى المُستقبل معان يحصل عليها من مضمون الرسالة وحسب درجة وعيـه وثـقـافـتـه وبـهـذا تـتـعـدد الـقـراءات لـلـمـنـجـز الـمـسـرود.

ويعد الإبداع وسيلة للتعبيرعما بداخل المبدع وإبرازه أوإرساله إلى المتلقي الذي يحمل رسالة فكرية، جمالية، أو الإثنين معاً وربما سياسية، إجتماعية، تحريضية أو على أقل تقدير يريد قول شـيئاً ما أو أشـياء اكثيرة، علـى أن يكون لـدى المتلـقي الإسـتـعـداد لإسـتـلام الرسـالـة أي فهـم وبدرجة ما أدوات تعبيرها، لغتها، لآن اللغة هي الحبل الذي يربط المُرسِل بالمُرسَل إليه، فلا يمكن فهم معنى الرسالة إلا بفك دلالاتها، رموزها، شيفراتها، ليفهم المعنى.

إن المسرود قطعة ثنائية الزمان، فهناك زمن الشيء المَروي (زمـن القصـة، أو الزمن القصصي) وزمـن المسـرود، بتعبـيـر آخـر زمـن المدلـول وزمـن الـدال.

هـذه الثنائية هي التي تُمكن حدوث التغيرات الزمنية التي من الشائع كشفها في الفلم، الحياة المكثفة فـي سيـرة ذاتيـة مـصـورة خـلال سـاعـتـين، ثـلاث سـنـوات مـن عـمـر البـطـل موجزة في بضع قطع، وليلة كاملة تُختصر في بضـع دقـائـق، وزمن الشاشة (أي زمن العرض على الشاشة) يقودنا إلى أن أحدى الوظائف الرئيسة للمسرود السينمائي هو أستبدال زمن بزمن آخر، من هذه الثنائية يمكن القول إنها سمة متشابهة بين السرد السينمائي، والسرد الشفهي وأي سرد درامي آخر، مسرحي، إذاعي.

ويختلف هذا السرد عن السرد الأدبي المقروء مثل الرواية، القصة، الملحمة، أو أي جنس أدبي يُقـرأ، لآن عـمليـة القـراءة تعـتمد علـى درجــة الوعـي والحصيلة المعرفية للقارىء وتحصيله العلمي، أما في السينما فالصورة أكثر أهميةً من الحوار حيثُ يُترك له حيزاً مناسباً من خلاله يتم سرد حادثة أو إيصال خبر أو تعبير عن مشاعر وغيرها وهذا ما يُطلق عليه (السرد الدرامي)، أي السرد الذي يُعبر عن الدواخل، وأحياناً يسمى "حوار الطبع من خلاله تعبر الشخصية عن طبعها وتعرض غاياتها وتكشف عن نفسها وتعلن عن فكرها ومشاعرها ونواياها".

ويقوم الشخص في السينما والدراما بأفعال تُرسم على ملامح وجهه وخصوصاً العينين بإستخدام اللقطة الكبيرة واللقطة الكبيرة جداً، او من خلال الحوار الذي يتبادله إثنان أو أكثر وكذلك والذي يسمى "حوار الفعل"، وهو الحوار الذي يؤدي دوراً دراميا ويحرض على الفعل ويدفعه إلى التطور، ويخلق التوتر، والجو، ويحدد الآثار العنيفة.

ولا يتوقف السرد عند عرض وتسلسل الأحداث فحسب بل يهتم بدائرة علاقات الشخصيات مع بعضها ، ومع الأماكن والأشياء ثم زمن أو أزمنة متعددة، كذلك لا يمكن تسطير الأحداث دون مراعاة الأحداث المُهمة التي تنسجم مع بقية عناصر القصة وإهمال الأحداث غير المهمة، كما أن السرد غايته لا تنحصر في أنه مجرد عرض للموضوع وإيصال الأفكار وأنما بإقناع المتلقي لما يُعرض أمامه حيث يقوم كاتب السيناريو بترجمة سلوك الشخصيات إلى دلالات تقود إلـى معان تكشف حقيقـة الأشخـاص ودوافعهم وأفعالهم والمقصود بالسلوك (تصرفات وحوارات).

وتتنوع أساليب الســرد السينمائي حسب طبيعة السيناريو، لكن المهم في الأمر هو تحديد كيفيات إشتغالات هذه الأنواع السردية فمنها يعتمد الصورة ومنها يعتمد الكلام (الحوار) والمؤثرات الصوتية والموسيقية، أما في بقية الأجناس الأدبية، فاللغة هي الأداة الوحيدة التي من خلالها يتم إيصال رسالة الكاتب كذلك الحال مع السرد فالأديب أيضاً يعتمد اللغة على الرغم من إستخدام السرد بأنواعه، أما في الدراما السينمائية أو التلفزيونية فيعتمد المونتاج، الأنتقالات الصورية (المزج، الإختفاء والظهور، القطع) أو المؤثرات الصوتية أو الموسيقية وحتى الصمت.

ويتعلق السرد بالكيفية والتقنيات التي تقدم المضمون، أن للسرد سواءً على صعيد الأدب أو الفن أهمية بالغة حيث يقوم بمهمة قيادة المتلقي أو إرشاده إلى فهم الدلالات والرموز ويكون تأثيره في مجال الأفلام والمسلسلات أكثر أهمية من السرد الروائي أو القصصي المقروء، لأن القارئ بإمكانه إعادة القراءة مرة ومرتين وثلاثة إذا ما غاب عنه فك تلك الدلالات والرموز، بينما فــي الفلم أو المسلسل ينبغـي أن لايكتنف الــدلالات الغـموض المبالـغ فيـه بحيث ينـفر المتلقي من متابعة المشاهدة، فالسرد الفلمي هو الآليــة أو كيفية التي يتم عن طريقها إيصال المعلومات المهمة في الحكاية وكذلك المعلومات الثانويــة التــي لها علاقة بموضوع قصة الفلم.

السرد الأدبي	السرد الفلمي
رواية ، قصة ، حكاية	"فلم
متن حكائي : (كتابي أو شفاهي)	فلم : (مشاهدة بصرية – سمعية)
بناء حكائي	بناء درامي
المضمون السردي سياسية ، غرامية ، أجتماعية ، قصيدة ، خطبة	المضمون السردي الشكل والمضمون (صورة وصوت)
الجمهور: (قارئ ـ سامع)	الجمهور: (مشاهد)
ادوات السرد الكلمة المكتوبة الكلمة المنطوقة "في الحكاية"	**أدوات السرد التعبيرية السينمائية** 1. كاميرا (أحجام لقطات ، زوايا ، حركة ، نوع العدسة) 2. المونتاج 3. الإنتقالات 4. الزمان 5. المكان 6. الممثل : (حركة ، وجه) 7. الأشياء المتحركة والثابتة 8. الأزياء والأكسسوارات 9. الأضاءة والألوان
	مَشاهد عين ـ سمع فقدان أي حاسة تمنع إتمام أيصال المعنى

سيناريو الدراما وسيناريو السينما

اولا: المخرج والسينارست

هناك ترابط مابين السيناريو والإخراج، وهنا سنبدأ أولا بمفردة الإخراج كي نفهم مانريد الوصول له رغم ان السيناريو يسبق الإخراج كون ان الإخراج هو عملية تحويل السيناريو الى عرض، إلا إننا نرى ان الإخراج يسبق السيناريو بحكم ان السينارست إنما هو مخرج ولكن من نوع آخر، أي انه مخرج لرؤيا كما هو الحال مع المخرج، إلا انه يخرج من خلال كتابة النص بان يصوغ الأحداث وينظمها وفق رؤيا شاملة أو عامة، بينما المخرج يخرج العمل تنفيذا وبصورة دقيقة وخاصة، أي ليس شاملة أو عامة كما مع السينارست بل هو يخرج وضمن أجزاء صغيرة جدا في اللقطات أو المشاهد.

ان السينارست بمثابة المهندس المعماري الذي يرسم خريطة المبنى، لكن المبنى يبقى غير منجز على ارض الواقع الا بعد ان ينفذ الخارطة مهندس مدني وهو المخرج، فالمخرج من وراء كل الأفعال والتصرفات والنفقات والتوجهات وما الى ذلك، أنها عملية أشبه ما تكون سحرا، فهي تجني المكاسب بثمن قليل وتحقق الأهداف دون خسائر تذكر، مقارنة بالعمليات المماثلة التي لا تعتمد الإخراج.

ثانيا: السيناريو للسينما والسيناريو للتلفزيون

قد يعرض الفيلم السينمائي على شاشة التلفزيون ويصبح عملاً تلفزيونياً كونه أصبح مادة تلفزيونية تبث عبر ساعات البث التلفزيوني، إلا ان هناك مسالة في غاية الأهمية وهي الأهداف والأسس التي يستند عليها الفيلم السينمائي قبل ان يظهر على شاشة التلفزيون، اذ ان الإمكانات المادية الهائلة التي تنفق على إنتاج الفيلم السينمائي تتجاوز الحدود المرسومة للإنتاج التلفزيوني، وهو الأمر الذي يدعو في النتيجة الى إن العمل السينمائي يحمل مناخ خاص في الإنتاج والتوزيع والعرض والإيرادات، اذ ان الفيلم السينمائي يحمل من الأجواء ما لا تحمله الاعمال التلفزيونية، وهي ما تمنح العمل السينمائي الخصوصية التي تجعل من الفيلم السينمائي يتميز في الجاذبية أو في الاستقطاب .

إن الأهداف أو الأسس التي يستند بها الفيلم السينمائي يمكن أن تندرج ضمن الصناعة الفيلمية أو التجارة التي تحقق الفيلم وتمنحه الديمومة أو الاستمرار في التدفق لحجم الإنتاج السينمائي، فهذه الأسس إنما تختلف عما عليه في الإنتاج التلفزيوني كونها تتجاوز الحدود المعقولة في الناتج التلفزيوني، فكميات الأموال التي تنفق في السينما لصناعة فيلم ما إنما هو تكريس

وإصرار في الانفراد أو الخصوصية إزاء التلفزيون، كونها أموال تبدو خيالية فعلى سبيل المثال الأجر الذي قد يتقاضاه المؤلف الموسيقي في فيلم سينمائي عالمي قد يصل الى أجرة إنتاج عمل تلفزيوني كامل كما هو معروف في أفلام حرب النجوم أو جيمس بوند أو تايتنك أو ماتركس وغيرها، فاجرة الموسيقى في فيلم مت في يوم آخر (Dai another day) للمؤلف الموسيقي ديفيد ارنولد تقترب الى المليون دولار وهو المبلغ الذي ينفق على إنتاج عمل تلفزيوني كامل، وفي لقاء مع الموسيقار العربي الكبير عمر خيرت، أجاب عن سؤال وجه له عن أجرة المؤلف الموسيقي في بعض الأفلام الأمريكية وحجم الإنتاج وحجم الحالة التي يكون فيها الفيلم السينمائي والبهاء والطبيعة التي يتمتع بها الفيلم عن المسلسل، والواقع إن الإجابة هذه للموسيقار عمر خيرت تنطبق معه في أعماله السينمائية والتلفزيونية فهو يتقاضى اجر لموسيقاه في الفيلم السينمائي ما يفوق الأجر الذي يتقاضاه في العمل التلفزيوني ففي فلم (سكوت هنصور) للمخرج يوسف شاهين تقاضى اجر تفوق عما يأخذه في العمل التلفزيوني، لا لسبب ان الفيلم السينمائي أجوره اكبر من التلفزيون أو من هذا القبيل بل إن الموسيقار عمر خيرت سيبذل جهود أكثر وسيقدم عمل اكبر وأصعب ولربما اعقد، وذلك لأنه سيتناول الصورة السينمائية من خلال مخيلة له تتفاوت وتختلف مع طبيعة العمل الذي يقدم عليه في التلفزيون، أي إن هناك مخيلة للفيلم السينمائي وتصور غير اعتيادي أمام الاعمال التلفزيونية، لذلك فهناك كم من التصورات وكم من الجهود للبحث عن ما هو يلائم المشاهد الضخمة في الإنتاج السينمائي الذي عادة ما يكون في غاية من الدقة والوضوح إبان عرضه من على شاشات العرض السينمائي، سيما وان هناك من الخصوصيات في العرض السينمائي ما تمنح المتفرج مزيد من التمعن أو الإمعان بكل تفاصيل العمل.

إن العرض السينمائي وما يحتويه من خصوصية أو نكهة تمنح الفيلم السينمائي أولويات عديدة في أن يتفوق على العرض التلفزيوني، فشدة الوضوح أو النقاوة الصورية وعمق الصورة النابع من الأفق الضوئي لطبيعة العرض السينمائي وتضخيم الصوت ورخامته إنما هي أسباب كافية لجعل المتلقي يميل الى المشاهدة السينمائية الضخمة، أما في التلفزيون وما يحويه من كم هائل وشامل وواسع من الاعمال المتنوعة والأخبار والبرامج فلا يحظى بهذا الميل الذي ينشى عند المتلقي، وذلك لأسباب أخرى غير التي ذكرناها من عمق ورخامة ودفق ووضوح، حيث التقاليد في المشاهدة السينمائية أجبرت الى حد بعيد أن تكون مرحلة الاستقطاب عند المتلقي بهذا الشكل أو بهذه الصورة التي تميز السينما، وهنا لابد من التذكير الى ان التقاليد ليس كفيلة في ان تتفوق السينما على التلفزيون وإنما الأجواء والمتعة والخصوصية للفيلم هي الأساس في أن يكون الفيلم السينمائي بصالة العرض السينمائي هو الأفضل، ولعل الاعمال السينمائية التي تعرض الآن من على صالات العرض عبر أجهزة التلفزيون (L.C.D) أو (Data show) وهي تشابه الى ما يعرض في السينما، لعلها دليل واضح على العمق السينما وارجحيتها أو جدواها إزاء التلفزيون،

فهذه العروض عبر (LCD) أو (Data shoe) لم ترتقي الى السينما رغم أنها تعرض نتاجات سينمائية بالأساس، وهو ما يوعز الى ان السينما تشكل طقوس للعرض لتمنحها الجاذبية والأولوية والأفضلية في الاستمتاع والمشاهدة.

قد تكون السينما متمتعة بهذه الخصال قبل ظهور التلفزيون، إلا أنها تطورت الى حدود واسعة إزاء ظهور التلفزيون، وذلك لخلق منافسة وخلق أفضلية لها بحيث أنها ابتكرت آليات جديدة في التصوير وفي العرض وفي الصوت وفي المونتاج، أو في التقنيات التي تتعامل معها وهو ما جعلها تتميز لتحافظ على مكانتها، وهنا تحديداً لابد من الإشارة الى ان هذا الأمر هو الذي ساق الى أن يكون للسينما سيناريو مخالف أو منافس لسيناريو التلفزيون، حيث إن المنافسة والتقنية والطقوس التي يخلقها وغيرها من الخصوصيات للسينما تجعل من كاتب السيناريو أن يتخطى حدود كبيرة كي يكتب للسينما ويقدم رؤيا منفردة ومتقدمة عما عليه في التلفزيون، ولربما يكون ذات السينارست الذي يكتب للتلفزيون يغير طموحاته وأفكاره ليمنحها الى السينما، وهي ما قد يتشدق بها في نتاجه التلفزيوني المنعكس عن السينما.

إذن السينما تحمل سيناريو يقارع السيناريو التلفزيوني كون أن السينما في كل الأحوال ابلغ وأوسع وأطور، فكل التقنيات التي تظهر في التلفزيون إنما هي بالأساس تقليد لما يظهر في السينما، ومن هنا كان للسينما أن تغوص وتبحث بعمق لكي تحافظ على نموذجيتها في العرض عما هو عليه في التلفزيون، ولكي تصل الى ما ترمو لها، فهي في استمرار دائم على عرض المزيد من الحداثة من الابتكارات التي تفوق بكل الأشكال والأحوال ما يتوصل له التلفزيون، لذلك فان كاتب التلفزيون لا يمكنه ولو حتى التخيل أو التصور الذي يتصوره أو يتخيله بالكتابة للسينما، أي ان ذات المصدر الذي يكتب للسينما ويكتب للتلفزيون لا يقدم الرؤيا بنوع واحد في الكتابة للسينما وللتلفزيون، هو يكتب بشكل للسينما ويكتب للتلفزيون بشكل آخر، فعملية تخيله للأحداث وهو يكتب للسينما غير عملية تخيله لذات الحدث لو فكر ان يكتب للتلفزيون، وكذلك هو الحال ما سيعرض من إمكانيات متوقعة للعرض التلفزيوني هي الأخرى لا يمكن أن تحفز السينارست على أن يكتب بذات الطريقة، فالسينارست حين يكتب السيناريو يضع بالحسابات الحالة التي تنشا عند المتلقي إزاء العرض وما سيشاهد المتلقي من مناظر ولقطات، بل إن السينارست يضع في حسابه إن المتلقي الذي يستقبل العمل وهو في المنزل كان يشاهد العمل من على الساتلايت وهو يمسك بيده بجهاز التحكم بالقنوات (Remote control) سيكون المتلقي بحال مغاير لما هو الحال عندما يكون المشاهد في صالة العرض السينمائي التي تكون بالعادة في عتمة شديدة لإبراز الفيلم الذي يظهر على الشاشة بحجم يفوق حجم شاشة التلفزيون بعشرات المرات، إضافة الى التركيز المنبعث من الفيلم السينمائي الذي يتواجد دون التلفزيون بحكم ان التلفزيون غالباً ما يكون التركيز فيه اقل

منه في السينما حيث تكون العائلة مجتمعة تشاهد البرامج أو الأفلام من التلفزيون وهي لا شك تكون منغمسة في أحيان كثيرة بحديث اسري مع المشاهدة للأحداث في التلفزيون بل إن هناك من العوائق العديدة التي لا تمنح فرصة في أن تكون المشاهدة في التلفزيون مركزة كان يطرق الباب لحضور ضيف مفاجئ أو أن يرن هاتف المنزل أو يصرخ طفل الخ، ناهيك عن ان الإعلانات التجارية التي تقحم في الأعمال التلفزيونية أو (subtitle) العناوين الفرعية أو الحاشية او الكلام المطبوع أدنى الشاشة ،الإخباري أو انقطاع الأعمال في التلفزيون في بعض الأحيان وظهور خبر عاجل، بينما تنعدم هكذا عراقيل على الإطلاق في السينما، لذلك يفكر السينارست بان يكتب للسينما كل ما هو ساحر ومثير ومبهر وكل ما هو ينقل الأذهان الى عالم آخر، أي أن يكتب لأحلام عميقة جداً وان يجسد مالم يكن مجسد بالواقع وان يخرج خليط ما بين الحقيقة والوهم ليحقق حالة تكاد تكون سحر.

ثالثا: نقاط التشابه بين سيناريو الفيلم السينمائي والدراما

يوجد تشابه كبير بين كتابة سيناريو الفلم والمسلسل، مع وجود إختلاف نسبي بينهما.

1. البناء الدرامي في الفلم هو نفسه في المسلسل :المقدمة أو العرض، ثم مرحلة نقطة الهجوم او الازمة ، ثم مرحلة الذروة، واخيرا مرحلة هبوط الحدث والحل.
2. في الفلم والمسلسل يمكن لكاتب السيناريو أن يستخدم كل أنواع السرد، إلا إن الفلم لايميل للإطالة بينما المسلسل يهتم بالتفاصيل السردية.
3. المكان في الفلم والمسلسل له أهمية بالغة في الكشف عن بيئة الحدث وهوية ساكنيه كما انه ساردا للآحداث، وكذلك ناقلا بصرياً متضمناً الدلالات التي تقود الى المعاني.
4. يجب ان يكون كاتب السيناريو للفيلم او للمسلسل على دراية تامة بالحقيقة التالية وهي انه يجب ان تكون للصورة دائماً الاسبقية على الكلمة من خلال المشاهد المختلفة، وقد نجد ان اكثر الاخطاء شيوعاً في كتاب السيناريو المبتدئين انه يركز على الحوار أكثر من الصورة لتوصيل حقيقة مهمة في حين انه يمكن توصيل نفس الحقيقة عن طريق الصورة.
5. وفي مسالة تحول السرد الروائي من احداث لان الرواية الادبية فيها لغة انشاء عالية ليست صالحة في كل الاحوال للترجمه البصرية بل هي ترديدات من خيال الكاتب تعزف على احساس القارئ ووجدانه بلجوء المؤلف للتاثير الحسي الذي لا يمكن التعبير عنه بصورة مباشرة ولذلك على السيناريست تحديد مناطق الحدث في القصة او الفكرة التي يعالجها مباشرة بما نسميه بالفعل الدرامي واذا كنا نقول ان هناك شخصيات في قصة معينة تتحرك بشكل مخيف لنقلها مصورة الى الشاشة يجب ان تكون حركة دافعة لنمو الحدث وتتابعه وتغذي الصراع الموجود، مثل القصص التي تتناول الحركة النفسية وهي ليست حركة

مادية مباشرة ولذلك تحتاج الى دقة وفهم من السيناريست، ونجد القدرة على التخيل من الاشياء اللازمة جداً لكتابة السيناريو والتي بدونها يصبح عمل السيناريست اقرب الى الجفاف او الترجمة الحرفية التي لا تضيف شيئاً وقد تهبط بقيمة العمل الفني.

6. السيناريست الناجح هو الذي يحس بإيقاع الاحداث سواء كان النص لفيلم او لمسلسل ويوازن بين الطول والقصر من خلال المشاهد المتتالية ودرجة ثقل المشهد او عمقه وكيف يربط بين حدثين مهمين بمشاهد اشبه بالجمهور التي يعبر عليها الكاتب من نقطة الى اخرى على طول الخط الدرامي المكتوب.
7. أن عملية كتابة السيناريو لفيلم أو مسلسل هي عملية فنية تكتسب عن طريق قواعد يتم تعليمها كعملية هندسية ميكانيكية اساساً وان كانت تلقائية وهي نوع من الحس الفني شرطاً من شروطها وقاعدتها الاساسية التي لا خلاف عليها وهي تحويل الرواية الى لقطات مرئية متتابعة تتوالى أحداثها سواء في فيلم أو مسلسل.

رابعا: الفرق بين كاتب السيناريو لفيلم او مسلسل

1. الزمن في الفلم يميل إلى التكثيف والأختصار، بينما في المسلسل يتمدد من خلال عدد الشخصيات والحوار والوصف وإتساع الحدث، فيمكن تمديد الزمن اوإختصاره، فكاتب السيناريو لفيلم محدد بزمن قصير نسبياً فمدة الفيلم ساعتان على الاكثر، وبالتالي فإنه أقرب الى شكل القصة القصيرة التي تعتمد على موقف وإثارته من جميع الجوانب، في حين نجد أن المسلسل يشبه الرواية ويعتمد تكتيكياً على وجود خط رئيسي له خطوط فرعية والعديد من الشخصيات التي ينوع عليها الروائي فكرته مع وجود النفس الروائي الطويل الذي غالباً ما يتعلق برواية قصص اجيال في أزمنة مختلفة، وبالتالي فان سيناريو الفلم يهمل التفاصيل ويعتمد على التكثيف أوالإيجاز، أما سيناريوالمسلسل فانه يهتم بالتفاصيل .
2. كاتب السيناريو للفيلم يتعامل مع مجموعة محددة من الشخصيات (الممثلين)، وبالتالي يحدد النص بناءً على عدد بسيط من الممثلين مقارنة بكاتب السيناريو للمسلسل الذي يتعامل مع عدد كبير من الشخصيات (الممثلين)، وبالتالي فان طبيعة السيناريو ستختلف عن سيناريو الفيلم.
3. يجب ان يتصف حوار الفيلم السينمائي الى درجه غير عادية بالصفة السينمائية المهمة للتتابع، فيجب ان يتدفق بأستمرار من سطر الى سطر ومن حديث الى حديث وفي الفيلم السينمائي لحسن الحظ، يساعد التتابع الحركة البصرية وحركة الشخصية والمونتاج السينمائي، فيجب على كاتب السيناريو ان يكون مستعداً للاستفادة من هذه المساعدات،

واكثر من ذلك أهمية يجب ان لايرتكب خطأ في حواره بحيث يقضي على الحركة التي توفرها تلك المساعدات.

4. على مستوى القصة يعالج الفلم موضوعاً واحداً ويبتعد عن التشعب خشية تشتت ذهن المتلقي أما المسلسل فتتعدد المواضيع فيه.
5. يمكن أن يتضمن الفلم الحوارات الفلسفية أو الفكرية، بينما يعتمد المسلسل على اللغة البسيطة لتنوع متلقيه، وهذا لايعني أن المسلسل يخلو من بعض الحوارات الفكرية.

عناصر الشكل والمضمون في السيناريو

اولاً: الشكل والمضمون

هنالك جدلية في اهمية عناصر الشكل او عناصر المضمون في السيناريو فهنالك من يرجح عناصر الشكل على عناصر المضمون، بينما يرجح البعض عكس ذلك، وفي الحقيقة فان الاهمية تكون لكل من عناصر الشكل وعناصر المضمون التي تجعل العمل متكاملا وتسهم في السرد الفيلمي سواء في السينما او في التلفزيون.

جاء تعريف الشكل في معجم المصطلحات السينمائية بأنه "المبدأ التنظيمي للتعبير في عمل ما"، فهو إذن لا ينفصل عن مضمون العمل، وقد أنتقدت نظريات السينما والأدب في بعض العصور غلبة الشكل على حساب المضمون (الشكلانية) أو الأهتمام المعطى لمضمون يحمله شكل يعتبر أن الزمن تجاوزه (المضمون)، أن هذا التعريف يريد أن يؤكد على أمتزاج الشكل والمضمون في وحدة أبداعية، الا أن ظهور الشكلانيين قد فصل بين الأثنين من حيث دراسة عناصر المنجز الأبداعي ومكوناته، وصبوا جل أهتمامهم على دراسة بنية العمل دون أهمال المضمون، وأنما أهملوا ظروف أنتاج العمل والبيئة التي أنتجته كما أهملوا حياة الكاتب وعلاقته بمنجزه الأبداعي وركزوا جل أهتمامها على البنية وعناصرتكوين الشكل الذي من خلاله يقدم العمل الأبداعي.

فالشكل يُستخدم كمدخل لفهم المضمون لإنه "الوسيط ما بين المرسِل والمُستقبل بشرط أن يكون مفهوم مبتعد عن المبالغات الشكلية التي تقف عقبة أمام المُستقبل فعلى الشكل أن يكون واضح ومبرر ومقنع"، فالمضمون كلما كان مُشعاً بالوضوح تولدت لدى المتلقي الرغبة والتشويق لمتابعة العمل، وهذه الرغبة هي حاصل أو نتيجة فك رموز الدلالات والأستعارات والإيجازات الدرامية والخروج بمعانٍ تساهم في فهم المضامين والأفكار التي يحتضنها المنجز الأبداعي، وربما يخرج بمعانٍ جديدة وحسب درجة وعيه وثقافته. وقد أطلقَ (أرسطو) على مكونات الشكل في الدراما وخصوصاً في التراجيديا بـ (الأجزاء الكيفية)، أي العناصر التي يُقدم من خلالها مضمون العمل.

ثانياً: عناصر الشكل في السيناريو

1. **الإضاءة**:

اسهمت الامكانيات الهائلة في مجال الاضاءة في تأسيس تأثيرات مرئية بالعمل الدرامي والسينمائي، اذ تساعد الاضاءة كثيراً على خلق اشكال متعددة قد تؤدي دوراً بارزاً في تجسيد قيم ومباديء للمضامين في الدراما التي هي بالاساس تحمل مضامين عديدة وهنا لابد من الاشارة

الى أهمية دور الاضاءة في رسم الاشكال لكثير من الاعمال الدرامية سواء في السينما أم في التلفزيون، حيث تقود الاضاءة الى خلق جو نفسي عام من خلال قدرتها على خلق اللون عن طريق استخدام مؤثراتها في تقنية جهاز الاضاءة ذاته، فالاضاءة تحمل قدرة في توصيل المضامين عن طريق رسمها في المواضيع التي تعمل بها.

ويعمد كاتب السيناريو الى الاشارة الى الاضاءة كلما استلزم المشهد وضعا خاصا تلعب فيه الاضاءة دورا في ايصال محتوى معين، فمثلا عندما نكتب مشهدا ليليا نظهر فيه شخصية معينة وهي تجلس في كوخ مظلم، او عندما نكتب مشهدا لبيت قديم تخترق اشعة الشمس نوافذه نعمد الى ذكر دور الاضاءة في خلق الجو النفسي الذي يود الكاتب ايصال محتوى عن طريقه، ولا ننسى ان الاضاءة تعد احدى ادوات السرد الفيلمي في الدراما والسينما.

2. **الديكور**:

لقد تيقن العمل الفيلمي ومنذ تأسيسه الدور الذي يلعبه الديكور في خلق التأثيرات بالمتلقي، فللديكور إمكانية وقدراته الواسعة في إبراز مظاهر مؤثرة في نفسية المتلقي لما يتضمن الديكور عناصر كثيرة ومفردات عدة في تعزيز الموقف على وفق المضمون، والديكور بحكم امتلاكه مجموعة عديدة من المفردات المتغيرة في تكوين الشكل من كتل والوان وتراكيب متعددة يساعد في خلق كثير من الاجواء والمضامين ذات التأثير في المتلقي، اذ انه غالباً ما يعمل على خلق عنصر الابهار والتشويق عند المتلقي لما يشكل من نتيجة في اظهار او ابراز امور مقصودة او غير مقصودة عند المتلقي، والديكور كثير ما تعتمد عليه الجهات الانتاجية في التعبير عن كثير من المضامين، خاصة في الاشارة الى الشخصية او الحدث، فالشخص الغني يعيش في منزل يكون الديكور فيه مختلف جدا عن منزل متواضع لشخص ذو مستوى متوسط، او شخص فقير، كما يدخل الديكور في سرد الحدث الدرامي فيلميا، وبالاضافة الى ما يحمله من دلالات فانه يمتلك الجمالية التي كثيرا مايبحث عنها المتلقي وينبهر بها.

3. **الماكياج**:

قد يكون الماكياج بمثابة اجهزة الاضاءة او التصوير في بعض الاحيان بحكم انه متوافر في الاعمال السينمائية بشكل حتمي ومستمر فهو يساهم بأغلب الاحيان بخلق العديد من الاشكال الجديدة او الغريبة التي غالبا ما تشد المشاهد وتنقله الى عالم مغاير او مختلف، وذلك بحكم القدرات التي يتمتع بها الماكياج على خلق المؤثرات المرئية التي غالبا يحتاجها العمل السينمائي، لذا فالماكياج ذا اهمية بالغة في خلق الافتراضات التي يعتمدها المخرج في العمل.

ويعد المكياج أهم جزء في العمل التلفزيوني أو السينمائي، لأنه يعمل على إبراز شخصية الممثل كما جاءت في السيناريو، اذ إن المكياج يوضح الحالة النفسية والسمات الأساسية للشخصية، وابراز تعبيرات الوجه المطلوبة.

ويعمد السينارست الى ذكر حالات معينة في الشخصية يتطلب ابرازها او ابراز معالمها ضمن السرد الفيلمي، وغالبا ما تتغير ملامح الشخصية في اكثر من مشهد ومو ما يتطلب كتابته والاشارة اليه خاصة في الاعمال التي تحكي مراحل زمنية متعددة وحالات نفسية وجسدية تمر بها الشخصية.

4. **الازياء**:

تشكل الازياء تأثير حقيقي للعمل الفيلمي بما فيها من امكانيات على دعم العمل والتلأثير فيه، حيث حقق دور الازياء نجاحآ كبيرآ في خلق التشويق والدهشة لما له من قدرة في تحقيق الاقناع ، حيث ان كثير من الازياء التي تظهر في الاعمال التلفزيونية أثرت بالمجتمعات وخلقت في نفس الوقت ظاهرة في شرائح الناس، فالزي لما يمتلك من جمالية جعل من المتلقين فريسة للتعلق به، فهناك كثير من الناس ينقادون وراء شخصيات التلفزيون والسينما ايضآ لما لها من تأثير كبير في نفوس المجتمع الامر الذي يجعل من تلك الشخصيات انموذجآ في اختيار الزي من قبل المتلقي حتى ان كثيرآ من الموديلات انتشرت في المجتمعات لانها كانت في بعض الاعمال الفنية التي تظهر في التلفزيون او السينما.

وتشكل الازياء اهمية بالغة في عكس مضامين في كثير من المجتمعات لتروي قيم قد تكون جديدة او دخيلة، وللازياء قدرة كبيرة في تحقيق المزيد من الاثارة والمصداقية للاعمال السينمائية بحكم انها تكمل للحركات والديكورات والاداء فتخلق افتراض يتقبله المشاهد في السينما.

5. **الايقاع**:

لا يخلو اي فيلم او اي عمل درامي مهما كان نوعه من الايقاع ، فكل عمل مرئي درامي له دفق من اللقطات التي توعز بكم من الاشكال والالوان والحركات والمكونات الاخرى للصورة والتي تشكل مجتمعة حصيلة تدعى الايقاع،هذا الايقاع يولد عند المتلقي حالة من الانسجام ضمن نوع من المتابعة للأحداث في الفيلم، وهو الامر الذي يعطي بالنتيجة طبيعة للموود الخاص بالفيلم ككل.

والايقاع بالواقع ليس من السهل تعريفه لمن لا يهتم بالسينما او العمل الفيلمي كونه نتاج لصانع الفيلم الذي تنعكس اسالبيه من خلال الفيلم، وقد اوردت كثير من المصادر المتخصصة بأن الايقاع موجود في اي عمل سواء كان سينمائيآ ام تلفزيونيآ ام إذاعيآ، فهو حصيلة ناتجة ساهمت فيه كل عناصر العمل الخلاقة المرئية منها والمسموعة مضافآ اليها القدرات العملية والنظرية والتقنية للمتخصصين في فريق انتاج الفيلم، حيث يختلف ايقاع الفيلم من فيلم لآخر وذلك لاختلاف الزمان والمكان واختلاف فريق العمل الذي ينتج الفيلم السينمائي، وهذا الشي لا بد ان يخلق حالة نفسية في المتلقي تقود الى تحقيق اهداف يمكن ان تكون مضامين لكثير من الافكار.

وللأيقاع دور مهم فلا موسيقى بدون أيقاع، ولا شعر، ولا قصة أو رواية، وحتى حركات وسكنات، وأسلوب حديث شخص ما يختلف عن أيقاع شخص آخر، ألا أن الأيقاع يكون له دورٌ بارز في مجال الفنون الدرامية (المسرحية/ السينمائية/التلفزيونية) واضحاً ومؤثراً، فالممثل عندما يسند له دورٌ في مسرحيةٍ ما أو فيلمٍ سينمائي أو تمثيلية أو مسلسل تلفزيوني، يأخذ بدراسة النص ليكشف عن المضامين الفكرية والأخلاقية والعقائدية وغيرها، ثم بعدها يأتي لدراسة دوره، والوقوف على دائرة علاقته ببقية الشخصيات، وبيان أهميته في دفع الفعل وعلاقته بالأزمات، ثم يقوم على دراسة حواراته ويعمل على تقطيعها جملة جملة، ويختار الألقاء المناسب لكل جملة، كما يختار فترات الصمت، فالأنسان بالحالات الطبيعية دون مؤثرات خارجية، أو نفسية يكون جهاز تنفسه يعمل بشكل منتظم ويلفُ نفسه الهدوء والسكينة أما إذا تأثر بمؤثر خارجي يقودهُ إلى توتر عصبي، فتنتاب قلبه ضربات تكون أسرع في حالته الطبيعية، وهذا ما يؤثرفي طبيعة أسلوب القائه، ربما يكونُ سريعاً، أو بطيئاً وربما قد يلفظ كلماته بصعوبة لذا على الممثل أن يراعي هذه الجوانب وهـذا يعني إن كانت حياة الأنسان يلفها الأنسجام والوئام، يكون تنفسه طبيعياً، وأيقاعه ثابت ولا يتغير، أما إذا وقع تحت تأثير معين، أو أصيب بهزة نفسية أو مر بظروف تؤدي إلى توتره يتغير أيقاعه، أما في الجوانب الفـنية، والمكمـلات للعمل السينمائي أو التلفزيوني يحكمها ايضاً الإيقاع الذي يساهم في خلقه المونتاج، إذ أن مبدأ الحركة هو " تنقل الأشخاص أو الأشياء في داخل الصورة، أو بتعبير أكثر دقة في داخل اللقطة، أما الإيقاع فأنه على العكس من ذلك يولد من تتابع اللقطات طبقاً لعلاقاتها من ناحية الطول.

6. **الميزانسين**:

استخدمت مفردة الميزانسين في المسرح كثيراً كونها تؤسس للمناظر الناجحة على خشبة المسرح التي من شأنها شد المتلقي والتأثير فيه، حيث يخلق الميزانسين تناغماً كبيراً لاحداث العمل الدرامي لما له من عناصر متعددة ذات اهمية بالغة في الفيلم فهو نتاج (موضع الجسم، المستوى، المنطقة، الفضاءات والمسافات، التكرار، التقوية، التناقض، التركيز)، فالميزانسين في السينما والدراما يعتمد بالمقام الأول على الكاميرا و حركاتها في أن تقترب، أن تبتعد، أن تدور، أن تصعد، أن تهبط، أن ترى من هذا الجانب وذاك وغيره، فضلا عن أحجام اللقطات، وزوايا التصوير (مكان وضع الكاميرا) ونوع العدسة ثم حركة الممثلين داخل المشهد وعلاقاتهم مع الشخصيات والأشياء، و طبيعة الإضاءة وغيرها من المكملات الفنية الأخرى، وأخيراً المونتاج، كل هذه العناصر مجتمعة تكون الميزانسين السينمائي الذي يُعبر عن طبيعة الأحداث والدلالات والرموز التي تقود إلى المعاني التي تكشف عن الأفكار والمعلومات التي يريد المخرج إيصالها إلى المتلقي وبشكلٍ جمالي وشاعري.

لقد حقق الميزانسين عبر الاشكال التي يخلقها حالات مؤثرة في خلق مضمون فكري، اذ ان الاشكال التي تتولد من فعل الميزانسين إنما هي تعبيرات لدعم مضمون العمل الدرامي، فكثير من الاشكال التي برزت في السينما العالمية استطاعت ان تعبر عن مضامين دعمت افكار الفيلم كما هو الحال في فيلم (جيمس بوند) (Golden Eye) الذي مثله (بيرس بروسنان).

ثالثاً: عناصر المضمون في السيناريو

1. الفكرة:

هنا نتحدث عن الفكرة من العمل ككل وليس الفكرة التي تحدثنا عنها عند بداية كتابة السيناريو وفي مرحلة الاعداد للسيناريو بل نتحث هنا عن الفكرة او مجموعة الافكار التي سيخرج بها المضمون ويركزها في ذهن المتلقي، فقيمة كل الاعمال تكمن بالفكرة التي تحقق العمل اساساً، فهناك فكرة وراء كل عمل، ومهما كانت نتائج العمل فلا بد ان تكون وراء العمل فكرة سواء تحققت الفكرة من وراء إنتاج العمل أم أنها لم تتحقق، وكل الاعمال التي تنتج لها افكار، قد تكون هذا الافكار مخفية وراء المزيد من المشاهد أو انها تكون حصيلة وراء عرض فلمي كبير، وفي بعض الاحيان تتأجل الفكرة لتنضج مع بروز كم من العلاقات بعد عرض الفلم او العمل الدرامي الذي ضم فكرة ما، ويصف تيرنس سان مارنر بكتابة الاخراج السينمائي الفكرة بقوله (روح السيناريو الفكرة الرئيسية التي يختارها الكاتب (السينارست)، وسوف تنتقل هذه الفكرة الى المشاهدين من خلال تدفق الصورة المرئية والحوار، التي سيكون لها معنى إذا شوهدت مرتبطة ببعضها)، لتقود الفكرة في اي عمل درامي الى جملة من الاشكال التي تظهر في العمل ذاته بناءً على ما تحمله الفكرة من موضوعات عديدة.

ان الفكرة في اي عمل تشكل المضمون المباشر للعمل ككل لانها هي التي تقود العمل في كل مراحله، حيث ان المخرج والممثل والمؤلف والموسيقى وباقي العاملين في العمل كلهم يستنبطون من فكرة العمل مسارهم في انجاز العمل ككل، ومن ثم ينشأ العمل ويتكامل في ضوء الفكرة التي تجمع كل المضامين الخاصة بأهداف العمل، ومن من المستحيل أن يكتب سيناريو، أو يصنع فيلم دون فكرة، كما لا يمكن إعداد فيلم دون استخدام الرموز، فالرمز شئ يمثل شيئاً آخر، على أساس من العلاقة أو الارتباط أو العرف أو ما إليها، فالاسم يرمز إلى شئ محدد، والعلم يرمز إلى الدولة، ويتبع ذلك أهمية معرفة الرموز ذات المعنى والقواعد الإجرائية، أي معرفة ما المفترض أن يمثله كل رمز، حتى يكون هناك معنى لكل ما يعرض في شكل رمز.

ولعل مشاهدة الاعمال في السينما والتلفزيون تخلف في ذهن المتلقي فكرة معينة او افكارا كثيرة، وخير دليل على ذلك ان السينما والدراما تستخدم في العمل الدعائي والنفسي وتنقل لنا صورا ذهنية عن العديد من الاشياء عن طريق الافكار او الفكرة.

2. **الصراع**:

قيمة الاعمال الدرامية ، تكمن وراء الصراع الذي تحمله وقوته، حيث إن أقطاب الصراع في العمل الدرامي، تشكل دورآ أساسياً لبناء تلك الدراما، لذلك كان للصراع دورآ اساساً في عملية تأسيس الدراما والسينما ، وطبيعة الصراع في اي عمل، إنما هي تشكيل واضح لصدام إرادتين، ولغرض تحقيق الصراع، يخلق الموقف الدرامي إرادتين متعارضتين، تمثل الاولى على سبيل المثال الخير والارادة والثانية تمثل الشر، حيث تتضارب هاتين الارادتين، وينشأ الصراع الذي سيغرس وفرة كبيرة من المضامين، بحكم انه سيمر بمجموعة من الازمات التي سنبين دورها لاحقآ في تجسيد الاهداف وتحقيقها لغرض غرس مجموعة من المفاهيم، التي تتوخاها الجهة المنتجة للعمل الدرامي، ذلك لان العمل الدرامي اساسا لا يكون مشوق، ما لم يكن هناك صراع، حيث ان تعقيد الاحداث لاجل خلق حبكة مشوقة، يبدأ مع الصراع، وينتهي مع انتهاء الصراع.

يعد الصراع أهم العناصر التي يتركز عليها البناء الدرامي، ما يدفع الحدث إلى الأمام من موقف إلى آخر؛ في حركة مستمرة تقود البناء الدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث، ومنها إلى نهاية، أو ختام محدد أو مفتوح، وقد اصطُلح على تعريف هاتين القوتين باصطلاحات مختلفة، منها: الفعل ورد الفعل او الهجوم والهجوم المضاد، ومن الناحية الأخرى فإن فكرة الصراع، وما يقترن بها من تفاعل وحركة، تقوم في تكوينها على افتراض أن التحام هاتين القوتين ينتج عنه تغير في الموقف الأساسي لهما، أو وضع جديد يؤدى إلى حدوث تغيير في الموقف، ويأخذ الصراع في السيناريو اشكالا عدة:

1. **الصراع الخارجي:** ويقصد به صراع الإنسان ضد قوة خارجية، مثل صراع إنسان ضد أخيه الإنسان، وقد يتمثل في صورة شخص ضد آخر، أو شخص ضد مجموعة أشخاص، او صراع الإنسان ضد ظروف البيئة الطبيعية، أو الاقتصادية، أو الاجتماعية، أو السياسية، او حتى العسكرية للتغلب على العقبات التي تعترض أو تؤرق حياته، ولمحاولته تحقيق قدر أكبر من النجاح، أو حياة أفضل.
2. **الصراع الداخلي:** ويقصد به صراع الإنسان مع نفسه، أي مع قوة داخلية مثل الآلام النفسية، أو الصراع النفسي الناشئ عن مرض نفسي او الآلام العضوية، أو صراع الإنسان مع المرض العضوي أو الخلقي، في محاولة للشفاء منه.

وهنالك عناصر يجب توافرها في الصراع مع التسليم بأن وجود البناء الدرامي، يرتكز أساساً على وجود صراع يوجد عنصر الحركة و التطور فيه، فإن ذلك في حد ذاته لا يكفي للتأثير في المتلقي. فالصراع لكي يكون مؤثراً، يجب أن تتوافر فيه بعض العناصر الأساسية، وهي:

1. إمكانية تصديق، أو احتمال، حدوث الصراع.

2. أن يكون لموضوع الصراع صدى في نفوس أكبر عدد ممكن من الناس، سواء بتناوله شيئاً يمس حياتهم أو أحاسيسهم أو معتقداتهم، أو بتقديمه نوعاً من المعرفة أو القيم الفكرية، أو وجهة نظر تتصل بقضية أومشكلة ما.
3. أن يتحقق في موضوع الصراع إمكانية تجاوب المشاهدين معه، بأحد طريقتين هما:

أ. **الامتزاج الوجداني** (Dramatic Empathy) بمعنى أن تكون هناك قابلية تخيل المشاهد لنفسه في ذات الموقف، أو رؤيته من خلال الشخصيات.

ب. **المشاركة الوجدانية** (Dramatic Sympathy): بمعنى أن يكون في الصراع إمكانية مشاركة المشاهد لمشاعر الشخصيات، أي يحزن لأحزانهم ويتخيل نفسه في ذات موقفهم.

3. **الشخصيات**:

قد تكون الشخصيات من ابرز المؤثرات التي تؤدي دورآ اساسيآ في نقل او عكس المضامين، لما يؤهلها في التوغل بالمتلقي، اذ ان الشخصيات تقوم بدور رئيس في خلق التعاطف مع المتلقي، لما يجد المتلقي من صفات ذاتيه لنفسه، في أكثر الشخصيات في الدراما حيث ان الشخصيات تنقل الراقع للمتلقي بصورة تكاد تكون مباشرة، لانها تمتلك كثيرآ من الصفات المشتركة مع المتلقي، لذا كانت مؤهلة لان تنقل كثيرآ من التقاليد ، والقيم الى المتلقين، بحكم كونها الاكثر شبهآ مع المتلقي، فالانسان ميال للتقليد او المحاكاة ، كما ذكر ارسطو.

ويقوم البناء الدرامي السليم على شخصيات رئيسية، ذات أبعاد محددة، تُعطى تبريراً منطقياً لتصرفاتها في ظل الأحداث التي تمر بها، ولكي يضمن كاتب السيناريو منطقية تصرف الشخصيات، بما يقنع المشاهد بها، فإنه يبنيها من خلال أبعاد ثلاثة هي:

أ. **البعد المادي أو الجسماني:** ويقصد به تحديد العناصر الجسمية والمادية الظاهرية، اوالصفات التي تتميز بها الشخصية مثل السن والقامة، والوجه، والشعر، والعينين والمهارات الجسمانية أو الحركية، والمظهر العام، وأي أمراض عضوية، أو عاهات جسمانية إن وجدت.

ب. **البعد الاجتماعي:** ويقصد به تحديد مواصفات البيئة، التي نشأت فيها الشخصية، أو البيئة التي تعيش فيها وقت أحداث الرواية. بالإضافة إلى كافة الظروف الاجتماعية المحيطة بها، مثل":مكان الميلاد، والأبوين والأخوات، ومستوى المعيشة، وطبيعة العمل أو الوظيفة، والدرجة العلمية والثقافة العامة، وعلاقته ونشاطه واهتماماته الاجتماعية.

ج. **البعد النفسي:** وهو محصلة البعدين الجسمي والاجتماعي، ويقصد به تحديد المميزات النفسية للشخصية مثل ما يحبه وما يكرهه، وانطوائي أو انبساطي، وقيادي أو تابع، وخيالي أو واقعي، وعصبي أو هادئ، ومتفائل أم متشائم، ومتعقل أم مندفع، وجسور أم متردد.

إن اكتمال رسم الشخصية من خلال هذه الأبعاد الثلاثة، هو الذي يمنحها سمات العمق. فالأبعاد الثلاثة للشخصية، يمكن تشبيهها بالأبعاد الثلاثة للمنظور في الرسم والتصوير، أي الطول والعرض والعمق، وعلى ذلك فعندما ينجح كاتب السيناريو في رسم الشخصية ما من خلال هذه الأبعاد، فإن تصرفاتها تصبح منطقية، مادامت تستند إلى الصفات المحددة مقدماً، وعلى الرغم من أن كاتب السيناريو، يعتمد في رسم الشخصيات الرئيسية على هذه الأبعاد الثلاثة، فإنه قد لا يعطي كلاً منها أهمية مساوية للآخرين، لأن الدقة في رسم الشخصية الرئيسية تتأثر غالباً بطبيعة موضوع الصراع. فالرواية التي يغلب عليها الطابع الاجتماعي، تختلف عن تلك، التي تأخذ الشكل البوليسي.

إن الاهتمام النسبي بكل بعد من الأبعاد الثلاثة، قد يتأثر بحجم السيناريو، أو بتعدد الشخصيات الرئيسية بدرجة ملحوظة، فالسيناريو الذي يحتوى على شخصيات رئيسية كثيرة، قد لا يسمح بالتسلل إلى كل أبعاد الشخصيات الرئيسية، ومن ثم يكتفى بالتركيز على أهم الأبعاد والصفات فقط، وعموماً فإن الاهتمام برسم الشخصيات من خلال الأبعاد الثلاث، يقصد به أساساً الشخصيات الرئيسية، أما الشخصيات الثانوية فلا يركز عليها إلا من خلال الصفات.

4. **الحوار**:

الحوار هو الذي ينقل المعلومات والافكار للمتلقي لانه يعرب عن صدى كل شخصية من شخصيات العمل ليحقق الصراع في الدراما من خلال الميولات والرغبات للشخصيات التي تتفاوت وتتصادم كي يتحقق الصراع، فالحوار هو الذي يحرك الشخصيات ويطور الاحداث ليدفع الدراما الى الامام، وبهذا الشأن يقول اوزويل بليكتون في كتابه كيف تكتب السيناريو "إن سطراً واحداً من الحوار يمكن ان يوحي ويوضح شخصية المتحدث وان يؤكد موقفه لرفاقه وان يصنع كثيراً من الاعاجيب بالنسبة لسرد القصة".

وينبغي على السينارست الاهتمام بصياغة حوار كل شخصية من الشخصيات ويحدد من خلالها مَنْ هي وبماذا تختلف عن بقية الشخصيات من خلال تميز الحوار بمفردات منتقاة تمنح خصوصية للمتحدث، وكذلك بيان دائرة علاقاتها مع باقي الشخصيات وتطوير الأفعال التي تقوم بها الشخصيات.

ولكي يكون الحوار ناجحاً ينبغي على الكاتب أن يُضمن الحوار معلومات ومواقف معينة عند الضرورة، وكذلك على الكاتب أن يوحي من خلال حوارات الشخصيات بما سيحدث من تطورات في المواقف والأحداث.

5. **الحبكة**:

تعتمد الحركة الدرامية على الحبكة في خلق الاحداث اذ تعد الحبكة بمثابة روح الدراما، فليس هناك دراما من غير حبكة، لان الدراما صراع ولا يوجد صراع من دون حبكة (لا حبكة بدون صراع)، وتعرف حَبْكَةُ الرِّوايَةِ في قاموس المعجم المحيط بانها: سِياقُها العامُّ، وَتَرابُطُ أحْداثِها وَتَسَلْسُلُها، وَفْقَ خُطَّةٍ إلى أنْ تَصِلَ إلى نِهايَتِها.

فالحبكة هي التي تنظم الافعال الدرامية وتخلق الاحداث من خلال الحركة المنتظمة للشخصيات على وفق الخط الدرامي المدروس، حيث انها تخلق منطقية للدراما مما تجعلها مقبولة امام المتلقي فهي تبرز المواقف لتخلق سببية لكل فعل من الافعال التي تنشأ في العمل، وتؤدي الحبكة دورآ في غاية الدقة لتنشئة الدراما حيث انها ترتب الفعل كما يقول إليزابيث دبل (الحبكة ترتب الفعل، والفعل يسير خلال وسط الزمن الذي لا غنى عنه فيستمد منه جميع مفرداته).

إن إعداد حبكة روائية عملية تتطلب الكثير من الاحترافية والممارسة من أجل الوصول إلى درجة كبيرة من الإتقان، وعادةً ما يُنصَح الكُتَّاب المبتدئون بتأمل الحبكة الروائية لأشهر الأعمال الروائية أو السينمائية لاستنباط الدروس المستفادة والجوانب الجمالية والإبداعية التي يمكن الاستفادة منها، وتُعَد الحبكة الروائية بمثابة الإطار العام للأحداث والقالب الذي تُعرَض من خلاله ويدخل ضمنها الزمن السردي وترتيب تسلسل الأحداث ومبررات الانتقال من حدث إلى آخر وبداية الصراع وصولاً إلى ذروته وتسويته، وبالتالي يتضح لنا أننا أمام عمل هندسي معقد يحتاج إلى دراسة حتى يمكن لكاتب السيناريو إنتاج عمل روائي جدير.

البناء الدرامي وخطة السيناريو

لا بد ان يتوفر في السيناريو بناء درامي يسلسل الاحداث لاي فيلم روائي او اي تمثيلية تلفزيونية او اي مسلسل، اذ ان البناء الدرامي انما يكون المخطط الذي ينتهج العمل ككل، فالبناء الدرامي يتواجد بشكل حتمي في اي عمل روائي فهو الذي يؤسس العمل ككل كونه الموجه نحو موضوع العمل وكونه الاساس الذي تنشأ عليه الاحداث والموضوعات لذا كان البناء الدرامي هو المحطة الرئيسية التي يستند عليها كاتب السيناريو في بناء اي عمل روائي يقدم عليه والبناء الدرامي بالرغم من انه يشكل الاساس الرئيس للعمل الروائي فهو يختلف من كاتب الى اخر كون الرؤيا او المخيلة، ومهما اختلفت ومهما تباينت لا بد وان تحمل عناصر ثابتة تركز العمل الروائي فهي عناصر لا يمكن الاستغناء عنها مهما كانت طبيعة الاعمال، ويتميز الشكل الروائي التقليدي في أنه يخضع في تكوينه لأسس البناء الدرامي التقليدي، من حيث ارتكازه على أركان او مراحل رئيسية هي:

اولاً: البداية او الكشف أو العرض

ويقصد به أساساً مقدمه البناء، التي ينبغي أن تحتوي على الموقف الرئيسي موضوع الصراع، ونقطة الهجوم أو الانطلاق المتعلقة به، والتي تنطلق منها الحركة الرئيسية للبناء ككل .ومع عرض الموقف الرئيسي فإنه ينبغي أن تكشف مقدمة البناء أيضاً، عن أكبر قدر ممكن من أبعاد الشخصيات الرئيسية موضوع الصراع.

البداية تحوي المقدمة او الاستهلال الذي تمهد الى دخول الاحداث وتبشر في سير نوع العمل ومن ثم تعمل على خلق الافتراض الذي يسعى له العمل وفي نفس الوقت تفصح عن الشخصيات والعلاقات التي تربط تلك الشخصيات وتحدد في ذات الوقت ايضا الزمان والمكان والشكل العام لطبيعة الموضوع وتنذر بما سينجم او يحدث من تطور وتبلور لكل مجرى الاحداث لكي تكون مقبولة

ثانياً: نقطة الهجوم او الازمة (point of attack) (Crisis)

وبعد البداية تأتي نقطة الهجوم في مرحلة الوسط وهي نقطة لبداية تأزم الاحداث كون ان هذه النقطة هي التي تشعل الفتيل وتصعد بالاحداث بعد ان يمهد لها، وهي في ذات الوقت تكون المقدمة للصراع او المقدمة للازمة التي تفتعل الحبكة وتبلور الصراع حيث لا قيمة للعمل ما لم تكن هناك ازمات او يكون هناك صراع لكي تكون الحبكة حيث ان الحبكة لا يمكن ان تكون مالم يكن هناك صراع، وما ان تظهر الازمة بعد نقطة الهجوم تتوالى ازمات مرتبة ومنتظمة تعقد سير

احداث العمل الدرامي وتخلق في نفس الوقت ازمات درامية اخرى ليكون الصراع متطور ومتشتت ومعقد للغاية من الصعب حله او فكه وهو الامر المطلوب في العمل الدرامي الناجح كون ان الصراع المفضوح او السهل يكون غير مرغوب لانه مكشوف، اذن لا بد من خلق ازمات ولابد من هذه الازمات ان تكون متعددة ومعقدة في العمل ليكون الصراع مركب او معقد يسهم في تحقيق موازنة درامية مرغوبة ومعقولة في نفس الوقت ، وهذه الازمات اما هي الاساس الذي يطور الحبك الدرامي، وهذه الازمات تسلط وتركز الاحداث لتجبرها في نهاية المطاف على ان تتبلور عبر مساحة معقولة من سير العمل الفني.

وفي هذه المرحلة يتولد عن موضوع الصراع أزمة رئيسية، تواجهها الشخصية أو الشخصيات، وتدفعها إلى التصرف والحركة، سواء لمقاومة خطر ما، أو السعي نحو تحقيق هدف معين، والواقع أن تحرك الشخصية أو الشخصيات (بفعل الأزمة الرئيسية) يقوم على سلسلة من الأزمات والعقبات المتفرعة عنها، حتى تصل بالبناء إلى قمة الصراع، أو النقطة التي ينبغي أن تتمخض عنها الأحداث، في شئ حاسم أو مهم.

وبعد ان تتطور الازمات تكون هناك جملة من التعقيدات التي تكون مجتمعة التعقيد او الحبك ، كون ان الازمات تخلق الحبكة الدرامية او الصراع والواقع هذا الصراع يبقى مع مرحلة الوسط مستمر ومتناوب فمرة نرى ان الصراع يتأرجح مع البطل مرة ومرة اخرى يتأرجح ضد البطل وبشكل متوالي ومستمر حتى تأتي الذروة

ثالثاً: **مرحلة الذروة** (Climax)

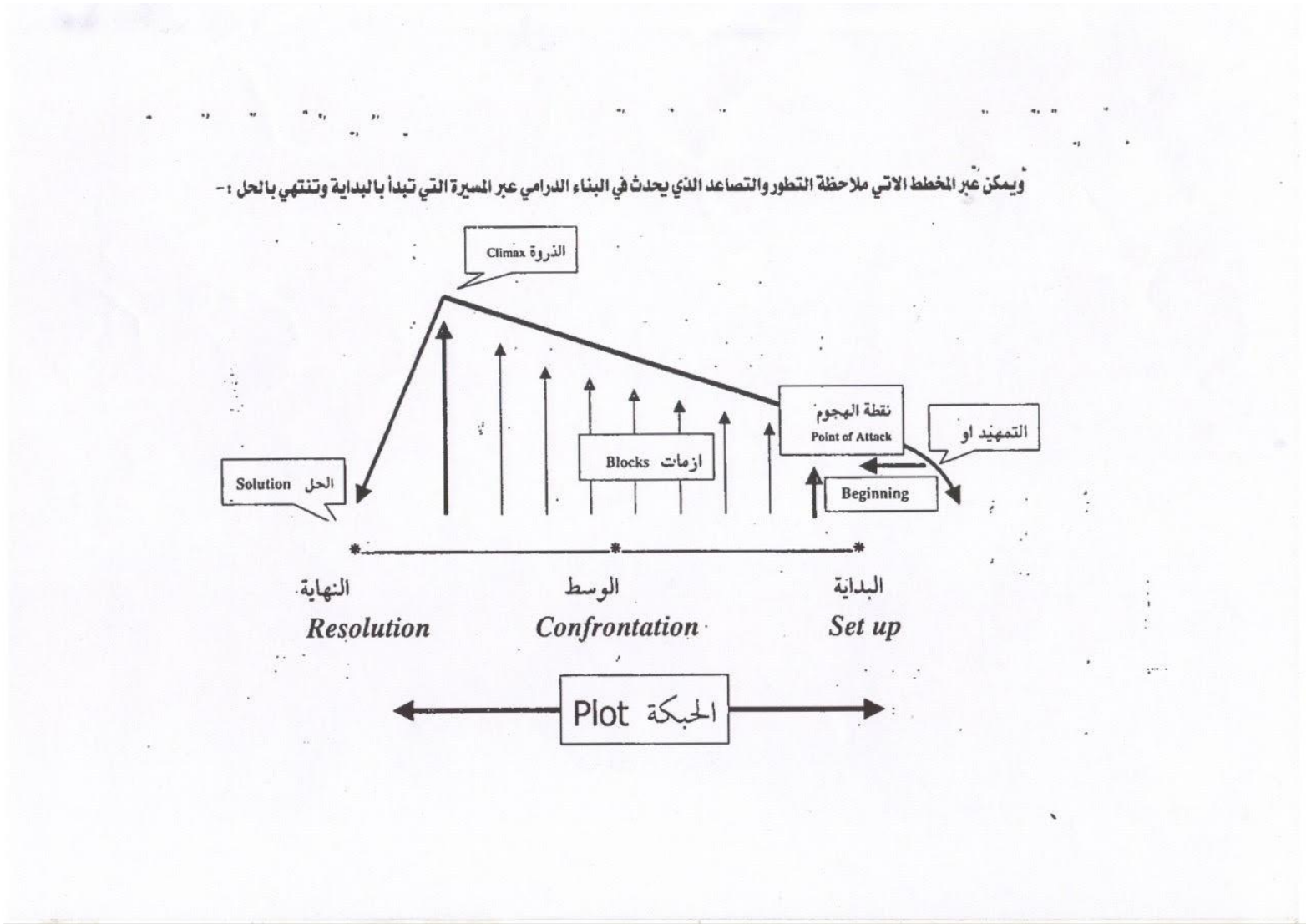
ويقصد بها تلك النقطة التي تمثل قمة الذروة في الصراع، وعندها يصبح تحديد المصير النهائي للأحداث والشخصيات وشيكاً، أو واجباً على الفور، وهذه المرحلة هي التي تحسم ذلك التأرجح وتحدد فيما لو ينتصر البطل او يخسر امام الخصم، اي ان الذروة تكون هنا قيمة الاحداث التي ستنفرج او تنحل سلبياً او ايجابياً ، فالذروة يسعى لها الكاتب دائما ويخطط من بداية الاحداث حتى نهايتها على اساسها كونها المنطق المقنع لكل ما يحدث وكونها المرحلة الاخيرة من الاحداث ، حيث ان الحل يأتي مباشرة بعد الذروة.

رابعاً: **الحل أو الختام** (Resolution)

ويقصد به ما يعقب الذروة من نتيجة تمثل نهاية الصراع، وختام البناء الدرامي ككل ويتخذ ختام الصراع أحد أشكال ثلاثة، هي، النهاية السعيدة، أو النهاية الحزينة (مأسوية)، أو نهاية مفتوحة، وتعني النهاية المفتوحة إنهاء السيناريو عند نقطة تدفع إلى الجدل بالنسبة للقضية، أو

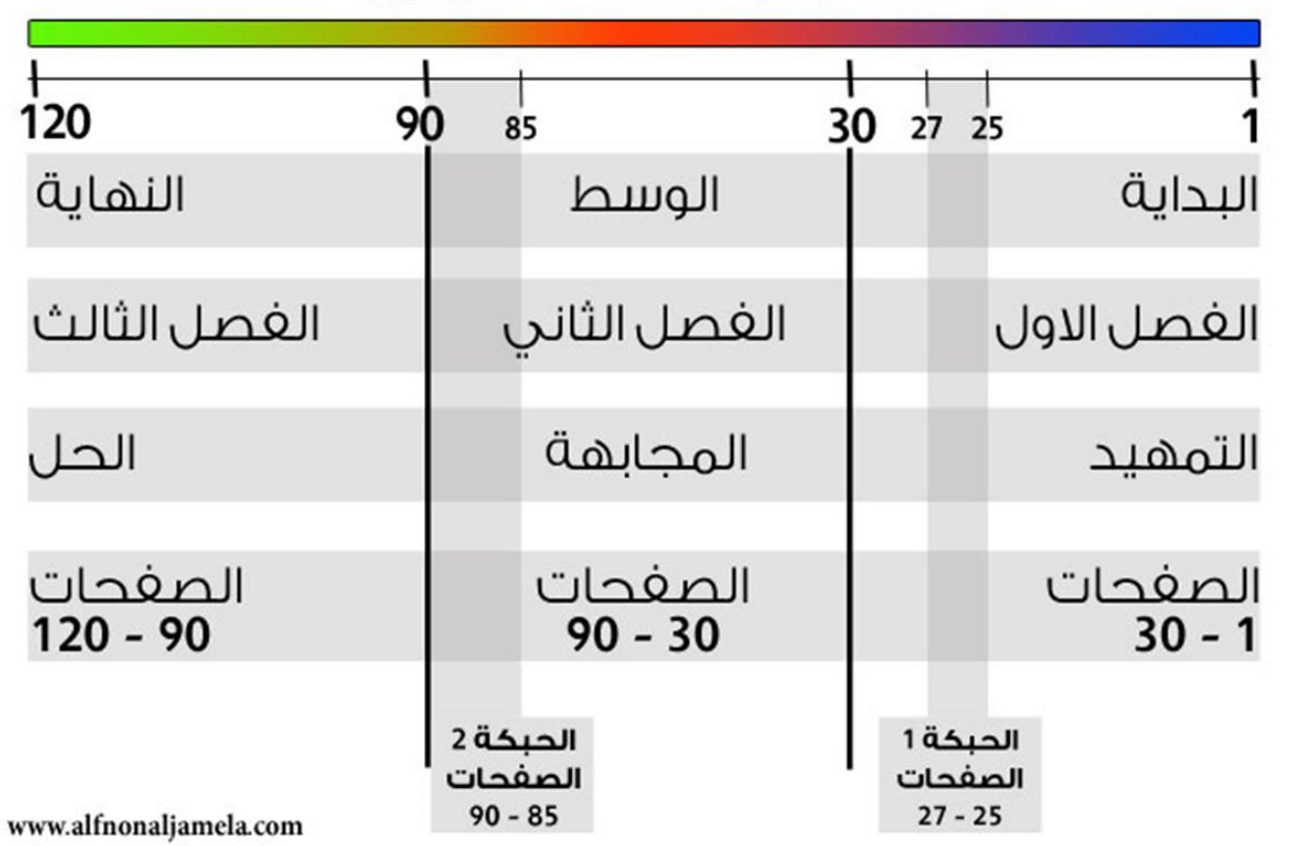
المشكلة المعروضة، أو تدفع السيناريو عند نقطة تدفع المشاهدين إلى عمل شئ ما، نحو إدارة قضية عامة في مجتمعهم.

وفي اكثر الاحيان لا تكون قيمة للحل إزاء الذروة التي تمهد الى نهاية العمل وتكشف المصير وتنذر بالنهاية فهي قمة التأزم المنفرج اي انها اللحظة الاخيرة التي ستكشف انتصار البطل او انحاره امام الغريم او الند او الخصم، ويمكن عبر المخطط الاتي ملاحظة التطور والتصاعد الذي يحدث في البناء الدرامي عبر المسيرة التي تبدأ بالبداية وتنتهي بالحل.



وهنا لا بد من ان نتعرف على ان اي عمل درامي انما هو بداية ووسط ونهاية، اي ان العمل كما حدده سد فيلد في كتابه (السيناريو) لا بد من ان يتضمن بداية (set up) ويتضمن وسط (Confrontation) كم يتضمن نهاية (resolution).

الشكل 1



السيناريو الروائي وغير الروائي

الفيلم الوثائقي هو عكس الروائي أي انه غير روائي ويمكن أن نقول أن هناك نوعان من الأفلام أفلام روائية وأفلام غير روائية، والواقع إن هناك المزيد من الأمور التي تجعل الفيلم الروائي يختلف عن غير الروائي أو الوثائقي، اذ إن الفيلم الوثائقي غالبا ما يتميز بميزات قد لا تتوافر في الفيلم الروائي وكذلك هو الحال مع الفيلم الروائي الذي يحمل من المزايا قاصرة فيه ويمكن درج تلك الاختلافات على ما يلي:

1. الفيلم الوثائقي يستند على الوثائق ويبتعد عن القصة والخيال على العكس من الفيلم الروائي الذي يستند للقصة والخيال في تكوين مادته.
2. الفيلم الوثائقي غالبا ما يتضمن تعليق مصاحب للمشاهد أو الصور التي يستعرضها بينما يكون الفيلم الروائي خالي من التعليق إلا ما ندر.
3. الفيلم الوثائقي غالبا ما يستند على اللقاءات والمقابلات مع المسئولين أو ممن هم أصلا موجودين في فحوى مجرى الأحداث، بينما نجد إن الفيلم الروائي لا يتضمن المقابلة أو اللقاء مع الناس.
4. الفيلم الروائي لابد وان يجمع شخصيات عديدة وهي شخصيات تقوم بادوار تمثيلية يمثلها ممثلون محترفون، أي أنها تقدم عناصر الدراما عبر الأداء التي تقوم به تلك الشخصيات، بينما نجد إن الفيلم الوثائقي لا يضم شخصيات تمثيلية إلا ما ندر وبحالات فريدة في الديكودراما.
5. الفيلم الوثائقي غالبا ما يعتمد على مقدم أو معلق يقود موضوع الفيلم ويفصح عن محتواه عن طريق الصوت (التعليق) الذي يكتب من قبل كاتب السيناريو، وفي بعض الأحيان يلجأ الى كتابة تعليقات داخل أحداث العمل تفسر الموضوع وتحلله، بينما الفيلم الروائي تقوده الشخصيات والحوار والحركة المفتعلة في تفسير وتحليل موضوع العمل.
6. الفيلم الوثائقي كثيرا ما يستند الى التصوير الحقيقي للمواقع، أي انه غالبا ما يذهب للمواقع الحقيقية التي تمت فيها الأحداث ويصورها ليظهرها في الفيلم بينما نلاحظ أن الفيلم الروائي كثيرا ما يستعين بالديكور والإكسسوارات والمواقع المركبة والأماكن الوهمية في بلورة وطرح موضوعه.
7. الفيلم الروائي يتجاوز في وقته ساعتان أو الثلاث ساعات بينما يكون الفيلم الوثائقي في اغلب الأحيان محصور في وقت محدد بين الدقيقة والساعة، أي أن الفيلم الوثائقي قد يكون بدقيقة واحدة أو قد يكون بساعة أو قد يكون بعشرة دقائق أو ربع ساعة، بينما يلاحظ على مجمل الاعمال الروائية أنها تتجاوز الساعة أو الساعة والنصف أو الساعتين، بل ان من الأفلام الروائية ما هي تتجاوز الثلاث ساعات.

انواع اللقطات المستخدمة في السيناريو التلفزيوني والغرض من تطبيقه

مقدمة :

يعد التليفزيون من أكثر وسائل الاعلام أيضاحاً وقدره على التفسير والتوضيح لما يتميز به من خاصية الجمع بين الصورة المقترنة أو المدعمة بالصوت في مشاهد واقعية قريبة من مدارك الانسان لانها تتضمن اشراك حاسة السمع والبصر وهما اساس الحواس الادراكية وعن طريقها يحصل الفرد على معظم معارفه وخبراته اذ أصبح التليفزيون من الوسائل التي تسيطر على حياة الفرد في غالبية دول العالم لانه يدخل كل بيت ويشاهده الملايين من مختلف الاعمار والاديان والثقافات لما له من مميزات يختص بها دون غيره حيث يقدم المشاهد المتكاملة التي تعتمد على الصوت والصورة والحركة واللون، والصورة لغة عالمية تفهمها كل شعوب العالم وتعتبر الصور الحية من اكثر الوسائل اقناعاً.وإقترانها بالصوت يزيد من واقعيتها فهما عاملان حيويان ويلعبان دوراً هاماً في حياة البشر، فالانسان يحصل على 98% من معارفه عن طريق حاستي السمع والبصر بينما يحصل 90% منهما عن طريق حاسة البصر أو الرؤية فأسلوب مخاطبة البصر في التليفزيون يجب أن يضيف عناصر مرئية متعددة تبدأ من الكتابة للتليفزيون التي تعتبر في الغالب عاملاً مساعداً يفيد في توسيع وتعميق إطار الصورة ويضيف مزيداً من الواقعية فلغة التليفزيون ليست إبداعاً شخصياً بقدر ما هو أبداع جماعي.

يعرض التليفزيون كوسيلة مرئية وبحكم طبيعته الهندسية الخاصة جميع أنواع الصور الثابتة والمتحركة عن طريق حركة الكاميرا التي تجسد رؤية وأفكار المخرج وتجسد أيضاً والتأثيرات الجمالية للصورة التليفزيونية على ابعاد المنظور في الصورة عن طريق الاخراج التليفزيوني الذي يستهدف تحويل الفكرة المكتوبة الى برنامج تليفزيوني مرئي يعرض على جماهير الشاشة الصغيرة من خلال مجموعة من العناصر تتداخل لتحقيق هذا الهدف.

الصورة التليفزيونية

اتفقنا بان الصورة تعد احدى عناصر السرد في التلفزيون بل انها اهم عناصر السرد، ولايختلف التصوير التليفزيوني عن التصوير السينمائي من حيث الزوايا وحركات الكاميرات وأحجام اللقطات اذ تقدم للمشاهد الرسالة الاعلامية التي تشارك الكاميرا بحركاتها وأحجام اللقطات وزوايا الكاميرات في وصول الصورة وجذب انتباه المشاهد.

ويعتمد التليفزيون كوسيلة إعلامية في برامجه المتنوعة على لغة الكاميرا، وهي طريقة اختيار التركيب المناسب للصورة والحجم المناسب للقطات وأختيار زوايا التصوير وإختلاف حركة الكاميرا كل هذا يمثل وسيلة فعالة تقوية أحياناً الكلمات لعرض المضمون البرامجي والاقتناع به فتركيب الكادر رغم أنه عملية فنية ليس لها أسس متعددة وقواعد معينة إلا أنه للغة تليفزيونية خالصة.

فاللقطات بمكونات الكادر ودرجة وضوحه والتوازن بينهم تقدم معنى إضافياً للجمهور وتزيد من احساسه البرامجي كما يؤثر إختيار وإختلاف أحجام اللقطات بدوره على ردود فعل الجمهور لما له من تأثير على مشاعرهم والتوجيه الى رؤية معينة في البرنامج التليفزيوني وهذا يدل على أن اللقطة التليفزيونية لها لغتها الاعلامية الموصلة للمعنى الاكثر تاثيراً على الجمهور وهذا ينطبق في الوقت ذاته على حركات الكاميرات فكل ذلك يشكل الصورة وهي كل ما يمكن ان تشاهده على الشاشة المضاءة سواء كان ذلك في شكل اللقطة تليفزيونية أو كلمات مكتوبة على الشاشة دون خلفية أو بخلفية وإن كان البرنامج التليفزيوني يتركب من وحدات تسمى المشاهد، والمشهد يمثل عماد البرنامج الذي يتكون من لقطة أو مجموعة من لقطات تليفزيونية كوحدات أصغر.

وبذلك فان اللقطة هي الوحدة الأساسية للمشهد حيث تسبقها وتلحقها لقطات أخرى، فتكون مع بعضها وحدة متكاملة، وهي كل ما يحتويه إطار التصوير لوهلة زمنية معينة وهي أصغر وحدة في الفيلم، وهي الوحدة التي يتم على أساسها بناء

المشهد، وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المشهد، وإلا فانه من المفروض الإستغناء عنها.

اما المشهد فهو الوحدة التي يتم على أساسها بناء الفيلم كله، ويتكون المشهد من سلسلة من اللقطات المنفصلة تحدث فى المكان والزمان نفسه، و تظهر الأحداث وكأنها تحدث في أزمنتها الحقيقية، وخلال المونتاج يتم تجميع لقطات المشهد في تصميمات مختلفة، للتحكم في الحركة والسرعة والوضوح والتركيز فيما بينها.

ويعرف مجال رؤية الكاميرا بانه "مساحة المنظر أو حدود الصورة أمام الكاميرا، و هذه المساحة المرئية المحددة للصورة التي تلتقطها العدسة، هي نفسها التي ستظهر على الشاشة و يراها المشاهد عند عرضها".

ويتم تعريف اللقطات المختلفة بكمية المادة الداخلة ضمن اطار الشاشة التليفزيونية، إذ إن تحديد اللقطة هو تحديد الحجم أو الحيز الذي سيحتله، أو يملأه الموضوع من الشاشة، والمدى أو المسافة التي سيكون عليها عند ظهوره، فاستخدامنا للكاميرا لا يجب بأي حال من الأحوال أن يكون لمجرد نقل صورة لشيء أمامها، بل ينبغي أن تكون هذه الصور لغة مقنعة ومؤثرة، ويتوقف تحقيق ذلك على معرفة كيفية إعداد اللقطات وصناعتها بحيث تأتي معبرة ومؤثرة، ومن ثم فإن على السينارست أن يلم إلماماً كافياً بثلاثة مجالات رئيسة هي:

1. تحديد اللقطة (مجال الرؤية للكاميراً)
2. زاوية الكاميرا (مكان الكاميرا وارتفاعها)
3. حركة الكاميرا

بناء وإعداد اللقطات:

المشهد يتكون من عدة لقطات متغيرة الاحجام، وبذلك فان اختيار حجم اللقطة وربطها بحجم معين من اللقطات مع ما قبلها وما بعدها يتم وفقاً لأسس جمالية وتعبيرية تحقق هدف المخرج وتدفع بالعمل الى الامام.

واحجام اللقطات يمكن ان تنقسم بشكل عام الى (لقطة عامة ولقطة متوسطة ولقطة قريبة)، ولكل واحدة من هذه اللقطات ميزة تتميز بها عن اللقطات الاخرى، غير أن اللقطات غير متفق عليها عند كل المخرجين وخصوصاً العالميين، فهناك كثير من المخرجين يتجاوزون تلك التسميات المعروفة ويستخدمون مفردات خاصة بهم، فكل مخرج يرى حجماً يناسب أفكاره في عمله، فنرى مثلاً مخرجاً يستخدم حجم (Close Up Shot) على كادر معين، في الوقت نفسه نجد مخرجاً اخر يستخدم نفس الحجم وعلى نفس الكادر تقريباً غلا انه يطلق عليه (Big Close Shot) او (Extreme Close Up Shot).

وأهم ما في الامر هو ان لكل لقطة وظيفة محددة، حيث "تؤدي الجوانب النفسية الناتجة عن اختيار الحجم المناسب للاحجام في الصورة واختيار الزواية التي تصور منها الى استجابة انفعالية لدى المشاهد اقوى مما ينتج عن ظهورها دون مراعاة لاختيار الحجم والزواية"، فالكاميرا لا تلتقط الا ما يريد ان يلتقطه المخرج والمصور في الاطار الصوري، وهذا الاختيار له دلالته ومغزاه بحيث تؤدي كل لقطة وظيفتها بشكل دقيق بحيث تتحول اللقطة الى لغة مقنعة ومؤثرة، ويتحقق من خلالها الهدف والمغزى والايحاء والتأثير والاقناع، وينبغي على كاتب السيناريو التخطيط لجميع اللقطات بزواياها واحجامها وحركات الكاميرا، يتقضى ذلك:

1- قراءة النص القصصي وتحليله بصورة جيدة.

2- تحديد الاهداف الفنية التي يود السينارست تاكيدها في النص.

3- وضع تصور وتخيل للقطات مسبقاً.

ويتم بناء اللقطة التليفزيونية وفقاً لما يلي:

1. موضوعها.
2. هدفها الفني والجمالي.
3. الفعل او الحدث.
4. حركة الشخصية او ردود افعالها.
5. التأثير المطلوب احداثه.

وتعد اللقطة الوحدة الاساسية للمشهد، بينما تشكل مجموعة المشاهد الوحدة المتكاملة للعمل الفني سواء كان دراميا او سينمائيا، وعليه فان الاهتمام بحجم اللقطة امر شديد الاهمية ويتم وفق التصوير الفني الدقيق للمخرج لمجريات الاحداث تدفع كل لقطة العلم الفني نحو الامام.

وتقسم اللقطات على النحو الاتي:

1- **اللقطة الطويلة : (Long Shot) او اللقطة الكاملة (Full Figure Shot)**

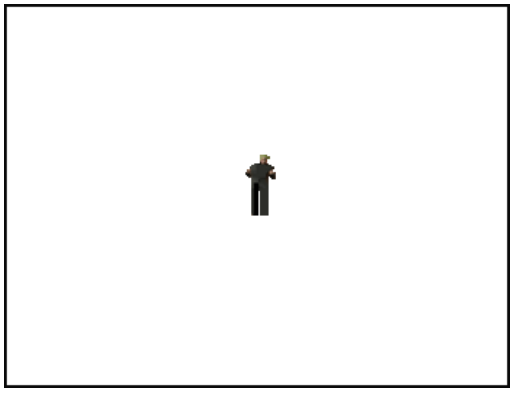
او المنظر العام وهي اللقطة التي تغطي مساحة غير محدودة من المنظر، وتنقسم اللقطات الطويلة بدورها الى ثلاث تنواع:

أ. **اللقطة متناهية الطول (Extreme Long Shot ElS):**

هي التي تحتوي أكبر كم من المعلومات يمكن ان تصل الى المتفرج، حيث انها تعرض المناظر الطبيعية، أو مكاناً ما من مسافة بعيدة . وفيها يبدو الشكل صغيراً داخل الكادر، ومن المكن معرفة إذا كان الشكل بشرياً، ولكن من الصعب التمييز بين هل هو ذكر أم أنثى.

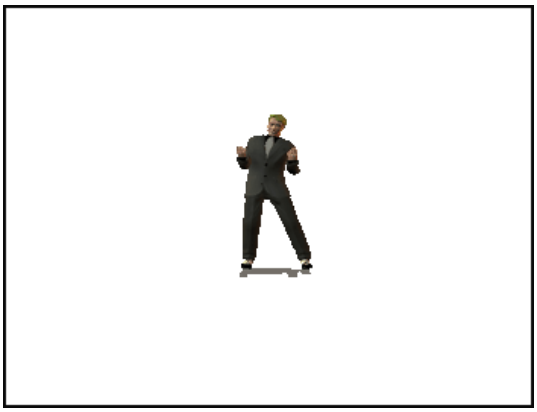
ويستخدم هذا الحجم غالباً في الافتتاحية لتقديم معالم المشهد، حيث يكون التعرف على المنظر أهم من التعرف على الشخص أو الاشخاص، فالغرض منه هو معرفة "أين" وليس المطلوب ان نعرف "من"، وهو وسيلة للحصول على ثروة من المعلومات العامة دون تفاصيل، وتعرف هذه اللقطة أيضاً بالقطة العريضة (The wide shot) أو بالزواية العريضة (The wide angle)، لان معظم الكادر يشغله منظر ولا شخص، وتعرف أحياناً بلقطة الجغرافيا أو الموقع.

وهي لقطة تظهر للمشاهد أكبر قسم من المنظور، ومن ثم فإن استخدامها يرتبط بمدى الحاجة الى اطلاع المشاهد على المشهد بإكمله وبيان العلاقة التي تربط بين أجزائه المختلفة، ولهذا فإن هذه اللقطة تستخدم كلقطات أفتتاحية أو تأسيسية (Establishing shot) تضع المشاهد امام المكان وكل ما يشتمل عليه من عناصر، وتعيد التذكير بذلك بين الحين والحين (أي تعيد التأكيد على المكان والتذكير بين الحين والحين)



ب. اللقطة الطويلة جداً Very Long Shot (VLS):

تستعمل أحياناً كلقطة تأسيسية (Establishing shot) في بداية مشهد ما، لتوضيح المكان الذي يتم تصويره، ووضع كل ممثل داخله، لعدم غحداث إرباك للمتفرجفي معرفة مكان كل منهم في بقية لقطات المشهد.وفي هذا الحجم نتعرف على ملابس الشخص وجنسه، ولذلك فهو يستخدم على نطاق واسع عند الحاجة لتمييز شكل الجسم ككل بدون السمات الشخصية، ويمكننا أيضاً رؤية جزء من الحركة ولكننا لا نميزها، ويظل الجزء الاعظم من الكادر معلقاً بالسمات الجغرافية والبيئية، وفي اللقطة البعيدة جداً يمكن نقل الشخص بسهولة من خلفية الكادر إلى مقدمته.



ج. اللقطة العامة LS(Long Shot):

وهي اللقطة التي تحوي صورة شخص بكامل هيئته من أخمص قدمه غلى أعلى راسه، مع جزء من المكان الذي حوله، لذا سيظل هناك تأكيد على منطقة الخلفية والبيئة المحيطة، وبما أن الجسم الآن كبير بما يكفي للقيام بأية أفعال وحركات، فإن إنتباه

المتفرج يبدأ في الانجذاب له، بل ويمكن رؤية حركة الرأس بوضوح بحيث يمكن تحديد العينين، وغالباً ما سيتخدم هذا الحجم مع شخص متحرك، يمشي مثلاً أو يعدو أو يحرك يديه.

أستخدامات وأغراض اللقطات الطويلة:

ان الهدف الفني الرئيسي من استخدام اللقطات الطويلة هو:

1. إعطاء إنطباع واضح عن المكان الذي يتم فيه التصوير.
2. إعطاء إنطباع واضح عن زمن التصوير (سواء أكان طلوع النهاراو الليل).
3. بيان أثر البيئة أو المحيط الذي يتم تصويره (إذا ما كان يوحى بالغنى والترف او القذارة او الاتساع) لاعطاء المشاهد فرصة كافية ارؤية الحدث كاملاً.
4. بيان المحيط الذي يضمه اي أنها توضع المكان العام لاحداث العمل الفني، واستخدامها في هذا الغرض يجعلها أساس لقطة بنائية أو تأسيسية.
5. يمكن استخدامها لإلقاء نظرة شاملة على ساحة الاحداث أثناء المسلسل الفني.
6. وقد تستخدم بغرض عزل انسان عن بيئته، أي عرض موقف فلسفي بصورة مرئية ، يؤد ضآلة أو إنعزال شخص وسط الكون أو البيئة المحيطة به.
7. في اللقطات الطويلة يكون الانطباع الذي تنقله الصورة متسماً بالضخامة والاتساع، وهذه اللقطات تكون مفضلة لدى معظم المخرجين إذا رغبوا في الحصول على لقطة تشتمل على جزء كبير من الموقع بالاضافة الى الجسم الانساني كاملاً، وفيها يمكن توصيل الافكار بصورة أساسية عن طريق

الميزانسين (أي تحريك الممثلين داخل الاطار) أو تنسيق الاشياء والاشخاص في فضاء موحد.

2- اللقطة المتوسطة (Medium Shot) وهي لقطة تشمل تغطية جزء متوسط من المكان، تنقسم هذه اللقطات الى:

أ. اللقطة العامة المتوسطة: **(Medium Long Shot MLS)**

وهي اللقطة التي تصور شخصاً من ركبته حتى أعلى رأسه. وأحياناً ما تسمى باللقطة الامريكية (American Shot) أو (AS)، وهي أولى اللقطات التي تقطع فيها حدود الكادر جسم الشخص المراد تصويره، ففي هذا الحجم يحيط بالشخص حيز علوي وجانبي، ويقطه الحد السفلي للكادر إما فوق او تحت الركبة، والاختيار بين فوق وتحت يعتمد على جنس وملابس الشخص وسرعة الحركة إن وجدت، وغالباً ما يكون العامل الحاسم مع المرأة هو طول الفستان، وإذا كان الشخص ثابتاً يكون الحد فوق الركبة، وإذا كان متحركاً يكون تحتها. وفي هذا الحجم يكون الشخص قريباً بما يكفي لتمييز طراز ملابسه وألوانها بل ويمكن تمييز درجات لو نشعره وبشرته، ولكن لا تظهر فيه حركة العينين بالوضوح الكافي لاستخدامها كدافع للأنتقال في مرحلة المونتاج.

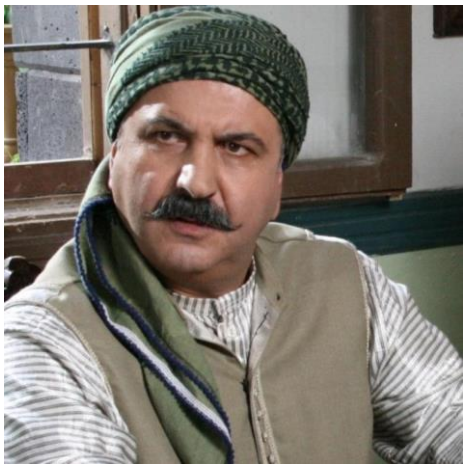
ب. اللقطة المتوسطة (Medium Shot MS):

هي التي تصور شخصاً من وسطه حتى أعلى رأسه، حيث يقطع الحد السفلي للكادر أسفل الخصر أو الرسغ، وبذلك نستطيع تحديد عمر الشخصية ولون

الشعر، بل من الممكن أيضاً تحديد خامة الملابس، ولأننا يمكننا رؤية عيني الشخص بالكامل لذا يجذب محيط عينيه نظر المتفرج.

ج. اللقطة المتوسطة القريبة (Medium Close Shot MCS):

وهي اللقطة التي تصور شخصاً من صدره حتى أعلى رأسه، أي أن الحد السفلي للكادر يقطع اسفل مفصل الذراع (أسفل الإبط) او اسفل جيب الصدر بالنسبة لذكر يرتدي سترة أو بروز رالصدر بالنسبة لأنثى، وتظهر تعبيرات الوجه هنا طاغية وعينا الشخص بارزتين، كما أن درجة لون بشرته يمكن تمييزها، وكذلك شكل الندوب على وجهه، ولأن العينين تقعان على حدود الثلث الثاني من الكادر. يبقى لدينا مجال لحدوث شيء أو جزء من شيء لنراه في الخلفية، كذلك يمكن رؤية تسريحة الشعر وخامته بوضوح ، وكذلك مساحيق التجميل الموضوعة على الوجه.



وهناك عدة تنويعات للقطة المتوسطة كاللقطة الثنائية (Two shot) حيث تشتمل على شخصين من الخصر فصاعداً، واللقطة الثلاثية، وما زاد ذلك يجعل اللقطة تميل الى ان تكون لقطة طويلة ما لم يكن الاشخاص الاخرون في الخلفية.

استخدامات واغراض اللقطات المتوسطة :

1. يمكن ان يمكث بقاء اللقطة المتوسطة فترة أطول بالمقارنة مع اللقطات المقربة والطويلة، فاللقطات القريبة تستحوذ عادة على الاهتمام، ولكن في وقت أقل ،بينما نجد المشاهد في اللقطات القريبة تستحوذ عادة على الاهتمام، ولكن في وقت اقل، بينما نجد المشاهد في اللقطات الطويلة يصاب بالحيرة إذا أراد تركيز أهتمامه في الصورة لتعدد تفاصيلها.
2. اللقطة المتوسطة تعد لقطة وظيفية، فهي تفيد في تصوير مشاهد العرض الاولية، والانتقالات بين اللقطات القريبة والطويلة، ولإعادة التأسيس بعد اللقطة الطويلة، ولهذه اللقطة فائدتها القصوى عند تطوير العلاقات بين الافراد وإن كان ينقصها التركيز النفسي الذي توفره اللقطة المكبرة.

3- اللقطة القريبة (Close up shot).

وهي لقطة تركز أساساً على الحجم دون البيئة المحيطة، وعلى هذا يكون الجسم هو محور الاهتمام ومركزه بالنسبة للمشاهد، فتستخدم من خلال ذلك استخداماً فعالاً

في إبراز العلاقات بين الاشخاص وإن كانت لا تحقق التركيز النفسي الذي توفره اللقطات القريبة أو الكبيرة (Close Up Shot).

وتنقسم هذه اللقطات الى:

أ. **اللقطة القريبة (Close Up CU):**

هي التي تصور شخصاً من اكتافه حتى أعلى رأسه، أي أن الحد السفلي للكادر يقطع جذع الشخص المراد تصويره، في المنطقة من فوق مفصل الذراع إلى ما أسفل الذقن، بحيث يظهر شيء من كتف الشخص، وقد يقطع الحد العلوي الرأس أو لا يقطعها، ويعتمد هذا على جنس الشخص وتسريحة شعره، ويوجه أنتباه المتفرج بالتركيز على عيني وفم الشخص المراد تصويره، كما يمكن رؤية لون البشرة ونسيجها بوضوح، أما لون العينين فلا يرى بدون مكياج خاص أو إضاءة خاصة، وإذا كان الشخص المراد تصويره ذكراً فهي قد تبين حالة بشرته، وأن كان الشخص حليقاً أم لا.

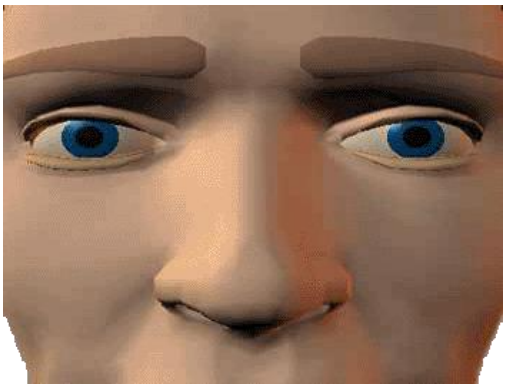
ب. **اللقطة القريبة جداً : (Very Close Up VCU):**

هي التي تصور جزءاً تفصيلياً من اللقطة القريبة، وفيها يقطع الحد العلوي للكادر فوق حاجبي الشخص المراد تصويره، ويقطع الحد السفلي عادة فوق الذقن، ولذلك يمكن رؤية جلد البشرة بوضوح، بما فيها من عيوب ويصبح شعر الحاجبين بارزاً، وكذلك الجفون، ويكون التفات العينين هائلاً ولذلك فأي حركة للوجه في هذا الحجم هي بالتبعية مبالغ في تضخيمها إذ تصبح غير واقعية على الشاشة، أي حركة عموماً من الشخص

الذي يتم تصويره، مهما كانت طفيفة تصبح هائلة على الشاشة، وخذه اللقطة القريبة جداً بحيث لا يمكن استخدامها سوى في المواقف العاطفية أو الشعورية، مثل مشهد حب أو عنف.

ج. اللقطة متناهية القرب (ECU Extreme Close Up):

هي التي تصور جزءاً صغيراً جداً من الشيء المصور، قد تصل الى مجرد عين او فم او العينين او العينين والانف او الانف والفم، والتأكيد على العينين يظهر لونه بوضوح، وعموماً فإن مشاكل هذه اللقطة ربما كانت أكثر من الفرص التي تتيحها، وأن إستخدمت بشكل غير سليم فإنها تضلل المتفرج، إذ تعدل جزءاً من الشخص المراد تصويره كلية وقد تظهر الشخصية على انها شريرة وعدوانية.



استخدامات وأغراض اللقطات القريبة:

1. إن الخاصية الرئيسية لهذه اللقطة، تتمثل في إنها تنقل المشاهد لتقربه من الغرض او الشيء الذي يراد التركيز عليه، وأستبعاد الاشياء الاخرى المحيطة

وجعلها خارج حدود الصورة، ومن ثم فإنها تظهر الشيء كبيراً واضحاً. وتلك مسألة على قدر كبير من الاهمية بالنسبة للتليفزيون حيث تعرض المرئيات على شاشة صغيرة ويكون المشاهد في أمس الحاجة لوضوح الاشياء بما يتيح له سهولة الاستيعاب والمتابعة، وتركيز الاهتمام على شيء معين.

2. تعد هذه اللقطة مصدراً مهماً لاكبر قدر من التركيز، حيث يبرز ردود الافعال التي تعبر عنها الملامح والاعضاء وتكتشف عن روح الشخصية ومزاجها وحالتها النفسية، ومن ثم فإن البعض يطلق عليها (Reaction shot) أي لقطة رد الفعل.
3. لكون اللقطة القريبة تضخم حجم الشيء بشكل كبير فإنها تميل الى رفع الاهمية الدرامية للأشياء، كما توحى في الغالب بمغزى رمزي، بمعنى أن اللقطة المبكرة تمثل لحظة كبيرة ضمن الاطار الفني.ولذا فإنها تؤجل غالباً من أجل اللحظات ذات العمق الفني الشديد وبالرغم من كون اللقطة المكبرة اساس الفن التليفزيوني، إلا ان ذلك لا يعني إغفال الاهمية الدرامية للقطة الطويلة التي تساعد المشاهد على الالمام بجغرافية المكان، والعلاقات القائمة بين الاشخاص والتي قد تتضح بشكل مركز من خلال تنويعات اللقطات المتوسطة القريبة.
4. عندما تقوم اللقطة القريبة بإستبعاد البيئة المحيطة بالشخص، أو الشيء المطلوب التركيز عليه، فإن ذلك يتم من أجل التأكيد، وذلك بالتصعيد الفني الى قمة مناسبة أو من أجل الكشف عن الشخصية ونياتها ومواقفها للتوضيح والإبراز الفني.
5. إن إسراف المخرجين في الاعمال التليفزيونية في استخدام اللقطات القريبة يعمل على حصر العناصر الفنية للدراما في محيطها، مما يقلل من أستخدام فعالية العناصر الاخرى للصورة التليفزيونية، وهو ما ينعكس سلباً على المستوى الفني للدراما.
6. تفيد اللقطة متوسطة القرب غالباً في حالة الحوار، وتقطع هذه اللقطة عادة عند الصدر وتتضمن الرأس والكتفين، وهي لقطة مفيدة لإغراض التركيب، واللقطة

القريبة التي تظهر الرأس والكتفين تنقل المتفرجين الى موقع اقرب وافضل مما تفعله اللقطة المتوسطة، لذا يحتاج تعبير وجه الممثل الى مزيد من عناية المخرج، حيث يكون الوجه هو المصدر الرئيسي للتركيز الفني، وهنا يتضح تعبير الممثل الى اقصى حد، كما يمكن ان يوضح للمشاهد روح الشخصية التي تؤدي ومزاجها العام.

7. يكمن لهذه اللقطة ان تكشف لنا الكثير من الافكار والمواقف الذهنية التي تمر بها الشخصية، وتتميز جميع انواع اللقطات القريبة بوقعها المؤثر على شاشة التليفزيون مما يستدعى استخدامها بقدر من الحيطة والتحفظ.
8. تستخدم اللقطات القريبة في ابراز وجوه الممثلين، وفي احيان كثيرة تستخدم هذه اللقطات بدون سبب درامي مما يجعل المشاهد ينصرف إلى عالمه الخاص، وبالتالي يتشتت انتباهه عن الموضوع المصور على الشاشة، ولذا يحتاج المخرج التليفزيوني الى ان يغرس قدراً أكبر من المعاني في لقطاته، ولا تنبع قوة اي لقطة من تكوين الصورة بقدر ما تنبع من السياق الموضوعة فيه اي ما يسبقها وما يليها من لقطات.

وقد تقسم اللقطات بناء على عدد الاشخاص الذين يحتويهم الاطار فيما يعرف بالتقسيم العددي للقطة، فهناك اللقطة الاحادية (One Shot) ويظهر فيها شخص واحد، واللقطة الثنائية (Two shot)، و اللقطة الجماعية (Group Shot)، فضلا عن اللقطة المزدحمة (Crowd Shot).

تغيير اللقطة

يمكن لحجم الموضوع أن يتغير خلال اللقطة سواء بتحريك الكاميرا، أو بتحريك الموضوع نفسه، أو يتحريك الاثنين معاً.

قد يتم تقسيم اللقطات بما يتناسب مع حركة الكاميرا، فقد تتغير إطارات اللقطة من اللقطة الطويلة (Long shot) الى اللقطة القريبة (Close Up Shot)، فيما يعرف باللقطة متغيرة التكوين، ويتم ذلك بتغيير البعد البؤري للعدسة او بحركة الزوم.

كما قد يتم تغيير حجم اللقطة عن طريق تحريك الكاميرا (Dolly Shot)، وتعتمد على تحريك آلة التصوير ذاتها نحو الهدف المصور (Dolly Shot)، أو بعيداً عنه، على ان تحديد اللقطات عموماً يتم على أساس ما يظهر في اللقطة من الجسم الانساني، ولا يشترط بالضرورة تعريف اللقطة بمقدار المسافة التي تفصل بين آلة التصوير والشيء المصور، إذ إن بعض العدسات أحياناً تشوه هذه المسافات.

ويمكن اجمال تغيير اللقطات بما ياتي:

1. تغيير اللقطة: يمكن لحجم الموضوع أن يتغير خلال اللقطة سواء بتحريك الكاميرا، أو بتحريك الموضوع نفسه، أو بتحريك الاثنين معا، فمثلا إذا كان الممثل يظهر في لقطة متوسطة (Medium shot)، يمكنه التحرك بعيدا عن الكاميرا، فينتقل إلي لقطة عامة (Long shot)، أو يتحرك في اتجاه الكاميرا فينتقل إلي لقطة قريبة (Close Up Shot).
2. تعدد الاحجام: يمكن للتكوين أن يحتوي على أكثر من حجم في نفس الوقت، فمثلا يمكن أن يظهر ممثل في حجم قريب (Close Up Shot)، بينما ممثل آخر في نفس اللقطة في حجم كبير (Long shot)، ويسمح هذا للمتفرج بمتابعة الأحداث في خلفية، ومقدمة الكادر في نفس الوقت.
3. وسائل الإنتقال Transitions: مهمة وسائل الإنتقال هي الإشارة إلى تغيير المشهد، أو اللقطة، ويتم هذا بإستخدام عناصر الصورة أو الصوت أو الأثنين معاً ويمكن الانتقال إلى اللقطة بدون وسيلة انتقال وهو ما يسمى بالقطع (Cut).

ان الطريقة المفضلة لتغيير حجم الموضوع الذي يتم تصويره (الممثل) هو تحريك الكاميرا في أتجاهه، أو العكس، كما يمكن أيضاً تغيير هذا الحجم بتغيير البعد البؤري للعدسة، إلا أن هذه الطريقة تؤثر في شكل الصورة من حيث عمق المنظور، وعمق المجال.

أ- **عمق المنظور Depth Perspective**: هو المسافة بين مقدمة الكادر وخلفيته، وعلاقة كل منهما بالآخر كما تظهر على الشاشة، ويمكن التحكم في هذه المسافة من خلال أختيار عدسة الكاميرا، فالابعاد البؤرية الطويلة للعدسة (Long Focal Length) تقلل من المسافة ، حيث تقوم بضغط خلفية ومقدمة الصورة معاً، لتظهر المسافة التي بينهما قريبة. بينما تزيد المسافة بين المقدمة الخلفية عند إستخدام الابعاد البؤرية القصيرة (Wide Focal Length) لتظهر بينهما مسافة كبيرة، كما يمكن أن يؤثر عمق المنظور على إدراك المتفرج لسرعة الحركة داخل المشهد، لتظهر الحركة بطيئة حين يكون العمق مضغوط، أو تظهر سريعة حين يكون العمق غير مضغوط.

ب- **عمق المجال Depth of Field:** هو العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة داخل الكادر، وتميل الابعاد البؤرية القصيرة إلى زيادة هذا العمق، بينما تقلله الابعاد البؤرية الطويلة، فعمق المجال هو العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة ولتجنب التذبذب بين هذه التنويعات من لقطة الى أخرى، يختار مدير التصوير بعداً بؤرياً واحداً ويصور به المشهد بأكمله، ويتم تحريك الكاميرا بعد ذلك للحصول على حجم الموضوع المطلوب.

حركات الكاميرا واستخداماتها في السيناريو التلفزيوني

حركة الكاميرات: Camera Movements

تعد حركة الكاميرا (Camera Movement) جوهر الاخراج التلفزيوني والسينمائي وتشكل داخل اللقطة اداة للسرد الفيلمي، وهي عنصر جذب للانتباه يؤدي الى تقليل الملل الناجم عن المشهد الثابت او الصورة غير المتحركة، إذ انها:

1. تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر في المشهد، فهي عنصر جذب للانتباه يؤدي الى تقليل الملل الناجم عن المشهد الثابت او الصورة الغير متغيرة.
2. تسمح بالابقاء على حجم الموضوع المراد تصويره اثناء اللقطة، او تغييره، بدلا من القطع للقطة جديدة.

ان القرار بحركة الكاميرا ينبع من الرؤية الابداعية للسيناريو وهو يقدم القصة او العرض من خلال تحديد او دفاع الكاميرا والممثلين ويطور هذه الرؤية من خلال احساس واضح للفكرة الاساسية للعمل ويعتمد الاستخدام الامثل للكاميرا على عوامل اساسية تتفاعل مع بعضها البعض اثناء التصوير منها، وضع الكاميرا في علاقتها بالاشياء داخل الكادر وكذلك تغير وجهة نظر الكاميرا عند تحريكها لتوضيح الابعاد المختلفة لشيء يتطلب مهارة من المصور وفهم من المخرج للحصول على الهدف الاعلامي المنشود الا ان الحركة في مجال الكادر التليفزيوني لابد وان يتوافر له عدة عناصر هامة هي:

1- الكاميرا تتحرك وفقاً لتصور مسبق او رؤية محددة من المخرج طبقاً للرسالة الاعلامية، لذلك هنالك ضرورة وجود هدف لهذه الحركة سواء حركة المنظور نفسه داخل الكادر او حركة الكاميرا التي تصور المنظور.

2- تحديد وضع الكاميرا له من تأثير خاص على مضمون الرسالة الاعلامية والاسئلة المطروحة هنا هي:

- الى اي مدى اضع الكاميرا بالقرب من الحدث او الشخص؟
- هل اريد وجهة نظر موضوعية او ذاتية؟

- هل اضع الكاميرا في مستوى منخفض او مرتفع بالنسبة الى الحدث؟

3- يجب على المخرج تحديد نقاط بداية الحركة من اين تبدأ والى اين تنتهي لكي يتفادى علمياً تخطي حاجز الديكور.

4- حركة الكاميرا يجب ان تتسم بالانسيابية والمرونة لراحة عين المشاهد.

5- التصميم الاساسي لتكوين اللقطة يرجع لرؤية المخرج مع المصور حيث يعملان معاً في وحدة متكاملة لتحقيق أفكار المخرج وخروج المنظور الاعلامي بشكل دقيق ومتكامل.

6- يتعين على كاتب السيناريو ان يكون ملماً بالحد الادنى للأسس والمعلومات الخاصة بالتصوير وحركات وزوايا الكاميرات وأحكام اللقطات والتأثيرات المختلفة لحركات الكاميرا والخصائص المختلفة للكاميرات وتأثيراتها المتباينة على ابعاد المنظور في الصورة.

7- أن يكون لحركة الكاميرا أسس ذات بداية ونهاية محددة بوضوح حتى يستطيع المشاهد استيعاب تسلسل اللقطات بما يحقق للمنظور نجاح الهدف المنشود.

8- يجب على السينارست او المخرج أثناء إختيار حركة الكاميرا أن تتوافق مع الهدف من الفكرة وحجم اللقات المناسبة ونوعية الصوت والموسيقى المناسبة لهذه الحركة.

9- لابد ان يكون السينارست ملماً بالمصطلحات الخاصة بالتصوير ويكون لديه حس جمالي وفن تشكيلي حيث ان حركة الكاميرا تنتج عنها للقطات يمكن ان تكون جميلة من خلال اختياره للحجم والمستوى والكادر.

فالحركة المصورة التي نراها على الشاشة، ليست مجرد مرئيات أو كائنات تمشي أو تتحرك، بل هي جزء أو عنصر من عناصر الأداء الفني، يتكامل مع عناصر أخرى (الحوار والموسيقى والسرد والتعليق والديكور والتتابع) للتعبير عن المضمون .

- الحركة البطيئة تعني الهدوء والتأني، أو الكسل، وقد ترمز إلى الثبات والحزم والثقة أو الإمعان.

- الحركة المعتدلة، فإنها تعني الاعتدال وتبعث على الاطمئنان وتعكس المظهر العادي المألوف لطبيعة الأشياء.
- الحركة السريعة تولد الإحساس بالنشاط الذي يبلغ حد الحماس ، ومن ثم فهي تدل على العنف أو الحدة أو الشذوذ، كما قد تعكس الإحساس بالإقدام والمرح، أو الانقضاض، أو الفرار والهروب، وإذا زاد معدلها زيادة كبيرة فإنها قد تؤدي إلى الشعور بالذعر.

اشكال حركات الكاميرا

للحركة بشكل عام شكلان اساسيان هما:

اولا: حركة الممثل او الجسم (Actor Movement)

تجذب حركة الموضوع العين البشرية بقوة، ألى حد يمكنها من الغاء أية قواعد للتكوين الفني، وربما يكون تكوين اللقطة مليئاً بالخطوط والكتل، ثم يتحرك شخص لا يمثل سوى نسبة ضئيلة جداً من مساحة الكادر، ويتمكن من جذب عين المتفرج على الفور، لذلك فإن حركة الموضوع- تجاه الكاميرا أو بعيداً عنها – يعيد تكوين الكادر مرة اخرى . وتكون النتيجة مؤثرة بصرياً، إذا ما كانت الحركة مبررة بشكل مناسب في المشهد .

وهناك فائدة أخرى للحركة، وهي أنها يمكن أن تكون بديلاً عن البناء التقليدي للقطة الحوارية، فبدلاً من القطع من لقطة كبيرة (Long Shot)، إلى لقطة متوسطة (Medium shot)، ثم الى لقطة قريبة (Close up) يمكن ان تتحرك الشخصيات في الكادر أثناء حديثها، لتخلق منظوراً متغيراً، ولكن المشكلة التي تنتج عن إعادة تكوين الكادر باستخدام حركة الممثلين هو أن كل العناصرمن زاوية الكاميرا (Camera angle)، ووجهة النظر (View point)، والسرعة (pace) قد أصبحت ثابتة، ولا يمكن تغييرها إثناء المونتاج، مما قد يسبب مشكلة، لو أن اللقطة لم تكن كما أرادها المخرج، وعادة ما يقوم كثير من المخرجين بتصوير لقطات إحتياطية كثيرة لعلاج مثل هذه المشاكل التي قد تطرأ إثناء المونتاج، وعموماً يجب أن يكون هناك دائماً داعٍ لحركة الكاميرا، سواء كان هذا الداعي لاسباب درامية، أو لتغطية جزء أكبر من المنظر، أو لمزيد من الاحساس بالعمق أو لأسباب جمالية بحتة.

وربما يكون هذا الداعي هو متابعة الممثلين في إثناء حركتهم، المهم هو الاقتصاد بتحريك الكاميرا بقدر الامكان، حتى لا تفقد هذه الحركة تأثيرها، مع مراعاة إنتظام الحركة وعدم أهتزازها، ومراعاة التكوين داخل حدود الكادر طوال فترة الحركة، وكذلك مراعاة توزيع الإضاءة، وضبط المسافة بين الكاميرا وبين ما تصوره طوال اللقطة حتى لا يتاثر وضوحها.

ثانيا: حركة الكاميرا (Camera Movement)

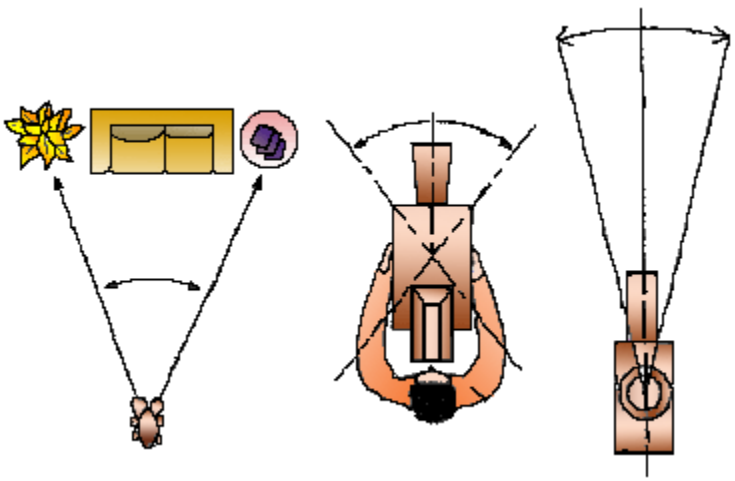
هي اللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا ، لتظهر الصورة، وكأنها تتحرك أو تبدل اتجاهها، أو لتغير من منظور المتفرج. ولقد سمحت إمكانية تحريك الكاميرا داخل اللقطة للمتفرج، أن يتابع حركة ممثل، أو سيارة مثلاً، أو أن يشاهد الشيء المصور من وجهة نظر الممثل شخصياً إثناء حركته، وهو ما يقود إنتباه المتفرج اللا الاجزاء التي يريد المخرج أن يلفت نظره إليها.

ويمكن أن تأخذ حركة الكاميرا عدة أشكال سواء كانت تصور وهي على حامل ثابت في مكانها خلال اللقطة الواحدة، أو تصور وهي على حامل يتحرك أيضاً :

أولاً – حركة الكاميرا وهي على حامل ثابت : تنقسم إلى نوعين:

1- الحركة الافقية البانورامية Pan Movement:

وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الافقي في حركة استعراضية (مع ثبات محورها الرأسي) من اليسار الى اليمين (Pan Right) أو من اليمين ألى اليسار (Pan left)، وهي ثابتة في مكانها فوق الحامل، أي أنها تنفذ بالكامل دون الحاجة لتحريك الكاميرا من موقع الى أخر.



ومن كل اللقطات المتحركة، فهي تزود المنظر بوجهات نظر متعددة في لقطة واحدة كبديل عن المونتاج. كما أنها لا تعرض التغيير الدرامي في المنظور كما في "حركة التتبع (Tracking) و (Crane) حركة الرافعة" مثلاً، وفي هذه الحالة نراها وكأنها تماثل اللقطة الثابتة .

وتقوم الحركة الافقية البانورامية (Pan Movement) بخلق التأثير من خلال القدرة على اقتياد العين من نقطة لاخرى، ولكن إحساس المتفرج بالحركة والمكان في اللقطة البانورامية لا يعتمد بالكامل على مدى حركة الكاميرا من اليسار الى اليمين أو من اليمين إلى اليسار، بل يمكن التلاعب بالادراك الحسي للمتفرج لهما بتغيير العدسة.فالعدسة طويلة البعد البؤري تزيد من إدراك سرعة الاشياء المتحركة عبر مجال النظر، لانها تظهر فقط جزءاً صغيراً من الخلفية، بالمقارنة مع العدسة قصيرة البعد البؤري التي تظهر جزءاً كبيراً من الخلفية، لذلك فأن حركة بانورامية قصيرة بعدسة طويلة البعد البؤري تبدو أطول مما يمكن أن يحدث مع أستخدام عدسة قصيرة البعد البؤري.

وهناك حركة (PAN) السريعة ويطلق عليها (swish pan) وهي حركة تؤدي الى القفز سريعاً فوق تفاصيل الكادر لليمين او اليسار وعادة ما يصاحبها صرخة موسيقية تسهم في زيادة الاحساس بسرعة الحدث والحركة، كما أنها تخلق في نهايتها وفقة مفاجئة، ويجب الانكثر أثناء التسجيل من حركات (PAN) بشكل سريع لان ذلك يرهق عين المشاهد.

تستخدم الحركة الافقية البانورامية للإغراض التالية :

أ. لمتابعة ممثل يتحرك حركة أفقية، مثل جندي ينتقل من نقطة يحتمي بها إلى أخرى.

ب. لربط موضوعين أو حدثين، من الاهمية الربط بينهما في لقطة واحدة، مثل لقطة يكتشف فيها رجل وجود لص في غرفة نومه.

ج. لخلق وجهة نظر لشخص يفحص منطقة ما بحثاً عن شيء محدد، مثل رجل شرطة، يمسح منطقة واسعة بحثاً عن لص هارب.

د. لاستعراض مكان بشكل افقي كان يكون مسرح او ملعب كرة او ساحة معركة، او مدينة معينة.

2- الحركة الرأسية Tilt Movement:

وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الرأسي (مع ثبات محورها الافقي) من أسفل إلى إعلى (Tilt up)، أو من أعلى إلى أسفل (Tile down).

تستخدم الحركة الرأسية للإغراض التالية :

أ. لاستعراض مبنى مرتفع، برج مثلاً أو مئذنة.

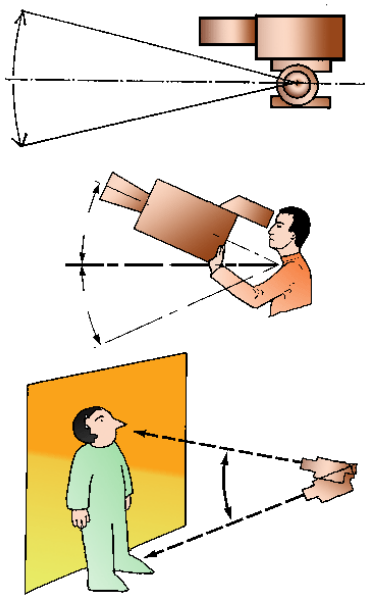
ب. لمتابعة حركة صاعدة أو هابطة، مثل رجل يصعد أو يهبط سلم، أو لمتابعة سقوط جسم ألى إسفل.

ج. لربط موضوعين مرتبطين ببعضهما في نفس اللقطة، مثل عالم يقف ليشاهد إطلاق صاروخ أشتراك في تصميمه.

د. لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع لأعلى، مثل رجل أمن يراقب نوافذ المبنى الذي يحرسه.

ه. وتستخدم حركة (Tilt up) في تعميق الاحساس بالارتفاع والعمق وشعور المشاهد بالترقب والاهتمام والطموح لما تتسم به من حرية الحركة التي تتفق مع عين المشاهد الطبيعية.

و. اما حركة (Tilt down) الانخفاض الى اسفل قد تولد لدى المشاهد الاحساس بالاحباط والاخفاق.



وهناك بعض القواعد البسيطة في استخدام حركة (pan) أو (Tilt) حتى تكون سليمة من الناحية الفنية:

1- السلاسة بحيث لا تدفع الكاميرا في حركة مفاجئة تؤدي الى اهتزاز الكادر.

2- الاستمرارية اي لا تكون الحركة متقطعة، يتوقف فيها المصور ثم يستأنف الحركة فتبدو مترددة.

3- عند متابعة حركة الجسم متحرك أفقياً أو رأسياً بحركة (pan) أو (Tilt) يجب ان تسبق الكاميرا الجسم حتى لا يخرج موضوع التصوير من الكادر.

4- ان استخدام حركة الكاميرا (pan) أو (Tilt) بدون ان يقصد بها هدف فني فهي عبارة عن حركة ميكانيكية لا تحقق هدف المنظور من الكادر.

3- الحركة الرأسية لكامل لكاميرا Pedestal :

وهي حركة عن طريق إطالة أو تقصير الحامل بالضغط الهيدروليكي يسمى (Pedestal) ويتم تحريك الكاميرا لأعلى أو لأسفل بواسطة قاعدة ذات عجلات (Pedestal) فتسمى حركة الكاميرا بأكملها لأعلى (Pedestal up)، أو الى اسفل (Pedestal down).

ثانيـاً – حركـة الكـاميرا وهـي علـى حامـل متحـرك (Camera mounting (movement

حركـة الكـاميرا بحاملهـا بشـكل افقـي او رأسـي او نصـف دائـري تسـتدعي ان تكـون أرضـية الاسـتوديو او ارضـية التصـوير عمومـاً ممهـدة لتحقيـق المرونـة فـي الحركـة وعادة ما تستخدم هذه الحركة في الاستوديوهات الواسعة.

إن تحريـك الكـاميرا مـع الحامـل لا يعنـي نقلهـا مـن موضـع الـى اخـر لالتقـاط صـورة جديـدة، بـل يعنـى تحريـك الكـاميرا وحاملهـا اي دفعهـا والسـير بهـا أثنـاء التصـوير وتتميـز هـذه الحركـات أن يمعـن المشـاهد النظـر بكـل هـدوء فـي المـادة المصـورة، لمـا تحملـه لـه حركـة الكـاميرا المثبتـة علـى عربـة بأنـه يمـر سـيراً علـى الاقـدام لمـا تتميـز بـه مـن حركـة بإتجـاه الاشـياء. وتختلـف أنـواع حركـات الكـاميرا وهـي علـى حامـل متحـرك تبعـاً لنوعية الحامل المثبتة عليه وهو :

1- حركة الكاميرا مثبتة على جسم المصور:

أ- حركة الكاميرا المحمولة باليد: Hand held

هـي الحركـة التـي يحمـل فيهـا المصـور الكـاميرا بيـده، ويتحـرك لتصـوير اللقطـة، وعنـدما يكـون المصـور محترفـاً، يمكـن أن تكـون حركـة الكـاميرا ناعمـة، وبالـذات عنـد إسـتخدام عدسـة ذات بعـد بـؤري قصـير (Wide angle lens)، وتعـد هـذه الكـاميرا

المحمولة هي التقنية الامثل لتصوير لقطة تعبر عن وجهة نظر شخص في حالة نفسية مرتبكة : مختل نفسياً، مخمور، مذعور .. إلخ.

ب- حركة الكاميرا المحمولة باليد على حامل : Steadicam

وهي تشبه الكاميرا المحمولة باليد، حيث إن المصور يحمل الكاميرا، ولكن مع الفارق ان الكاميرا موضوعة على جهاز خاص مماص للصدمات يسمى (Steadicam). وتستخدم هذه الحركة لمتابعة الممثل بما فيها أثناء صعوده للسلالم والمرور من الفتحات الضيقة، بل وفي أي مكان بنعومة فائقة، ولكنها مكلفة، لانها تتطلب مصوراً مدرباً تدريباً عالياً، مع استخدام جهاز (Steadicam) الموضح بالصورة.

2- حركة الكاميرا مثبتة على منصة

تنقسم حركة الكاميرا المثبتة على منصة إلى :

أ. **حركة التتبع (Dolly)**

وتعني هذه الحركة انتقال الكاميرا بحاملها في إتجاه الهدف المصور (Dolly in)، او بعيداً عنه (out Dolly)، وتعطى هذه الحركة ايحاء بأن المشاهد هو الذي يتحرك بعداً أو قرباً عن الموضوع المصور.

حركة الكاميرا في إتجاه الهدف الى الامام (Dolly in)، تعطى احساسا بالاقتراب من الشخص الموجود في الكادر كما لو كان المشاهد هو الذي يسير نحوه لتقديم علامة جديدة لمتابعة هدف يتراجع او يتقهقر أو تحقيق عنصر المفاجئة او المباغته وإعطاء تفاصيل لرؤية المنظور وتأكيدها والكشف عن موضوع وتقديم معلومة عن الهدف.

وفيها يجب ان تكون أخر لقطة تصل فيها الكاميرا الى المنظور لا تتجاوز 1.5 متر وذلك كي لا يقع ظل الكاميرا على المنظور ولا يجب ان تستعمل هذه الحركة بزاوية أقل من 24 درجة وذلك كي لا تهتز اللقطة أثناء الحركة.

ويستخدم تحريك الكاميرا بقاعدتها للخلف (Dolly out) للكشف عن اشياء غير متوقعة ولخلق الاحساس بالكبر أو المسافة أو المساحة، وأيضاً لتوسيع مجال الرؤية للمنظور وتعطي إحساس بالانسحاب بالنهاية.

ويجب في الحركة إرشاد المصور الى أخر نقطة يراد عندها التوقف ومن الافضل وضع علامة على الارض والحذر ان تجاوز الكاميرا حدود الديكور لما تتميز به حركة الـ(Dolly) من تتبع للمنظور. وهناك أشكال وأحجام متعددة لهذه المنصة، تبدأ من الكرسي المتحرك، وتنتهي بالتجهيزات الضخمة، المزودة بمقاعد للمخرج، والمصور، ومساعد المصور. وهذه الحركة، هي الحركة الشائعة.

ب. **حركة التتبع (Tracking)**

وهي حركة الكاميرا بالحامل يميناً (Truck right) ويساراً (Truck left)، وتستخدم لمتابعة حركة الغرض للكشف عن امتداد المنظر وأيضاً تستخدم بغرض استقصاء ممتد لسلسلة من الاشياء المتصلة، ولتأكيد الخط داخل العمق (تغيير المناظر مع الحركة) وتوضع الكاميرا على قاعدة تشبه سكة القطار يسمى (شاريو) لانزلاق وحركة الكاميرا مع الستاند بشكل ناعم.

وتستخدم هذه الحركة كذلك لمتابعة شخص او هدف يتحرك لكي تحتفظ به داخل إطار الكادر بإستمرار مع تغير الاشياء المحيطة به ويستخدم أيضاً لابراز العلاقات البعيدة بين الاشياء وربطها بعناصر المنظر.

في هذه الحالة تثبت الكاميرا على منصة تتحرك على قضبان حديدية في إتجاه محدد لتصاحب الممثل المراد تصويره، وتتحرك موازياً له، عندما تكون سرعته والمسافة التي يقطعها أكبر من إمكانيات الحركة الافقية للكاميرا، وتمكن الحركة الموازية ، المصور من التقاط تفاصيل وردور فعل الشخص الذي يتم تصويره، وهذه الحركة، هي الحركة الشائعة، والاكثر إستخداماً في تحريك الكاميرا خارج الاستوديو وكذلك داخله.

ج. **الحركة المصاحبة (Traveling)**

في هذه الحالة توضع الكاميرا على اي نوع من المركبات مثل سيارة، أو شاحنة، لمتابعة ممثل يقود سيارته، أو حتى يجلس داخلها مثلاً.

وتستعمل حركة الكاميرا المثبتة على منصة في :

1. **حركة اقتراب أو ابتعاد:** عندما يقف الممثل ثابتاً، إما تقترب منه الكاميرا تدريجياً لاظهار مزيد من التفاصيل، أو تبتعد عنه لاستيعاب جزء أكبر من المكان او الحركة حوله، ويكون الاحساس بالمنظور وبالعلاقة بين الاشياء المختلفة الظاهرة في الكادر كأفضل ما يمكن، وعندها يجب مراعاة ضبط المسافة بدقة طوال وقت التصوير. وهذه الحركة يمكن تضمينها العديد من الاحجام سواء كانت الحركة نحو او بعيداً عن الموضوع بداية مثلاً من اللقطة البعيدة وحتى اللقطة القريبة، أو ان تبدأ بلقطة قريبة ثم تنسحب للخلف الى منظر واسع. وخلال حركة الكاميرا إلى أو عن الموضوع، يتم تأكيد المنظر من خلال ثلاثة مستويات (خلفية الكادر، الموضوع، مقدمة الكادر)، ويزيد هذا من حالة الاحساس بالعمق.

2. **حركة متابعة أمامية أو خلفية** : عندما يتحرك الممثل، تتابعه الكاميرا بأن تتحرك أمامه بنفس السرعة محافظة على المسافة بينهما بقدر الامكان وتتجه نحوه لتصويره طوال الوقت، وأحياناً ما تتم هذه المتابعة من الخلف.
3. **حركة متابعة جانبية** : قد تتابع الكاميرا الممثل الذي يجري أو السيارة التي يجلس داخلها أو سواهما وهي تتحرك بشكل متوازٍ له، وهي مثبتة على منصة تتحرك على قضبان ممتدة لمسافة طويلة، أو على سيارة مجهزة خصيصاً لهذا الغرض، من أحد الجانبين وبنفس السرعة، وعندما تتحرك الكاميرا بنفس سرعة الموضوع، دون اي تغيير في المسافة، فمثلاً اللقطة القريبة تظل كما هي طوال مدة التصوير، عندها تظهر اللقطة المتحركة متعادلة من حيث التكوين مع اللقطة الساكنة.

ثالثاً – حركة الكاميرا مثبتة على رافعة :

يمكن الجمع بين حركتين أو أكثر مما ذكرنا في أثناء تنفيذ لقطة واحدة، إذا دعت الضرورة لذلك ، كأن تقوم الكاميرا بحركة تتبع (Tracking) مع حركة أفقية (Pan) في وقت واحد، ولذلك فإن الكاميرا توضع على رافعة أو حتى على طائرة لتنفيذ هذه الحركات المركبة.

1- **حركة ذراع الكاميرا Boom**: هي رافعة صغيرة ذات ذراع خاصة وباطوال مختلفة (Jib arm) تثبت عليها الكاميرا لتسمح بحركة مركبة رأسية محددة، لا تتجاوز عادة ارتفاع 12 قدماً، وتركب هذه الذراع على حامل ثلاثي الارجل، أو منصة متحركة (Dolly).
2- **حركة الرافعة تتشابه Crane مع حركة الذراع Boom** الكرين عبارة عن رافعة طويلة توضع الكاميرا عليها وتسمى (Crane) بها ذراع طويل يحرك الكاميرا الى اعلى وتسمى (Crane up) او لاسفل ويسمى

(Crane down) ويسجل الصور خلف الكاميرا وتحرك الرافعة عربة لاعلى ولاسفل حتى تستعرض الحدث المراد تصويره.

وهناك الكرين الذي يتم تشغيله من خلال المصور ولكن عن بعد عن طريق متحكمات الصورة التي توجد أسفل الرافعة ويسمى جيمي جيب (Jimmy jip).

أما الحركة الافقية تكون إما لليمين وتسمى (Tongue Right) أو تجاه اليسار وتسمى (Tongue lift).

تتمتع حركة الرافعة (Crane) بقدرتها على التأثير نظراً لقرابة الزاوية وتغيير المنظور وأيضاً تستطيع ان تتحرك في جميع الاتجاهات بسهولة ويسر وبانسيابية مما يعطي للصورة قيمتها الجمالية وتحقق الهدف من المنظور وتيسر على فريق العمل الحصول على اللقطات في أسرع وقت وفي أي مكان، يتم التحكم فيها حسب توجيهات المخرج ومدير التصوير لتنتج حركة متغيرة الاتجاهات والارتفاعات في نفس اللقطة، فيمكن مثلاً أن ترتفع الكاميرا او تنخفض الى 30 قدماً إثناء حركة الرافعة، وان تتحرك أفقياً، ورأسياً وفي جميع الاتجاهات في آن معاً، والعامل المميز لها هو القدرة على التأثير نظراً لغرابة الزاوية وتغيير المنظور، فأستخدام حركة الرافعة في بداية المشهد يمنح الاحساس بالحضور، ويوطد جغرافية البيئة

المحيطة في الوقت نفسه، وواقعية الحركة هنا تكمن في الايهام بالعمق، ليس فقط للحصول على منظر من اعلى، بل إنه يعبر عن المنظر من أعلى ثم تفصيل في المشهد، ويعود ثانية للقطة الواسعة، كما يمكنه التحرك فوق العوائق كالسياجات والجدران، ويمكن أيضاً نقل هذه الرافعة الضخمة الى مواقع التصوير الخارجي، إذا لزم الامر.

3- **الكاميرا مثبتة على طائرة** : يمكن تثبيت الكاميرا على طائرة هليكوبتر، أو حتى داخل طائرة عادية لتصور مزيداً من المساحات التي لا تستطيع تصويرها الكاميرا وهي مثبتة على الرافعة Crane.

وتستخدم حركة الكاميرا المركبة: عندما تقترب وتبتعد الكاميرا في حركة مركبة عن الشيء الذي تقوم بتصويره فإنها تولد تأثيراً دراميا جارفاً، فحركة الرافعة الصاعدة تنقل إحساس الاكتشاف التدريجي للمتفرج، حتى يتمكن من مشاهدة الحدث كاملاً. وغالباً ما تستخدم هذه الحركة عندما تكون هناك حاجة للقطة تأسيسية، أو عندما يستدعي الموقف التعبير بحركة الكاميرا عن تغيرات درامية في علاقات الشخصيات الموجودة داخل اللقطة، أما حركة الرافعة الهابطة، فهي تنقل للمتفرج الاحساس بمراقبة حدث معين، تزداد إثارته كلما اقتربت الكاميرا منه.

رابعا – حركة الزووم :

حركة الزووم من أهم حركات الكاميرا التي تغير من حجم اللقطة سواء بالقرب من المنظور أو البعد عنه وهي من اهم حركات العدسة ومنها (Zoom in) وهي حركة للعدسة بطلب المخرج من المصور القيام بها لتحديد الهدف والقرب من المنظور بتغيير البعد البؤري للعدسة للأطول، وحركة (Zoom out) حيث يتم البعد عن المنظور بالبعد البؤري الاقصر للعدسة.

هناك فارق كبير بين حركة (Dolly in) وحركة (Zoom in) حيث تتشابه في القرب والبعد عن المنظور ولكن تختلف حركة الـ(Dolly) وهي حركة الكاميرا بحاملها للامام والخلف بينما حركة الزوم هي حركة العدسة متغيرة البعد البؤري والكاميرا ثابتة او متحركة مما يجعل هناك إختلاف في أحجام اللقطات.

وهناك فرق بين حركتي (Dolly) و (Zoom) يتمثل في :

- تخلق حركة (Dolly) تأثيرا نفسيا عميقا لدى المشاهد أكثر من الزووم فهو يشعر معها بأنه جزء من الكادر يتحرك قرباً وبعداً عنه، فهي حركة منطقية اقرب الى الواقع عن الزووم.
- حركة (Zoom out) و (Zoom in) تغيير من حجم اللقطة من اللقطة الواسعة (Long) الى اللقطة القريبة (Close up) وبالعكس، وبالتالي فهي تغير من حجم التفاصيل الموجودة في الخلفية حتى يحدث التغيير في البعد البؤري للعدسة بينما كل شيء في مكانه بعكس حركة الـ(Dolly) التي تحافظ على حجم اللقطة وتفاصيل الخلفية.

ومن هنا يجب في كافة المراجع الفصل بين حركة (Dolly) وحركة الزوم (Zoom) إذ يمكن استخدام الحركتين في وقت واحد جسم الكاميرا والحامل معاً والعدسة وتغير البؤرة في وقت واحد أو يستخدم كلاً منهما على حدة.

إستخدام حركة الكاميرا أم القطع في المونتاج؟

يعتمد اتخاذ قرار استخدام الحركة، بدلاً من القطع الى لقطة ثانية، على رغبة المتفرج في رؤية الحدث من وجهة نظر جديدة، فالقطع يحرك المتفرج داخل المكان فوراً، بينما الحركة تأخذ وقتاً أطول، لان كلاً من الكاميرا، والممثلين يتحركون في زمن حقيقي داخل المكان. لكن هذا التباطؤ لا يكون بالضرورة سيئاً، حيث يمكن إستخدامه لخلق توتر للمتفرج، بإعطائه الفرصة ليفكر ويتوقع. وفي كل الاحوال، يجب أن يخدم أختيار القطع او الحركة الهدف من اللقطة داخل المشهد.

استخدم حركة الكاميرا ام حركة عدسة الزووم؟

يعتقد العديد من صانعي الافلام الجدد في إمكانية استخدام حركة عدسة الزووم (Zoom lens)، بدلاً من حركة الكاميرا، ورغم ان حركة الزووم تحرك المتفرج بعيداً أو قريباً من الموضوع المصور، الا ان ذلك يحدث عن طريق تكبير الصورة، وتكون النتيجة نظرة مسطحة بسبب عدم تغير المنظور، وعلى الجانب الآخر، تعطي الكاميرا المتحركة إحساساً واقعياً بالبعد الثالث، حيث يتغير وضع مكونات مقدمة الكادر وخلفيته، بالنسبة لبعضهما البعض كما يحدث في الواقع.

ومن بين المآخذ على استخدام حركة الزووم أن مقدمة الكادر، وخلفيته، يظهران مضغوطين في الابعاد البؤرية الكبيرة، كنتيجة للتأثير المكبر للعدسة. ويقلل هذا ايضاً من الاحساس بعمق الصورة، وقد لا يلاحظ المتفرج العادي الاختلاف بين حركة الكاميرا وحركة العدسة الزووم من ناحية التكنيك، ولكنه سوف يشعر بأن حركة الكاميرا تصنع تأثيراً مرئياً اكبر بكثير، لذا يجب ان تستخدم العدسة الزووم فقط عندما يكون استخدام حركة الكاميرا غير متاح، وفي مثل هذه الحالات يصبح من افضل الطرق لتنفيذ حركة الزووم ان تكون مقرونة بحركة افقية (Pan)، أو رأسية (Tilt)، أن أمكن ذلك، عندها يمكن أخفاء التسطيح الذي تسببه حركة الزووم عن طريق خلق

تغيرطفيف في مقدمة الكادر وخلفيته. وللحصول على أقصى مرونة في المونتاج، يفضل أن تبدأ حركة الزووم وتنتهي بصورة ثابتة. كما يمكن التحكم في الطريقة التي يدرك بها المتفرج الحركة بالوسائل التالية:

1- اختيار العدسة :

يمكن من خلاله اختيار العدسة إظهار حركة الموضوع المصور بشكل مبالغ فيه . فتظهر الحركة اسرع عند إستخدام عدسة قصيرة البعد البؤري، وتظهر أبطأ عند استخدام عدسة طويلة البعد البؤري، فعلى سبيل المثال يظهر سباق السيارات اكثر سرعة بعدسة قصيرة البعد البؤري، بينما يبدو عداء متعباً في السباق، أكثر بطءاً عند استخدام عدسة طويلة البعد البؤري.

2- حجم الموضوع:

يمكن إستغلال حجم الموضوع لتضخيم الحركة، لان الحركة تظهر اسرع في لقطة قريبة (Close shot) وتبدو ابطأ واقل تكثيفاً في اللقطة العامة (long shot).

3- المونتاج:

ويمكن استخدام حركات الكاميرا عبر اللقطات لاعطاء تاثير ديناميكي، بمعنى ان الحركة تبدأ في لقطة، وتستمر في لقطة أو أثنتين، من اللقطات التي تليها.

4- عدم ملاحظة المتفرج للحركة:

لا يجب ان تكسر حركة الكاميرا اندماج المتفرج مع الحدث، وهو ما يحدث في حالة ملاحظة المتفرج لهذه الحركة، فحركات الكاميرا التي يبررها السيناريو، لا يلاحظها المتفرج في الغالب، وتكون غير ملحوظة بصورة أكبر، إذا ما كان الموضوع المصور في حالة حركة هو الآخر.

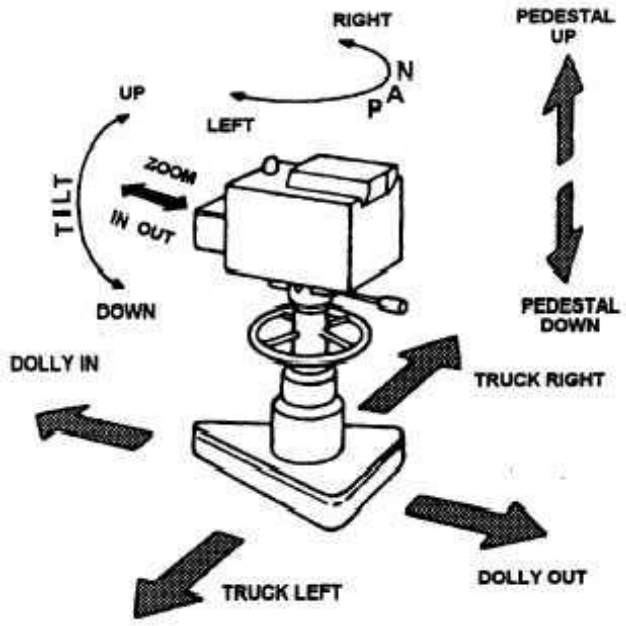
وهناك أنواع أخرى من حركات الكاميرا وهي:

- **حركة القوس Arc:**

وهي بمثابة قوس تتحرك فيه الكاميرا بقاعدتها دائرياً حول المنظور بإتجاه اليمين او الشمال وتساعد هذه الحركة في أخذ اللقطات للمنظور من جميع الاتجهات، وينصح في هذه الحركة ان يكون حامل الكاميرا ثقيلاً.

- **الحركة المتأرجحة:**

وهي حركة تهتز فيها الكاميرا، أو "تتأرجح"، ويمكن أن يتم ذلك بوضع الكاميرا فوق أرجوحة وذلك لتصوير لقطات معينة تعبر عن معان أو حالات خاصة مثل الرعب أو الإحساس بالضياع أو الاضطراب والحيرة أو القلق أو الاختلال العقلي.



الشكل يوضح حركات الكاميرا

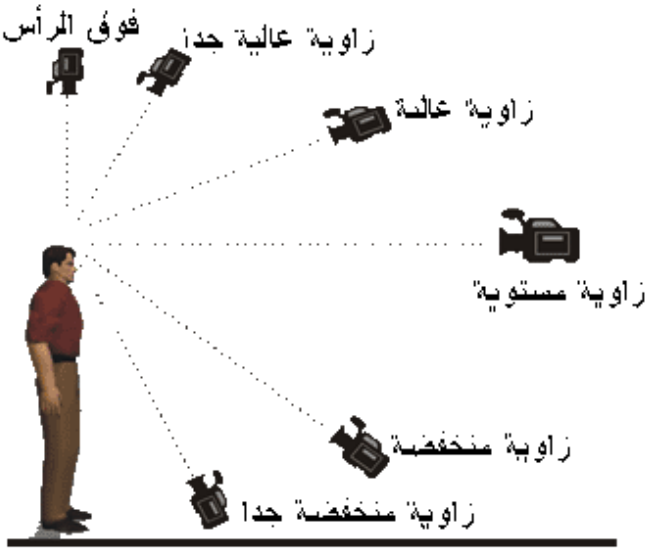
زوايا الكاميرا وانواع وسائل الحركة

اولا: زوايا الكاميرا (Camera Angles)

الزاوية التي نختارها لتصوير غرض أو موضوع ما، وتعرف زاوية الالتقاط للكاميرا (Camera Angle) أو (Shooting Angle) بانها زاوية الرؤية للمنظر الذي تقوم الكاميرا بتصويره، أي الاتجاه الذي تقوم الكاميرا بالتصوير منه، وبالتالي فهي نفس الزاوية التي يرى المشاهد منها المنظور أو الحدث.

ويمكن أن تستخدم الزاوية كأداة درامية او اداة سرد هامة في الاعمال التلفزيونية والسينمائية، إذ تؤثر تأثيراً مباشراً في المشاهد وتشكل موقفه ووجهة نظره على نحو معين، وتجعله يتعاطف أو ينفر، ويحب أو يكره، اويوافق أو يرفض.

وتعبر زوايا التصوير عن وضع الكاميرا الأفقي، أو الرأسي، أو المنحرف بالنسبة للموضوع المراد تصويره، ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر، كما أن لها تأثيرا كبيراً على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع ولحركته.



وهنالك ثلاثة انواع رئيسة من الزوايا هي:

1- لقطة مستوى العين Eye – level shot:

توضع الكاميرا في مستوى منسوب عين الشخص البالغ، وهي لقطة تمثل وجهة النظر العادية في رؤية الأشخاص في المنظر، وعادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسياً مع عين الممثل، إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين، وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة يجب ان تتوافق الزاوية الرأسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر، لأن اللقطة في هذه الحالة تكون من وجهة نظره.ولأن الكاميرا في لقطة مستوى العين تكون على مسافة 170 سم من مستوى الارض، وهو نفس مستوى عين شخص عادي ينظر إلى الشيء المصور. لذلك تعتبر الزاوية القياسية بالنسبة لباقي الزوايا.

2- لقطة الزاوية المنخفضة Low – angle shot:

توضع آلة التصوير في موضع منخفض بالنسبة للشيء المراد تصويره، وتتجه الكاميرا إلى أعلى فيتولد الإحساس بأهمية "الشخص" أو "الشيء" ومكانته وموقعه المسيطر، وهي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولاً، وجلالاً، وقوة، كما أنها تعزز من سيطرته، وسرعته داخل اللقطة.

3- لقطة الزاوية العليا High – angle shot:

هي اللقطة التي تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه، حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي، ويظهر في موقف الضعيف، وهي بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة.

انواع الزاوية الافقية Horizontal Angle:

وهي زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا، وتستخدم الزاوية الافقية للتحكم في العمق المراد إعطاؤه للممثل، وأنواع الزوايا الافقية هي:

1- مواجهة Full front face :

وهي تضيف تسطيحاً للصورة، لذلك يجب تجنبها إلا إذا كان هذا التأثير مطلوباً، وهي تخلق إحساساً بالحميمية عندما يظهر الممثل إلى العدسة مباشرة.

2- ثلاثة أرباع مواجهة Front:

وتتيح زاوية الثلاثة أرباع رؤية جانبين من الموضوع المصور (الممثل)، لذلك فهي تزيد الشعور بالعمق، وتوفر تكويناً سينمائياً أكثر قوة، وغالباً ما يتم تصوير الممثلين بزوايا لإعطاء الإحساس بالعمق، وإظهار سمات الشخصية. ويجب عند تكوين زاوية مراعاة أن تكون العينان ظاهرتين، وإلا فستبدو اللقطة غريبة في عيني المتفرج، وكلما كان الممثل قريباً من الكاميرا، كلما زاد ذلك من تأثير اللقطة، لذا يلجأ بعض المخرجين إلى تضييق الزاوية بين الكاميرا والخط الوهمي الذي يمر بمنتصف عين الممثل ، عند القطع من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة.

3- جانبية Side angle:

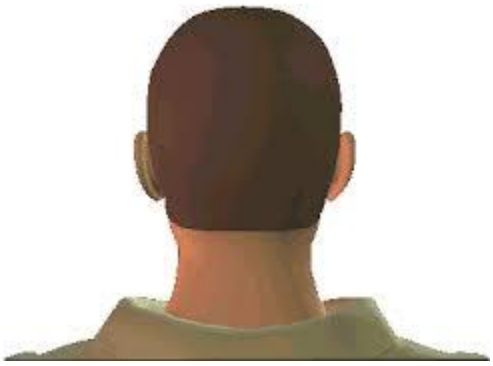
تعطي الزاوية الجانبية للممثل، مثلها مثل الزاوية المواجهة، نوعاً من التسطح للصورة، لذا يجب إستبعادها، إذا لم يكن هذا الانطباع مرغوباً، لانها تولد لدى المتفرج إحساساً بعدم الانجذاب مع الشخصية المصورة.

4- ثلاثة إرباع خلفية Rear:

وهي تتيح رؤية جانب من موضوع التصوير ، و4/3 من الناحية الخلفية.

5- خلفية Full rear:

وهي زاوية خلفية تُظهر الجانب الخلفي تماماً من موضوع التصوير.



زاوية الكاميرا المنحرفة Oblique angle:

يمكن الحصول على الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها، فتظهر الصورة مائلة هي الاخرى داخل الكادر، وتبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية، لذلك يمكن إستخدامها مثلاً للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية كان يكون شخص مصاب بالاعياء.

سيناريو الفيلم الوثائقي

اولا: مفهوم وتعريف الفيلم الوثائقي

يعد الفيلم الوثائقي من المواد التلفزيونية المهمة، فهو يجمع بين عدد من وظائف البرامج فيقدم مادة ثقافية وعلامية وتعليمية وترفيهية للمجتمعات، ولهذا انعكس الاهتمام بهذا النوع من الافلام بشكل ملفت للنظر من قبل الباحثين والمنظرين ومنتجتي الافلام التسجيلية ومخرجيها، اذ يرجع استخدام عبارة (Documentary Film) اول مرة الى الفرنسيين وذلك في وصف افلام الرحلات (De voyage Film) التي كانت تتناول موضوعات عن المكان او الحدث او الشخص، اما بالنسبة لاستخدام المفهوم الوثائقي عند الانكليز فهو نوع من الافلام التسجيلية الوثائقية (Film Documentary)، ولم يقتصر هذا النوع من الافلام عند الانكليز على تسجيل الحقيقة الواقعة وانما يضاف اليها الرأي، اما في اوربا فقد احدثوا بعض التغييرات في استخدام المصطلح فاستخدموا الفيلم الوثائقي (Documentary Film، بعد ان شاع استخدام مصطلح الفيلم الوثائقي الابداعي، وفي الدول العربية شاع استخدام مصطلح الافلام التسجيلية والافلام الوثائقية مقابل (Documentaire) الفرنسية (Documentary) بالانكليزية.

ويعرف الفيلم التسجيلي بانه (نوع من الافلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة او الخيال بل يتخذ مادته من واقع الحياة سواء كان ذلك بنقل الاحداث مباشرة كما جرت في الواقع عن طريق اعادة تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل قريب من الحقيقة الواقعة)، على عكس الجريدة السينمائية او الافلام الاخبارية التي تصور الحوادث الجارية كما وقعت وهذا النوع من الافلام يعتمد على فكرة رئيسة، تكون لها قيمة اجتماعية وثقافية ذات مضمون درامي، ومهمتها تقديم المعارف والمعلومات بطريقة مشوقة وفنية ولها اشكال ومدارس.

وعرف الفيلم الوثائقي في الموسوعة الجديدة البريطانية بانه (نوع من الافلام السينمائية غير الروائية بمعنى انها لا تتضمن قصة ولا خيالاً بل تتخذ مادتها السينمائية من واقع الحياة فتصور هذا الواقع وتفسر الحقائق المادية، او بشكل يعبر عن الحقيقة المماثلة، هادفة بذلك الى

تحقيق غرض تعليمي او غرض ترفيهي)، ويعرف الاتحاد الدولي السينما التسجيلية- الوثائقية بانها كافة اساليب التوثيق لفيلم يظهر الحقيقة يتم عرضه او اعادة بنائه بصدق وعند الضرورة وذلك لتحفيز المشاهد على عمل شيء لتوسيع مدارك المعرفة ولفهم الانسانية او لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في المجالات الاقتصادية او العلاقات الانسانية، وهناك من يعرفها بانها (معالجة سينمائية او تلفزيونية خلاقة لواقع الحياة ووقائعها واحداثها الجارية، وذلك بقصد التحليل الاجتماعي او نشر المعرفة والوعي الثقافي او تدعيم المشاعر الانسانية، والتعاطف بين البشر بصرف النظر عن الزمان او المكان). وركز الباحثون في تعريف الفيلم الوثائقي التسجيلي على النقاط الاتية :

1. يعتمد الفيلم الوثائقي على الملاحظة والانتقاء والتنقل من الحياة نفسها فهو لا يعتمد على موضوعات ممثلة في بيئة مصنعة كما يفعل في الفيلم الروائي وانما يصور المشاهد الحية والوقائع الحقيقية .
2. تنظيم المادة على ضوء فهم الواقع فهماً ناجحاً ودقيقاً وبعد دراسة متأنية للواقع وبذلك يقوم التسجيل بتوظيف عناصر الواقع لتغيير الموضوع اوالحدث .
3. يقدم الفيلم الوثائقي التسجيلي من الواقع اذ تكون مادته الاساس، ويسجل واقعيا لاحداث وقعت بالفعل لا تحتاج الى ممثلين محترفين، ولكن الاشخاص في الواقع هم من ينقلون الحدث نفسه
4. التفريق بين الوصف والدراما وبين المعالجة السطحية للموضوع والاسلوب الذي يكشف عن الحقائق بطريقة فعالة .
5. يمكن استخدام المواد الارشيفية من صور وتعليقات لتدعيم الفيلم الوثائقي التسجيلي.
6. الموضوع في الفيلم الوثائقي يكون بشكل عميق ويقوم بالكشف عن خفايا من خلال المعلومات الدقيقة عنها وجمعها كما ان الاسئلة تكون متفرعة وكثيرة حول موضوع الفيلم اذ يغطي جوانب الموضوع اما في التحقيق فيكون غير متفرع. وهذا يعني ان الريبورتاج يحتاج الى وقت اقل للانجاز من الفيلم الوثائقي، كما ان الاحصاء بالبيانات يمكن عرضها

بشكل اعتيادي او بشكل كرافيك وبيانات اما في الافلام الوثائقية فيفضل التحدث بهذا الشأن على

7. النص الوثائقي الجيد هو النص المتماسك الحامل للوحدة الموضوعية بتنوع أدوات الطرح وبلغة بسيطة ولكنها عالية والمجسد لحقائق جديدة نوعا ما على المشاهدين، وغالباً ما يرتبط بمناسبة محددة وغالباً ماتكون الصورة فيه متوفرة والضيوف أيضاً.

ويبقى الجدل حول الفرق بين الافلام الوثائقية والافلام التسجيلية، فالفيلم الوثائقي هو الذي ينضوي تحت شروط التوثيق الفعلية، أمّا الفيلم التسجيلي فهو الذي يسجل ما يقع أمام الكاميرا. حيث بتحقيق فيلم وثائقي، فإن المخرج سيلتزم بالشروط الصارمة للفيلم، ولا يلجأ لإدخال عناصر خارجية، كتلقيح وتركيب، ولا إدارة الشخص في الفيلم كممثل كما نرى الحال منتشراً، الالتزام هنا هو بتحويل الفيلم إلى وثيقة صادقة مائة بالمائة وخالية من التركيب والتفعيل الجانبي.

الفيلم التسجيلي يستطيع أن يأخذ على عاتقه هذا المنوال من التفعيل، لأنه يريد أن يسجل طبيعة حياة ما، وربما يواجه اختيارات من نوع تخصيص العنصر البشري الأول في الفيلم بلقطة يتم تركيب شروطها خلال التصوير؛ كذلك فإن التسجيل يعني أن الكاميرا تصوّر لكي تسجّل وضعاً، وليس بالضرورة لتوثيق حقيقة معينة، ولعل الغطاء المثالي لكلا النوعين هو "الفيلم غير الروائي".

ثانيا: تصنيف الافلام الوثائقية

يمكن فهم تصنيف الأفلام الوثائقية على النحو الاتي:

1. تصنيف الأفلام الوثائقية بحسب الموضوع او المضمون (The Topic)

وهي الافلام التي تتناول قضايا او موضوعات او شخصيات معينة كان تكون موضوعات علمية او ثقافية او اجتماعية او سياسية او دينية او فنية او تاريخية، اي ان التصنيف يبنى على موضوع المضمون الذي يتضمنه الفيلم الوثائقي، فعلى سبيل المثال إذا تناول الفيلم قضية الفقر

في مجتمع ما، فهذا المضمون اجتماعي، ويمكن أن يجمع الفيلم بين نوعين من المضامينومثال ذلك اذا تناولت موضوع الفقر كأثر اجتماعي وتأثيره السياسي على ثورات الشعوب، فيكون الفيلم قد تناول في مضمونه الناحية الاجتماعية والسياسية، وهكذا. فبحسب مضمون الفيلم، ومعلوماته، ومقابلاته، وصوره، نستطيع أن نميز تحت أي موضوع أو مضمون يندرج.

أمثلة هذا التصنيف فيلم علماء مسلمون: الادريسي عالم الجغرافيا هو فيلم يصنف ضمن الأفلام التاريخية (الشخصيات).

أفلام الحرب العالمية الأولى هي أفلام تاريخية (أحداث).

فيلم العلم بين يديك: العناكب هو فيلم وثائقي علمي (علم الحشرات)

فيلم لماذا اختارو الإسلام هو فيلم ديني.

2. تصنيف الأفلام الوثائقية بحسب المعالجة (The Approach)

ويقصد بالمعالجة، طريقة عرض الأفكار، وترتيبها، ومناقشتها، بأي نمط يريد المخرج أن ينتج فيلمه. وللتوضيح أكثر، إذا كان لديك فيلم يتناول موضوع مثلاً عصابات سرقة البنوك، وكيف عانت بنوك مشهورة حول العالم من السطو والسرقة من قبل لصوص محترفين، وكيف استطاعت أجهزة الأمن العالمية تتبع هذه العصابات، فهذا النمط من الأفلام يستدعي معالجة على نمط التحقيقات الصحفية (journalistic Investigation) فتصمم الفيلم بما فيه السيناريو والتصوير والمقابلات على أساس التحقيقات البوليسية، وكأنك تفك ألغازاً وتدخل في مخاطرات لأجل ان تستكشف شيئاً ما.

وعلى النقيض تماماً، لو كان لديك فيلماً وثائقيا تعليمياً عن الأثر السلبي للعبوات البلاستيكية على البيئة، وتريد أن تثقف المشاهدين بخطورة رمي المخلفات في الأماكن العامة وأطراف المدينة، فهنا معالجة الفيلم تقتضي أن تشرح هذه المفاهيم خطوة خطوة، وتدعمها بالأبحاث العلمية، ومشاهدات الواقع، ثم تحاول غرس مفهوم تدوير النفايات من خلال الفيلم كأحد الحلول،

فهنا المعالجة تأخذ منحى التعليم، التوعية، الترشيد، خلق الحلول العملية، ... إلخ. فكل فيلم له معالجة بحسب موضوعه، وهدفه، وجمهوره المستهدف.

وتصنف الأفلام الوثائقية بحسب المعالجة الى:

أ. أفلام الاستكشاف (المكاني أو الثقافي): ومنها أفلام اكتشاف ادغال أفريقيا أو جزيرة نائية في وسط المحيط، أو فيلما يتحدث عن ثقافة غريبة في الهند ـ مثلاً.

ب. أفلام السرد التاريخي (للأحداث أو الشخصيات): فحينما تتحدث عن الدولة العثمانية، فنمط الفيلم يستدعي قدراً كبيراً من المعالجة التاريخية المعتمدة على الوثائق، والسجلات، والتسلسل التراكمي التاريخي. وغيرها وكذلك في الشخصيات، فتحتاج إلى معالجة تناسب رواية الحكاية عن شخصية مشهورة أو مؤثرة في التاريخ الماضي أو المعاصر، فالمعالجة هنا ـ بالتأكيد ـ تختلف عن فيلم يتحدث عن البطالة! مثاله:

ج. أفلام المنجزات أو المشاريع: وهذه الأفلام منتشرة كثيراً في اوروبا وأمريكا، فمثلاً فلم عن بناء جسر مميز، فيبدأون في تصويره منذ الفكرة، والتخطيط، ثم الإنشاء خطوة خطوة، وما هي الصعوبات التي واجهتهم، إلى أن يكتمل المشروع، وهي ممتعة جداً، فهذا النوع من الأفلام يستدعي قدراً من التشويق، والبناء المرحلي، ليتطلع المشاهد إلى معرفة نهاية المشروع. ولا تقتصر هذه الأفلام على المشاريع، بل حتى الكوارث والأزمات، فمثلاً، حادثة احتجاز عمال المناجم في تشيلي ومكوثهم قرابة الشهرين تحت الأرض محتجزين، يومياً، ثم المحاولات العديدة لاستخراجهم، إلى أن نجحت إحدى المحاولات، ثم مشاعرهم أثناء خروجهم، فالعامل المشترك في هذه الأفلام هو البناء المرحلي لموقع، أو مشروع، أو حادثة لها بداية ووسط ونهاية.

د. أفلام الوقائع الحالية أو القضايا الساخنة: وهنا يسلط المخرج الضوء على قضية (حالية) ساخنة تشغل الرأي العام، فيحاول أن يتناولها بعمق، ويحلل أسبابها، ويتنبأ بمآلاتها. ومما يجدر ذكره، أن ثمة خطورة مضمونية قد تعتري هذا النوع من الأفلام خاصة إن كانت حديثة عهد بالواقعة، حيث أنه من المحتمل أن تتغير الأحداث

دراماتيكيا على أرض الواقع، سواءً بعد أو في أثناء الخطوات الأخيرة من إنتاج الفيلم، وعندها يكون الفيلم مناقضاً للواقع، أو قد فقد بريقه. فلو افترضنا أن مخرجاً أراد أن ينتج فيلما عن ثورة الشعب الليبي على الزعيم معمر القذافي، وتم بث الفيلم، وبعده بأيام قليلة حصلت أحداث مناقضة تماماً للفيلم، حينها ستخبو جماهيرية الفيلم شيئاً فشيئاً. وفي هذا السياق، نذكر عشرات الأفلام التي تحدثت عن أحداث الحادي عشر من سبتمبر خاصة، التي كانت بعد الحادثة مباشرة، ثم لما ظهرت أفلام وثائقية بعد عدة سنوات تبين الفرق الشاسع بين عمق ودقة وشمولية الأفلام الأخيرة عن الأولى، من المهم ذكره، أن هذا النمط من الأفلام يستدعي مقدار من الحس الصحفي التحقيقي بما يناسب طبيعة الموضوع، والهدف، والجمهور المستهدف، من الأمثلة على هذا النوع سلسلة أفلام سري للغاية من إنتاج قناة الجزيرة.

ه. أفلام علمية أو تعليمية أو توعوية: وهذا النوع من الأفلام يعتمد الأسلوب التعليمي التشويقي في إيصال المعلومة، حيث أنه يأخذ في الحسبان، بأن الجمهور غير متخصص في مجال أطفال الأنابيب مثلاً، أو ربما يجهل كثيرا عن الاحتباس الحراري وعليه، فإن المخرج يحاول أن يعرض هذه المفاهيم على نحو يفهمه المتخصص ولا يمل منه غير المتخصص. وعادة ما يلعب الجرافيكس دوراً مهماً في توضيح وشرح بعض مضامين هذه الأفلام، مثاله :أسرار نمو الأطفال .

3. تصنيف الأفلام الوثائقية بحسب البناء (The Stricture)

وهذا التصنيف يلتفتُ إلى بنائية الفيلم ككل، ويمكن تقسيمه على النحو التالي:

أ. البنائية بالاعتماد على المَشَاهد (The Sequence-driven) ويقصد به أن المخرج يصور المَشَاهد في الفيلم دون مقابلات، أو حتى صوت المعلق، ويبني الفيلم ضمن سياق اللقطات والمَشَاهد.

ب. البنائية بالاعتماد على الشخصية (The Character-driven) وهنا يتم بناء الفيلم كله على شخصية واحدة، أو ربما عدة شخصيات تشترك في قضية واحدة، وقد يكون بدون

صوت المعلق، إنما بأصواتهم (Voice-over) ويدمج مع اللقطات من موقع التصوير.

ج. البنائية بالاعتماد على الرواية (التعليق الصوتي) (The Narration-driven) وهو النمط الكلاسيكي في الأفلام الوثائقية، بأن يكون الفيلم مصحوباً بصوت المعلق (Narrator) في اجزاء الفيلم للتوضيح والربط بين الفقرات.

د. البنائية بالاعتماد على المذيع (The Hosted documentaries) وهنا يكون المذيع أمام الشاشة، ومرافقاً في الفيلم، وليس دوره التقديم فقط، بل قد يكون خبيراً في موضوع الفيلم، فيضيف للفيلم قيمة مضمونية. مثاله أفلام BBC في البيئة الطبيعية غالباً أنها تستعين بمقدمين خبراء في موضوعات الأفلام.

ه. البنائية بالاعتماد على الرؤية التأملية الشخصية (The Personal Reflexive documentaries) وهذا النوع من الأفلام كأنه فيلم شخصي يحكي وجهة نظر المخرج، لذا قد يكون مصحوباً معه صوت المخرج، وقد يظهر المخرج أمام الشاشة، وقد يكون الموضوع شخصي يلمسه بالدرجة الأولى.

وبعد ذكر هذه التصنيفات الثلاثة للأفلام الوثائقية (بحسب المضمون، المعالجة، والبنائية) أود الاشارة بأنه قد تتداخل في الفيلم الواحد عدة أنواع، فمثلاً قد يكون الفيلم مصنف كـ (Hosted doc) ويتحدث عن سيرة شخصية من أوله إلى آخره، فلا يضيره هذا التداخل بشرط وجود وحدة موضوعية كي لا يحصل تشتت لذهن المتلقي.

ثالثا: مراحل اعداد النص الوثائقي

تمر مرحلة الاعداد للنص الوثائقي بمراحل عدة، حتى يتمكن المعد من تقديم برنامج وثائقي مترابط ومرتكز على معلومات واقعية غير قابلة للتكذيب وهذه المراحل هي:

المرحلة الاولى : جمع المادة التاريخية والجغرافية والاجتماعية والعلمية والعيش لفترة بعقله في الفترة التي تدور فيها أحداث المادة الوثائقية، ويفضل أن يؤكد المادة بواسطة مدققين مختصين.

المرحلة الثانية : يبدا بعدها المعد في فرز الحقائق الخاضعة لآراء متناقضة أو تحليلات متقاطعة، فمثلاً يتحدث بعض المؤرخين عن سقوط مدينة ما بسبب ضعف شخصية الملك، بينما يرى آخرون أن خيانة الحاشية كان السبب، في مثل هذه الحالة لا بد للمعد المحايد من العودة مرة اخرى للبحث من جديد والتركيز على تصرفات الملك وتصرفات الحاشية، للوصول الى ما يقنعه بالمعلومة التي يختارها لمادته ضمن المعلومات الاساسية.

المرحلة الثالثة : إختيار ما يريده من المادة التي هو بصدد إعدادها، ويفضل في هذه الحالة اختيار معظم المعلومات التي يتم طرحها للمرة الاولى أو المعلومات غير شائعة الطرح، بهدف تقديد الجديد للمشاهد ويشفعها بالمعلومات الثابتة.

وحتى المعلومات التي يعرفها المشاهد من الافضل أن يطرحها المعد بتفاصيل حقيقية غير معروفة للمشاهد أو غير متداولة للمشاهد بهدف إضافة جديد.

المرحلة الرابعة: بعد فرو واختيار الحقائق والمعلومات تأتي مرحلة التساؤلات عن التغطية الصورية لتلك الحقائق هل هي متوفرة، ولو كانت غير ذلك ما مدى إمكانيات الجهة المنتجة في توفيرها او الاستعاضة عنها بالتقنيات الحديثة أو بواسطة رسام أو حتى بواسطة الكتابة على الشاشة.

المرحلة الخامسة : مرحلة تحديد الشخصيات التي يمكن الاستدلال بها للشهادة على الحدث، كشاهد عيان أو مؤرخ أو خبير مطلع أو محلل أو غيره من الشخصيات المدعمة للمادة الوثائقية، والتي تسد الثغرات التي يتركها عدم وجود الصورة لبعض الاحداث.

المرحلة السادسة : تأتي مسألة تمكن المعد من عباراته ومفرداته اللغوية لأن المادة الوثائقية تتطلب لغة عالية جداً وجملاً محددة جداً ولا يعيبها مباشرة طرح الاحداث والحقائق ولكم المباشرة تأتي في سياق تسلسل قصصي أو نصي أو تحليلي متماسك وتلقائي يعتمد على الشد وجذب الانتباه.

رابعاً : **عوامل أساسية تساعد على بناء البرنامج الوثائقي**:

1. **الشخصيات**: وهم الاشخاص الذين لديهم القدرة على تذكر الاشياء التي حدثت معهم، والكثير من الشخصيات التي تظهر في الافلام الوثائقية تكون مملة ومكررة ولا توصل الفكرة، ولا تترك أثراً لدى المشاهد، ولذلك يجب البحث عن شخصيات مميزة، وهذا جانب هام جداً ويستغرق وقتاً طويلاً لإنجازه. وإذا لم نستطع العثور على هذا الشخص يجب أن نغير الفكرة.
2. **المقابلات**: القيام بالمقابلة هو فن من الصعب إتقانه لأن على من يجريها ان يعرف كيف يستخرج الاشياء الجيدة من الشخص الذي يقابله وأن يبدأ بالأشياء الاقل أهمية ثم الأكثر أهمية شيئاً فشيئاً وأحياناً نضطر للإلتفاف على هذا الشخص.
3. **الوصف**: عملية الوصف هي أكثر الاشياء التي تستوجب الانتباه وهي مسلية أثناء القيام بها، فالوصف هو نقل ما تراه العين إلى الكاميرا وهوتسجيل الواقع كما لو كانت في عقولنا آلة تسجيل لما نشاهده وهو مسل جداً وممتع لأننا نسجل ما نراه. عندما نقوم بأنجاز فيلم عن النادل في مقهى يجب أن تصور المقهى وزواياه والنادل وهو يعمل وينام ويأكل ويتحدث ويمشي وعندما يكون مع عائلته وعن طريق هذا الوصف يتم بنائ شخصية لأن اكثر الافلام الوثائقية هي مشاهد من الحياة ثم مقابلة مع شخصية معينة أو حديث عن مكان ما.

فالوصف هو استعادة لحظات في الحياة، أو إيقاع للحياة فالحياة بطيئة ومع ذلك فقد عودنا التلفزيون على ايقاع سريع غير حقيقي وذلك هو الوصف، أي

تصوير الوقت والبطء هو شيء أساسي، فعندما يتوقف الشخص الذي نجري معه المقابلة عن الكلام علينا الا نقطع هذا المقطع، لأننا بذلك نقوم بإدخال الوقت الى الفيلم.

4. **الفعل**: من السهل جداً تصوير الحركة، ولكن في نفس الوقت من الصعب إيجاده، والاكشن هو مثلاً تصوير حادثة تصادم فلا أحد سيهتم إذا كنت تصوره أو لا عند حدوثه، المهم في الاكشن هو الوصول الى مكان الحدث قبل حدوثه وهنا يكمن سر القدرة على التصوير. فإذا أردت ان تصور عملية إطفاء فيجب ان تصل قبل ان يحدث الحريق وهذا مستحيل لكن إذا كنت تصوره بإستمرار فيمكن أن تصل الى مرحلة تستطيع فيها أن تصور الحريق، وهنا تبرز أهمية التصوير الحي في التأثير وفي أيصال الرسالة وبالتالي نجاح العمل الوثائقي.
5. **الراوي**: هو الشخص الذي يروي الاحداث سواء أكان الشخص المستضاف في الفيلم الوثائقي أو المعلق عليه.
6. **الموسيقى والصوت الطبيعي**: الصمت في التلفزيون يسبب شيئاً من الرعب، فيجب أن نسخر عامل الموسيقى بما يضع المشاهد في لحة تأمل، فبعدما تقول الشخصية شيئاً مهماً نضع مشهداً لتلة أو شلال ماء أو ورقة شجر تأخذها الريح وهي اللحظة التي يقوم بها المشاهد بالتفكير والتأمل.

خامساً: **قواعد الافلام الوثائقية والتسجيلية**:

على كاتب الافلام التسجيلية أن يدرك أنها ذات سياق أو بنيان ونظام داخلي يختلف عن الفيلم الروائي، وأن هناك مجموعة قواعد عامة تحكم كتابة السيناريوهات في هذه الافلام وإخراجها، ولعل أهمها:

- إلتزام الموضوعية في كتابتها وتكوينها من حيث أنها تهدف اساساً إلى البحث عن الحقيقة ونقل صورة صادقة من الواقع.

- تستلزم نوع من الاتقان في الترتيب المنطقي للأفكار، وذلك في أطار سلس ومؤثر حتى تستحوذ على إنتباه المشاهد لمتابعة الفيلم في كل جزئياته من البداية للنهاية.
- تعتمد غالبية هذه الافلام على استخدام الكلمات كتعليق صوتي له أهميته من حيث شرح الصورة وتكملتها ببعض المعلومات التي يصعب تصويرها، ولذلك فأن هذه الكلمة تلعب دوراً فى الافلام لا يقل أهمية عن دور الصورة.

وتحتاج الافلام التسجيلية الى تعليق تكون مهمته شرح وربط المشاهد وإضافة مزيد من المعلومات للمشاهدين، وفي عدد قليل من الافلام التسجيلية يستغني المخرج نهائياً عن التعليق ويكتفي بالصورة لتوصيل رسالة الفيلم إلى مشاهديه.

وأهمية التعليق ترجع بصفة من أجل إبراز الحقيقة لان التعبير بلغة الصورة ما هو الا إعادة تشكيل للواقع ، ويجب مراعاة مجموعة من القواعد عند كتابته من بينها:

1. أن يكون بسيطاً ومباشراً، طبيعياً غير متكلفاً.
2. أن تكون الالفاظ واضحة ومفهومة لا لبس فيها.
3. أن يكون متوازناً وسلساً.
4. أن تكون الجمل قصيرة وتعطي المعنى المطلوب بأقل عدد من الكلمات.
5. يتناسب طول كل جملة من التعليق مع اللقطات التي تناسبها.

مفتاح الفيلم الوثائقي هو أن تبدأ بمرحلة ما قبل الانتاج لذلك عليك أن تجيب عن الاسئلة التالية:

ما هي القصة؟

الاجابة على الاسئلة الست : من – ماذا - متى - أين - كيف - لماذا؟ ، وهي مرحلة اختيار الوقائع وتعني أي نشاط يمكن إدراكه في الزمن الحقيقي او الفعلي بإستخدام حواس الانسان الخمس.

تشمل مرحلة ما قبل الانتاج على:

أولاً: الدراسة والبحث أو Story Board.

ثانياً: كتابة السيناريو التنفيذي أو الخطة Script.

وتكمن صعوبة النص التوثيقي في أن يتم تناوله قد يكون عادياً لدى المشاهد، مما يتطلب من المعد جهداً إضافياً في إستكشاف الزوايا الميتة التي قد تثير دهشة المشاهد، وهي النقاط والامكنة التي لا تركز عليها العيون والعقول كثيراً رغم تكرار الرؤيا.

وأول ما يخطر ببال معد المادة الوثائقية هو:

- مدى توفر المادة التاريخية والجغرافية.
- في أي عصر من العصور تبحر المادة.
- طبيعة ذلك العصر ومدى الرخاء أو العسر الاجتماعي السائد في ذلك العصر ونوعية الحكم ومدى اهتمام المجتمع في تلك الفترة والتحولات التي شهدتها تلك الفترة.
- المقارنة بينها وبين نفس المجتمع قبلها وبعدها.
- الغرض من كتابة هذه المادة ومدى الربط بينها وبين الوقت والتاريخ الذي يتم فيه بثها وهل يراد بها التحريض السلبي ام الايجابي.

سادساً: مرحل الاعداد والدراسة (أثناء الانتاج):

- إختيار الموضوع (أفضل موضوع للفيلم هو الموضوع الذي لك علاقة مباشرة به).
- القوة في الفيلم الوثائقي هو القدرة على سرد القصة.
- دراسة الموضوع بشكل جيد يساعد في تحديد الهدف من الفيلم، وتحديد الفكرة بشكل جيد.
- المرحلة التحضيرية = اختيار الموضوع + تحديد الهدف من الفيلم + اختيار أدوات التصوير + تحديد أسلوب عرض الفيلم.

ان معظم الافلام الوثائقية تقدم بطريقتين:

1. أفلام تعرض الاحداث الجارية في الوقت الحاضر: في هذا النوع من الافلام يتم سرد القصة عن طريق متابعة الحركية (تصوير الاحداث كما تظهر للعيان).
2. أفلام تعرض الاحداث التي جرت، أي سرد القصة بعد حدوثها، وهذا يعني يجب أن تسرد القصة عن طريق أشخاص عايشوا وشاهدوا الاحداث.

سابعاً: **خطوات كتابة السيناريو**:

السيناريو في الفيلم التسجيلي هو أحد الادوات الفيلمية الغير منتبه لها والمقلل من شأنها بسبب المدارس التي تنادي بضرورة عدم وجود سيناريو مسبق للفيلم التسجيلي بدعوى أن التجربة التسجيلية حتى تكون موضوعية وحقيقية يجب أن تتدفق بحرية، وأن تكون عضوية التكوين ككائن حي آخذ في النمو والتشكل إثناء المراحل المختلفة من إنتاج الفيلم، سواء أثناء التصوير أو المونتاج هذه المدارس تضع نصب عينيها السيناريو الروائي، تعتبره قالب تنظيمي للأحداث في الافلام الروائية، إذ سيتم تنسيق الاحداث والتخطيط للحبكة والسرد وكافة العناصر الفنية لسيناريو الفيلم الروائي.

السيناريو التسجيلي والروائي كلاهما شكل وسيط بين الادبي والفني، فالكتابة الفنية للوسائط المطبوعة والاشكال الادبية مختلفة عن الكتابة للفيلم.

معرفة كاتب السيناريو بكل من خصائص الوسيط المكتوب له بالاضافة للاستخدمات الوظيفية للسيناريو نفسه، تجعل كتب السيناريو يضع في حسبانه عدة إختلافات بين الكتابة للوسائط المطبوعة بغرض أدبي والسيناريو :

- الفيلم في اساسه وسيط مرئي، فالسيناريو المكتوب لن يقرأه الجمهور، بل العاملين على تنفيذه بصرياً، لذا فعلى كاتب السيناريو أن يسأل نفسه دائماً، حول إذا كان ما يكتبه مرئي أم لا ؟ إذا لم يكن فكيف يجعله مرئياً.

- الافلام تعني حركة: الحركة هي ما يفرق بين الصور الفوتوغرافية والصور المتحركة ، لذا فقصة الفيلم يجب أن تترجم في شكل صور حية وليس وصفاً لغوياً.
- قدرة الفيلم على عرض وكشف عوالم خفية عن العين البشرية، فالافلام قادرة على أن ترينا انفجار شمسي أو تفاعل داخل أحد الخلايا الميكروسكوبية، كما يمكنها أن ترينا أماكن وأن تعرض أزمنة مغايرة في إطار مكاني وزمني مستقل (الفيلم).
- الفيلم يعتبر طرح شخصي: مجرد توجيه الكاميرا ناحية شي ما فإن قراراً شخصياً تم إتخاذه، تماماً كما أعيننا، عندما ننظر الى موضوع ما فإننا نركز على موضع إهتمامنا بناء على موقف شخصي، نقوم بشكل تلقائي بحذف ما هو خارج الاطار (الوعي – اللقطة)، وبالتالي انتقاء الموضوعية المطلقة.
- الفيلم يختار جمهوره: الطريقة التي يختارها كاتب السيناريو ليروي قصته لها أثر كبير على أختيار المشاهدين، فنفس الموضوع إذا تم كتابته باشكال مختلفة أصبح موجهاً الى مجموعة مختلفة من المشاهدين.
- الفيلم ينسخ الواقع المرئي: المادة المصورة هي عبارة عن نسخ مطابق للأشياء المادية المتمثلة أمام العدسة، تقع وظيفة المخرج في أختيار كيفية تصوير تلك الاشياء بشكل ما يعمل على إبراز تفاصيل ما واستبعاد أخرى.
- الافلام التسجيلية: تتعامل مع وقائع وليس مع أحداث متخيلة، فالافلام التسجيلية دائماً ما تبحث عن الصراع الحقيقي والاناس الحقيقيون والمشاعر الحقيقية، فكل ما نراه على الشاشة أو نسمعه هو وقائع حقيقية ليس بها أية أجزاء متخيلة أو مؤلفة.
- المرونة: الافلام التسجيلية مختلفة عن الروائية لوجود مساحة من المرونة في التعامل مع القواعد والأسس السينمائية والجمالية، فالاتفاقية المسبقة من قبل

المشاهد التي تتضمن الفرجة على فيلم تسجيلي، تعني دائماً القبول بمعيار مختلف من الجماليات والوعود البصرية المبنية على مشاهدة الواقع (أهتزاز الكاميرا أثناء التصوير غير مقبول الى حد كبير في الافلام الروائية إلا إذا كان لقصدية درامية أو جمالية ما، أخملا في الافلام التسجيلية فالاتفاق المبرم مع المشاهد يتضمن ذلك بالاضافة الى أشياء أخرى يمليها الواقع أثناء تصويره).

- الوظيفة الاجتماعية: الافلام التسجيلية يجب أن تعمل كحافز وموجه، لذا ففي صميم كل فيلم تسجيلي رسالة ما وعلى المخرج إيصالها للمشاهد، فالرسالة التي يحملها الفيلم عند وصولها للمشاهد من خلال الوسيط البصري والسمعي تترك أثراً في الذاكرة مما قد يعمل بشكل تراكمي لتعديل سلوك مجتمعي ما أو نشر آخر.
- المصداقية: منذ تأصل الشكل التسجيلي والمصداقية هي المرادف لكلمة تسجيلي والجدل عادة لا يتضمن المصداقية بقدر ما يتضمن الموضوعية. فالمصداقية هي شرط أساسي ورئيسي في الاتفاقية بين المشاهد والفيلم.

تختلف المراحل التي يمر بها كاتب السيناريو للفيلم التسجيلي عن تلك الخاصة بالافلام الروائية، فافلام التسجيلية قائمة على حقائق مما يجعل المرحلة البحثية هي أولى المراحل وعلى الكاتب أن يبدأ بطرح عدة اسئلة وإيجاد أجوبتها.

- لماذا هذا الموضع بالتحديد والآن؟
- ما الذي يريد المنتج والمخرج الوصول إلية من خلال هذا الفيلم؟
- من هو الجمهور المستهدف وما نوع التأثير المطلوب الوصول إليه؟
- ما الذي يعرفه المشاهد بالفعل عن الموضوع؟
- ما هو حجم الانتاج تقريباً؟

بعد تحديد الاجابات عن الاسئلة السابقة تبدأ عملية البحث التي يحركها إلى جانب الشق الاحترافي، الفضول الشخصي ، فالفضول الشخصي ظاهرة صحية عند كاتب السيناريو فلا يجب أن تتوقف عمليه البحث على المستوى السطحي، أي المعلومات الخاصة بموضوع الفيلم بشكل مباشر. بل يجب أن يدلف الكاتب إلى مستوى أعمق من البحث عن كل ما يتعلق بموضوعه تاريخه وجذوره والاشكال السابقة التي تتناوله، تماماً مثلما يقوم كاتب السيناريو الروائي بكتابة تاريخ الشخصيات ليحدد سمات كل شخصية.

ثم تأتي الاسئلة البحثية التي تدفع الكاتب إلى المصادر:

- ما الذي لا أعرفه عن الموضوع؟
- هل كل ما أعرفه حقائق ؟ وما الذي يجب إعادة التاكد منه؟
- ما الذي أريد أن إعرفه بشكل شخصي؟
- إذا كنت أنا المشاهد ما الذي سأود أن اعرف عنه؟ وما الذي سأود مشاهدته؟
- ما الذي أستطيع ان اضيفه الى الموضوع ؟ وأي زاوية سأطرح من خلالها الموضوع؟

بعد تحديد المصادر البحثية واولوية البحث بها بالاضافة الى وجود تصور أو معرفة أولية عن الموضوع لتوجيه البحث من نقطة مركزية ألى خيوط متفرعة تحاول الوصول الى معلومات أكيدة ومتصلة بشكل مباشر بموضوع الفيلم.كما يجب أن تكون هذه المعلومات ذات قيمة معلوماتية مضافة ألى المشاهد نوعية المعلومات وكيف سيتم توظيفها في السيناريو والعنصر البصري المكافيء لها، فالفيلم وهو المنتج النهائي للسيناريو وهو بصري في الاساس.

ويتضمن السيناريو الخطوات الاتيه:

1- عنوان العمل: ويتضمن العنوان المقترح للفيلم ومن الممكن ان يطرا عليه تغيير بعد الانتهاء من تصويره.

2- الفكرة: في فكرة الفيلم التي يكتبها السينارست في سطر الى سطرين يحدد خلالها الموضوع الذي يتناوله.

3- الملخص: هو كتابة ملخص للفيلم في نصف صفحة الى 3 صفحات على الاكثر بحسب طبيعة الفيلم وحجمه، يتم من خلالها شرح الفيلم ببساطة وربما هو وسيلة تسويق الفيلم فلو تم كتابة الملخص بشكل إحترافي يسهل تسويق الفكرة.

4- المعالجة: هي شرح الفيلم باستفاضة وسرد القصة بأكملها وبشكل تصويري يوضح الصورة وتطور الاحداث وشكل العلاقات بين الشخصيات، ويشكل خارطة طريق لكتابة السيناريو الاولي.

5- تتابع المشاهد: كتابة كل مشهد بشكل ملخص كخريطة استرشادية للسينارست حتى يسهل عليه تقطيع المشاهد بالتفصيل في السيناريو الاولي (سيناريو ما قبل التصوير).

6- كتابة السيناريو الاولي (سيناريو ماقبل التصوير): وهو الذي يعرض في سلاسة الأحداث و الحقائق التي يجب أن تصور لكي تعطي المعنى الذي يعبر عن الفكرة الأساسية و في هذا النوع من السيناريو نجد الخطوط العامة للفيلم بدون تحديد دقيق لأحجام اللقطات أو زوايا الكاميرا أو الحركة التي سوف تسجلها الكاميرا، و لكن يترك صانع الفيلم هذه التفاصيل لوقت التصوير حتى يستطيع أن يساير أية تغييرات يمكن أن تطرأ على المكان الذي يصور فيه الفيلم.

وهو يشبه حملك خارطة وانت في رحلة سائرا في طريق ما ، ربما ستفاجأ بالعديد من الأتجاهات والتفاصيل الجغرافية غير المتوقعة ، ستكتشف اماكن رائعة، ربما ستقرر انك ستأخذ المسار الأول او الثاني او الثالث ، ان الخريطة تساعدك في معرفة طريقك لكي لاتتيه. ان سيناريو التصوير هو خارطة مبدئية لرحلتك التصويرية، انها توحد البحث وتحدد الخطوط العريضة لقصة الفيلم، وتزودك بدليل بصري للتصوير.

7- كتابة السيناريو النهائي او التفصيلي (سيناريو مابعد التصوير): في هذه الحالة يكون السيناريو عبارة عن نموذج مصغر للفيلم ، و يحدد مكان و زمان الأحداث ، و أحيانا أطوال اللقطات حتى يستطيع صانع الفيلم أن يشعر مقدما بالرتم و الإيقاع اللذين سوف يحصل عليهما بعد اتمام عملية المونتاج ، كذلك يستطيع تحديد نوعية الموسيقي (او المؤثرات الصوتية - المعد -) و زوايا اللقطات و أحجامها فهو يعطي تخيلا تاما عن الفيلم التسجيلي بالكامل على مستوى عنصري الصورة و الصوت

وهو النسخة النهائية للسيناريو التنفيذي shooting script وهذا دائما مايتم تعديله واعادة كتابته وهو يقع مابين التصوير وعملية المونتاج.

ان سيناريو مابعد التصوير يمزج مابين العناصر المبدئية الأساسية مع المعلومات السمعية البصرية وتجتمع هذه في مرحلة المونتاج ومن الممكن ان تتضمن ايضا معرفة او معلومات جيدة، وكل هذه يتم جمعها فيما بعد في شكل قصة سينمائية يستخدمها المخرج لمونتاج فيلمه الوثائقي. ان السيناريو مابعد التصوير غالبا مايتضمن وصفا للقطات والأفعال وهو في مجملها عمل ذهني.

ويعد أشهر أسلوبين لكتابة السيناريو اولهما اسلوب المدرسة الفرنسية التقليدي القديم ويتم فيه تقسيم الصفحة الى قسمين اليمين يكتب فيه وصف الصورة واليسار يكتب فيه الحوار، واسلوب المدرسة الامريكية الذي يتم فيه كتابة المشهد بشكل عادي وتحته يتم كتابة الحوار بشكل عمودي.

ثامناً: خط المعلومات في الفيلم الوثائقي

خط المعلومات او خط البيانات، الذي لا بد وان يكون أميناً جداً في نقل الحقيقة، هذا الخط هو الاساس للفيلم الوثائقي، وما لم يحمل الفيلم مثل هذا الخط، معنى ذلك ان الفيلم لا يحمل قيمة الفيلم الوثائقي، من هنا كان على السينارست، أن يتوخى

الحذر والحيطة، في الحصول على المعلومات، وان يتعود بأن يحصل على المصادر الاصلية، وأمهات الكتب في التحقيق من المعلومات التي سيذكرها في فيلمه، وهذه الامور، تحتاج الى إمعان وتدقيق من جهات عدة، لا ان يركب الغرور كاتب النص، ويكابر بأنه على عارفا وفاهما لكل الاشياء وذو موسوعية تامة، وان يعتد بنفسه أيضاً في تدوين المعلومات، ويتأكد من صحتها قبل أن يستعرضها في فيلمه، لان الفيلم بذاته سيصبح في ما بعد وثيقة.

ومن الممكن أن يستعين السيناريست بمجموعة من الكتاب أو الخبراء والمتخصصين، للتأكد من هذه البيانات وصحتها، وهو بذلك سيكون مأمن من أي ترتيبات أو تبعات سلبية، ستترتب على فيلمه الذي سيكتبه، بل انه سيكون أميناً ومحترفاً حق الاحتراف، إن استعان بالمراجع والمصادر العلمية، لا ان يتعكز على اقاويل أو معلومات سطحية، ربما ستقود الى اشكالات وتعقيدات كثيرة.

يجب ان يراعي السيناريست مسألة البحث والتقصي في الافلام الوثائقية، فالالتزام والتمسك بالجذور والمصادر العلمية للفيلم الوثائقي، من اولى الاسباب في نجاح الفيلم وتميزه، وأهم المصادر والمراجع يمكن استخدامها: القرآن الكريم، والكتب العلمية بما فيها التاريخية، المخطوطات، الوثائق الحكومية، المدونات التاريخية، التسجيلات الصوتية، الافلام التسجيلية، الكراريس والدورات الشهرية والاسبوعية، الجرائد أو الصحف، المجلات العلمية والصحفية، المواقع الالكترونية التي تنشر أصل الوثائق، البيانات الرسمية، المقابلات الشخصية، الزيارات الميدانية، الافلام السينمائية، التمثيليات الاذاعية والتلفزيونية، المستندات، المسكوكات والعملات، القواميس، والموسوعات.

تاسعا: تدريبات وامثلة للسيناريو الوثائقي والتسجيلي

نموذج لسيناريو فيلم تسجيلي :

السرد او الصورة Visual	الصوت Audio
Title: حديد فيلم وثائقي عن الجوالة العرب كارت كومبيوتر مع خلفية غامقة ممزوجة بألوان عدة "خطوة واحدة نحو السعادة أن تجعل نفسك معافي وقوي " من خطاب مؤسس الحركة الكشفية روبرت بادن باول Mix مع لقطة تدفق مياه Medium shot then zoom out to long shotحتى يظهر البحر والافق وبجانب البحر جوالة يكون هنا المونتاج "Parallel Action" متوازي ومتناظر مع النغمات والضربات والايقاعات الموسيقية Multiple shot ,Super impose effect مجاميع من الشبان يتقدمون نحو الكاميرا جوال يرفع يده ويقول حديد جوال يطير بالبارسيل مع مؤثر صوري جوال يعمل حركة كاراتيه لقطة من عين جول zoom out الى الفرقة الراقصة لطمة إرتداد لموج البحر Fade to Black لقطة الاعلام Mix Medium shot لقطة جوال يطرق بالمطرقة مؤثر شرار نار جوال يقفز ويضرب كرة طائرة	Silent صوت المعلق : خطوة واحدة نحو السعادة أن تجعل نفسك معافى وقوي موسيقى بحر 3-55 كاليبسو 2 ج جار Mix New Age music Music Jean Michael Jarre (Industrial Revolution) Fade Dissolve with ضربة موسيقية ترقبيةضربة موسيقية ترقبية (Music – John Barry) part of (A View to A kill) مؤثر صوتي Dts ضربات موسيقية متوالية مع المعادل الصوري ضربة موسيقية لـ John Barry من مقطوعة John Barry – Battle Piz Gloria

آخر يقول حديد ، جوال يتسلق العمود ويمسك الجرس ، جوال يقفز من فوق العوارض جوال يحمل قارورة مياه كبيرة جوال يرمي كرة اليد ويسجل هدف حكم يصفر بصفارة يعلن هدف جوال يقول حديد مجموعة جوالين يهتفون فرحاً جوال يطرق بالمطرقة ، مطرقة بلقطة big close upوهي تضرب الوتد الخاص بالخيمة Special effect Mix كارت كومبيوتر Iron – حديد Mix مقدمة صورية بالكومبيوتر (Dimensions3) الجوالة العرب تصميم خاص بليبل المنظمة الكشفية العربية وهو عبارة عن تجمع مكونات الليبل بالمنمة الكشفية وبحركة واهنة جداً(Dimensions3) كارت – الجوالة العرب حديد دائما Arab rovers – Iron forever سيناريو وإخراج عبد الباسط سلمان Fade لقطات لخطوط الشارع من وجه نظر احد الجوالة داخل سيارة وهي تسير في منطقة جبلية لقطات متنوعة ما بين متوسطة وقريبة جداً لجوالين على بلاج البحر وهما يتباريان	هتافات تشجيع مباراة مؤثر صفارة حكم Sound effects – with end Mix مؤثر صوت قاطعة حديد ولحام New Age music -Jean Michael Jarre "Industrial Revolution" Mix مؤثرات تشجيع الجوالة مع مؤثر تلاطم امواج البحر Mix Voice Over المعلق: تناظر القوة مع الترفيه فرصة نادرة لا يشعر بها إلا الاصحاء.....

الديكودراما والادرمة - الديكوفكشن

الديكودراما (Docudrama) مصطلح يجمع الكلمتين (Documentary) و (Drama) اي ان نمزج ما بين الوثائقي والدرامي لخلق افتراض او محاكاة درامية في داخل الفيلم، وتعرف الديكودراما بانها عرض تلفزيوني أو فيلم يدمج ما بين المجال الوثائقي والدراما، وهي ليست دراما قصصية، بل هي تركيز على الحقائق الفعلية مع أشخاص حقيقيين يقدمون الفكرة بأسلوب وطريقة دراماتيكية او مسرحية، لاعادة تمثيل بعض الواقع.

قد يكون موضوع الادرمة، ملازما للسينارست في أن يبني نصاً غير تقليدياً، عبر أفكاره المتوقد في محاكاة الحياة والطبيعة، وهذا الامر يكون بالغالب مع النصوص غير الدرامية، كأن نكتب تقريراً تلفزيونياً، أو نكتب تحقيقاً تلفزيونياً، أو فيلماً وثائقياً... الخ، وهو ما يحاول به السينارست أدرمة الاحداث في الاعمال الفيلمية للافلام الوثائقية، عن طريق زج عدد من المشاهد الدرامية في النص، ودمج المزيد من الممثلين والديكورات والحوارات، على اجزاء مهمة في العمل الوثائقي ليبدو في النهاية ان النص ديكودرامياً، وهو ما أطلق عليه المتخصصون بالديكودراما

وهنالك استخدامات درامية كثيرة نحتاجها في العمل الوثائقي، وهي قد لا تكلف إلا وقتاً بسيطاً وتفكيراً ذكياً، من قبل المخرج والسينارست، لذا فهناك كم هائل من الادرمة التي يقدم عليها كتاب السيناريو، وهناك الكثير من المخرجين، ممن يحققون جملة من المكاسب، في استخدامات الدراما، فعلى سبيل المثال، في الفيلم الوثائقي (السلطان عبد الحميد الثاني) الذي انتجته قناة الجزيرة الفضائية، قام السينارست بأدرمة بعض المشاهد، لتعزيز النص واقناع المشاهد. ولابد من الانتباه الى عدد من الشروط عند كتابة نص سيناريو الديكو دراما وهي:

1. ان مدة المشاهد الدرامية التي يتم اضافتها للعمل الوثائقي تكون قصيرة تتراوح بين ثوان عدة ودقيقة واحدة او اكثر بقليل.
2. تكتب المشاهد الدرامية في نص السيناريو الاولي وتنفذ ليتم بعد ذلك اضافتها في النص النهائي للسيناريو.

3. هنالك نوعان من المشاهد الدرامية في النص الوثائقي، الاول عبارة عن مشاهد سريعة تكون شاهدا على شهادة عدد من المتحدثين للدلالة على شهاداتهم، اما الثاني فيكون مشهدا منفردا يشرح مرحلة معينة.

ويلجا كاتب الفيلم الوثائقي الى استخدام الادرمة في العمل الوثائقي والتسجيلي لاسباب عدة، هي:

1. تقريب الرؤيا لدى المشاهد.
2. لخلق تأثيرات وتعاطف وتشويق واثارة في العمل.
3. الحاجة للمعادل الصوري في الافلام التي تعالج مواضيع فيها شحة ببعض الصور.

ويعد مصطلح الديكوفكشن (Deco faction) تعبيرا آخراً للديكودراما، وهو بالعادة اضطراب او اختلاط الوثيقة بالقصة (Fiction) ما يعني الفيلمية الوثائقية الممزوجة او المركبة ما بين الوثائق والقصة، وبشكل ادق يمكن ان نقول هو البرنامج الوثائقي الذي تلوث بعناصر القصة. وتبقى الديكودارما نوعا من الافلام الوثائقية بالرغم من استخدام الدراما في بعض مواضعها، وغالبا ماتكون المشاهد الدرامية الموضوعة في الفيلم الوثائقي دون حوار لتكون معادلا صوريا يجسد بعض الحقائق، ولا تستخدم الادرمة في الفيلم الوثائقي دون ان تكون لها حاجة ملحة.

ومثال على ذلك، اذا عملنا فيلما وثائقيا عن التعذيب الذي مارسته القوات الامريكية لدى احتلالها للعراق وحصلنا على شهادات عن طرق التعذيب تلك من معتقلين مورست عليهم عمليات التعذيب تلك ولم نحصل على صور او فيديوهات نلجا الى عمل مشاهد تمثيلية تجسد عمليات التعذيب تلك بناء على شهادات من التقينا بهم.

تدريب: اكتب فيلما وثائقيا قصيرا استخدم فيه مشاهد درامية مراعيا قواعد كتابة السيناريو الوثائقي.

سيناريو الدراما الاذاعية

اولا: مفهوم وخصائص السيناريو في الدراما الاذاعية

احتلت الدراما الإذاعية فيما سبق المرتبة الأولى في أهميتها ومتابعتها من قبل المتلقي قبل الدراما التلفزيونية، ويعود ذلك الى أسباب عدة أهمها، أن الإذاعة كانت تؤدي مهامها الإعلامية منفردة مع السينما، إذ بدأت الإذاعة عن طريق نقل وقائع أحداث المجتمع ومآسيه التي كان يعيشها نتيجة لسوء الأحوال والبنية التحتية المتدنية إقتصادياً وثقافياً وسياسياً.

والدراما، كان سبيل الإذاعة إليها المسرحيات التي كانت تسجل أثناء عرضها على خشبة المسرح، وأضيف إليها بعد ذلك أفلام السينما التي تلائم البث الإذاعي، وكان ذلك قبل ظهور التمثيلية الإذاعية التي جاءت لتجسد تطور الدراما مع الإذاعة، إذ تلائمت مع جهازها الإذاعي بصورة فريدة أكثر من اي فن آخر من الفنون التي تمارسها الإذاعة، وظهرت لها خصائص وميزات وأصول في الكتابة والإخراج والأداء، خلقها وفرضها الميكرفون بطبيعته الخاصة، وجعل من الدراما الإذاعية فناً قائماً بذاته، وذلك في مقابل المسرحية التي تقدم على خشبة المسرح وهي نوعا من الفنون تختلف عن التمثيلية الإذاعية في المعلومات الفنية والسياسية كل الإختلاف من حيث الزمن والحركة والحوار وتوالي الأحداث.

ورغم انحسار دوره بسبب انحسار دور الاذاعة او الدراما الاذاعية الا ان السيناريو الاذاعي يمكن ان يستخدم لكتابة الاعلانات الاذاعية .

ثانيا: السيناريو الاذاعي وكيفية تكوين صورة في مخيلة المستمع

إن الاستناد الى الصوت دون الصور المرئية يشكل تحدي صريح لكل ما تقدمه السينما أو التلفزيون من صور، فحين يكون العمل الإذاعي قادر على استقطاب المستمع من السينما أو التلفزيون فان مثل هذا الأمر إنما هو الانتصار بعينه الذي ترجوه الإذاعة، ذلك لان الإمكانيات في المعاملة التي تحظى بها السينما والتلفزيون تفوق بكثير ما تحويه الإذاعة من إمكانيات فهناك

أموال هائلة تنفق على العاملين وعلى المواد والتقنيات السينمائية وهناك أمور عديدة تحتاجها السينما لإنتاج أي عمل سينمائي ترتئيه، بينما في الإذاعة لا يكون مثل هذا الأمر على الإطلاق فمهما بلغت الإمكانيات والأموال التي تنفق في الإذاعة على أعمالها لا تصل الى الحجم أو الأرقام التي تنفق في السينما أو التلفزيون، فهناك فروق واسعة وعديدة في تنفيذ الاعمال السينمائية أو التلفزيونية عن تقنية الاعمال الإذاعية .

والمؤلف الإذاعي لابد أن يكون على قدر كبير من المعرفة بطبيعة الأصوات الإنسانية وطرق أدائها، وان يكون على دراية بالنفس البشرية وطبيعتها، بالإضافة إلى معرفته الجيدة لنوعية المستمعين الذين يكتب لهم، وطبيعة الإذاعة كوسيلة.

والمؤلف الإذاعي مكتوف الأيدي عن المؤلف السينمائي أو التلفزيوني أو المسرحي بالنسبة لعدد الشخصيات في تمثيليته، فالمجالات الأخرى غير الإذاعية يستطيع المؤلف فيها أن يعالج موضوعه من خلال عدد كبير من الشخصيات الأساسية وغير الأساسية، وكذلك في الرواية أيضاً، اما التمثيلية الإذاعية فمؤلفها لايستطيع أن يتناول عددا أكبر من الشخصيات، فمن الصعب على المستمع أن يظل متعرفاً على الشخصيات الكثيرة من صوتها فقط دون أن يربط الصوت بالصورة كما هو الحال في المسرح والسينما والتلفزيون.

وهو ما فرض على المؤلف الإذاعي عدم زيادة عدد الشخصيات في تمثيليته حتى لايشتت ذهن المستمع، وليتمكن المستمع من التعرف على الشخصيات كلها، وهذه ميزة ينفرد بها المؤلف الإذاعي عن غيره من المؤلفين، فأمامه فرصة أكبر للإجادة في رسم الشخصيات لأن عددها قليل مقارنة بالمسرح والسينما، فالمؤلف الإذاعي لابد أن يحذف كل الشخصيات التي يمكن حذفها دون أن يتأثر البناء العام للتمثيلية، ويراعى وضع كل شخصية في موضعها اللائق بها، وأن يجعل من شخصياته في التمثيلية شخصيات متباينة الصفات، مختلفة الأبعاد، بها قدر من التضاد، وهذا مايتطلب يتطلب من السينارست الاذاعي مهارة كبيرة كي يتمكن من إعطاء المستمع ألواناً مختلفة

من البشر لكل منهم سلوكه الخاص في الحياة، ليقنع المستمع بأن كل شخصية من الشخصيات قد وضحت معالمها بالقدر الذي تحتاجه التمثيلية.

وينبغي أن يكون بناء التمثيلية الإذاعية متكاملاً ومتوازناً تتضح فيه عناصره المختلفة وأهمها الفكرة أو الموضوع والحبكة والشخصيات والحوار.

ثالثا: عناصر السيناريو في التمثيلية الاذاعية

1. الفكرة

أو الكشف النهائي الذي يصل اليه الكاتب الدرامي لإيصاله إلى المتلقى قد توحي بالكثير من المعاني أو إلى حدث معين أو خبر او قضية ،أو قد تكون حكمة أو موعظة أخلاقية أو فكرة فلسفية، ان إختيار موضوع التمثيلية يجب أن يكون ممتعاً وواضحاً،يتسم بالفكاهة أكثر من المأساة، قريب من تجارب المستمعين، وشخصياته قريبة من المستمع من الطبقات المتوسطة، وان ينتهي الموضوع بنهاية محببة للمستمعين، تتحقق فيها العدالة، وأن يعالج قضية تهم المستمعين، ويضع الكاتب لها حلولاً مناسبة.

ويجب تحديد الموضوع قبل البدء في الكتابة وقبل أن تسير أحداث القصة، حتى لايكون هناك تناقض بين القصة والفكرة، ومما ينصح الكاتب الإذاعي أن تكون الفكرة واضحة وضوحاً تاماً في الذهن قبل أن يبدأ الإمساك بقلمه، وينبغي أن تكون للتمثيلية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها، ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية واحدة، إلا إذا كانت الثانية متصلة بالأولى، غير منفصلة عنها في الزمن.

فالمستمع ينفر من الموضوعات ذات الطابع الفلسفي الذي يطول فيها الجدل والنقاش المتسع الجوانب والمتعدد الأطراف، وكذلك الموضوعات التي يطول فيها الوصف ويكثر فيها السرد، في الوقت الذي يفضل فيه التمثيليات ذات الموضوعات البسيطة التي تعالج حاجة في نفسه وتفضي إليه بسر جديد يأنس له.

والفكرة الجيدة ينبغي أن تكون واضحة المعالم سليمة التكوين ولاتعيش في فراغ أو هائمة في فضاء، وتكون مرتبطة بعناصر بناء التمثيلية الإذاعية، وعلى هذا الأساس، فالفكرة هي القيمة الكبرى التي تحملها التمثيلية الإذاعية وتجسدها من خلال عناصر البناء المختلفة غير أن هذه العناصر جميعا لا تتماسك إلا إذا كانت فكرة المؤلف واضحة من بادىء الأمر.

كما يتضمن إختيار الفكرة، تحديد عنوان للتمثيلية خاصة وأن الكاتب الدرامي للإذاعة، يواجه مشكلة أن الجمهورلايراه ولايعي به، ومن هنا توجب عليه أن يختار للتمثيلية التي يقدمها عنواناً جذاباً يوحي بمضمون العمل الدرامي الذي يقدمه، دون الكشف عنه تماماً ليشعر المستمع بالمتعة في متابعته.

2. الشخصيات

على الكاتب أن يرسم شخصياته بعناية، وأن تكون واقعية ومتطورة، ومتصاعدة مع الأحداث، وأن يراعي طبيعة الوسيلة التي تقدم من خلالها الشخصيات وهي الراديو فهي شخصيات غير مرئية، لذا عليه أن يقلل من الشخصيات، وأن يحاول من خلال حوارها أن يوضح طبيعة حركتها لأنها غير مرئية، وأن يراعي فيها طبيعة الصوت وتميزه.

والشخصية تعد مادة أساسية في العمل الدرامي فهي التي تلهم الكاتب بالموضوع وتمده بعناصر التمثيلية، وتشكل حافزاً له على الكتابة، وكثيراً ما يقف الكاتب أمام شخصياته متأملاً دراسته ناقداً محللاً لطبيعتها .

ومن أشد ما يعنى به الكاتب الدرامي للإذاعة هو رسم شخصيات التمثيلية حيث لايملك سوى الحوار الذي يعطي للشخصية تميزها عن غيرها، والشخصية هي التي تسير بالفعل صعوداً ونزولاً حتى نهايته من أجل إيصال الفكرة النهائية. والقاعدة في الشخصية الدرامية أن تكون قادرة على حمل عبء الدور المنوط بها، أي أنها تتمتع بالصفات التي تؤهلها للوفاء بمستلزمات الفعل

الدرامي، لذلك فإن أي عمل درامي يمكن أن يسمع أو يقرأ أو يشاهد ما لم يكن هناك شخصيات درامية له.

أن تحديد معالم الشخصية في التمثيلية الإذاعية هو إنفرادها في نبرة الصوت، وهي تختلف عن مثيلاتها من الوسائل الدرامية الآخرى كالمسرح أو السينما أو التلفزيون، فهناك تتحدد معالم الشخصية بما يقع عليها من أضواء ومكياج وملابس إضافة إلى الصوت والمؤثرات الأخرى، أما في التمثيلية الإذاعية فيتم توضيح كل تلك المعالم الى المستمع عن طريق الصوت، بحيث تجعل مثل هذه الشخصيات شاخصة أمامه ولنترك عملية التخيل الذهني للمستمع، وهذه ضرورة ملحة وإذا ماأخذنا بنظر الاعتبار أن الإذاعة هي فن الرؤيا بالأذن.

فالطريقة التي تتحدث بها الشخصية تكشف عن بعض صفاتها، فالسرعة أو الارتباك من الأداء تعبر عن القلق وعدم الثقة بالنفس، مثلما يوحي البطء والطلاقة في الحديث بالرزانة والإرادة والشجاعة، فالحوار الذي يتحدث به المثقف يختلف من حيث الصياغة عن الحوار الذي يتحدث به الشخص الأمي أو القليل الثقافة ويصبح الحوار في هذه الحالة صفة مميزة للشخصية المتحدثة يلازمها ويكشف سلوكها وتصرفاتها للمستمع.

وتنقسم شخصيات التمثيلية الإذاعية، الى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية أو مساعدة، وكلما ازداد عدد الشخصيات في التمثيلية الإذاعية، كلما تعذر على المستمع تشخيصها ومعرفتها، فعملية التركيز على الشخصيات الرئيسية والإقلال من الشخصيات الثانوية في التمثيلية الإذاعية سيرفع نسبة إستيعابها من قبل المستمع وتتحقق الفائدة المرجوة من وراءتقديمه.

3. الحبكة

وهي ضرورية في دراما الراديو،كما في أي شكل درامي آخر، ويراعى فيها توافر الفكرة المناسبة، والصراع والعقد والأزمات والذروة، حتى الوصول إلى الحل والنهاية المناسبة، ويراعى فيها أيضا عناصر الإثارة والتشويق، على أن تتميز هذه الحبكة في الراديو بالبساطة

والإيجاز والإقلال من الحبكات الفرعية، ولكن في حال المسلسل يمكن أن يتم تجاوز ذلك،والاعتماد عليه في حبكة قوية.

وهي إعادة ترتيب أحداث القصة بحيث تكشف الفعل الرئيسي في العمل الدرامي، وبهذا تكون الحبكة مشتملة على القصة ولكنها ليست هي القصة، ويجب أن لايفهم أن الحبكة هي القصة بل يمكن القول أن القصة هي المركبة الطويلة التي تحمل الحبكة، والدليل على ذلك أن القصة الواحدة قد تكون لها حبكات مختلفة. وهذا يعني أن الكاتب الدرامي لايبدل أحداث القصة اعتباطاً بل يكتبها محبوكة بمنطق دقيق وصارم يثبت الفعل الأساسي أو يوحي به على أقل تقدير.

ومن أهم خصائص الحبكة أن تجري الأحداث والحالات ربطاً متسلسلاً محكماً يجذب المستمع بعوامل التشويق والإثارة، وصولاً بالتدرج الى الخاتمة التي تكون نتيجة لاحقة لإسباب سابقة، لذا على الكاتب أن يبني الأحداث بشكل منطقي، أي أن يربط كل حدث بما سبقه وما تلاه من حوادث.

والحبكة هي التي تتدخل في تفاصيل الأجزاء المكونة لعلاقات الشكل الجمالي، كما أنها تتجدد في بناء الحدث زمنياً وصولاً الى الذروة وفي بناء الصراع، إذ أن عدم وجود حبكة يعني عدم وجود صراع ، لذلك فإن الحبكة ليست هي الصراع وليست هي الأحداث أو الزمن فيها، إنما هي مأخوذ بقالب جمالي بين العناصر المكونة لبناء العمل الدرامي لتشكل خطاً جمالياً زاخراً بالتواتر الدرامي والاندهاش بما يثير المتعة ويحدد القصد من هذا التشكيل، وتحقيق التداخل التركيبي والمعماري للصيغ الدرامية جمالياً لتساهم في إبراز العمل الدرامي.

وتضم الحبكة في سيناريو الدراما الاذاعية عناصر عدة تسمى عناصر بناء الحبكة، تأتي بين الثلاث الأورسطى (البداية والوسط والنهاية)وهذه العناصر هي المقدمة أو البداية والتعقيد والصراع والأزمة والذروة والحل أو النهاية.

إن مواقف الشخصيات إزاء ما يعترضها سيقود إلى حدوث الأزمات بين أطراف الصراع وتلك الأزمات ستحدث التوتر والتشويق اللازمين لدى المستمع، وتظل مسالك الطريق غير واضحة المعالم مما يجعل الترقب والقلق يستحوذان على انتباه المستمع.

أما عن الوظائف الدرامية للصراع في العمل الدرامي فتتحدد بعدة نقاط، أهمها : الربط بين الحدث الاساسي والأحداث الفرعية، وشد انتباه المتلقي ومساعدته على الاشتراك في الأحداث، لأن العمل الدرامي يستهدف وجود عاطفة حب بين المتلقى والشخصيات الخيرة، ووجود شعور كراهية بينه وبين الشخصيات الشريرة.

وأخيراً ، الحل أو النهاية في آخر عناصر بناء الحبكة، وهو الجزء الذي تنتهي عنده الدراما، وهو الجزء الذي يكمل فيه الكاتب رسم جميع الخطوط التي فيها العمل الدرامي وهناك خصائص معينة للحل في شتى الأعمال الدرامية وهي الوضوح والمعقولية والتشويق، ويقال أن أحسن الحلول ما كان واضحاً موجزاً يمكن تصديقه، والإيجاز أهم صفات الحل حتى يمكن أحياناً أن يعرف الحل من مرحلة الذروة، وأحياناً بترك الكاتب المتلقى جاهلا بعدد من العناصر التي تجدد اهتمامه ببقية الحدث.

والغرض من هذا الإيجاز هو إخفاء لحظة حاسمة في الحدث عن المتلقى بغرض إثارة شعوره بالتوقع القلق في نفسه، وهو ما يسمى بالإيجاز الدرامي.

4. الحوار

وله أهمية كبيرة في الدراما الإذاعية، لأنه يفترض أن يكون متكاملاً، بحيث يؤدي احتياجات المستمع ويساعده على إكمال ما لايراه من خلال وصف الحركة أو الألوان، ويتمتع بصفة التجسيد القوي للمرئيات، وأن يتميز بالبساطة، وسلامة التعبير،والجمل القصيرة، والكلمات المعروفة المناسبة لكل مستويات المستمعين، وأن يبتعدعن الخطابة والبلاغة الشديدة ، وأن يكون أقرب إلى طبيعة المحادثات العادية، بدون تكلف ولاتصنع، ويعتبر الصوت بالنسبة للدراما

الإذاعية، كالصورة بالنسبة لدراما الشاشة، وتلعب الموسيقى والمؤثرات الصوتية، دوراً مهما في الدراما الإذاعية،ولعل أبسط هذه الأدوار للموسيقى، والتي تستخدم جسراً للانتقال من مسمع إلى آخر، وكمقدمة وخاتمة، بل إنها أحياناً تؤدي دور الإضاءة في المسرح،فتزيد من أثر العواطف، وتساعد في تكوين المسامع، وأما المؤثرات الصوتية فتستخدم للدلالة على المكان أو الانتقال من مكان إلى آخر ومنها ما هو طبيعي ومنها ما هو صناعي، وللمؤثرات قيمة إيحائية للتعبير عن المكان والزمان، وكذلك عن الحركة.

ان أهمية الكاتب وبلاغته تبدو أكثر ما تبدو في قدرته على خلق المنظر والشخصية في ذهن المستمع من خلال الكلمات المنطوقة التي تؤديها الشخصيات وحدها دون تدخل من المؤلف، أي كلما ذكرت بطريقة غير مباشرة، ليس الغرض منها الإفصاح لمجرد التعريف والإيضاح فقط، ولكن يجيء التعريف من خلال الموقف نفسه، أي نابعاً من الأحداث وليس مقحماً عليها من أجل أن يعرف المستمعشيئاً معيناً.

ويجب أن تكون كلمات الحوار واضحة في ذهن المؤلف، لكي يعبر عن المضمون الذي يريد التعبير عنه باللغة البسيطة الواضحة التي فكر فيها قبل الكتابة حتى يستطيع المستمع العادي أن يفهم الحوار في الوقت المتاح لإلقاء الحوار من أجل عدم إضاعة أي حدث عليه في تفسير مدلولات كلمات سمعها ولايدرك معناها.

والحوار يجب أن ينبع من صميم الشخصية ومن الأبعاد التي رسمت الشخصيات خلالها، ويعبر عنها تعبيراً جيداً دون مبالغة أو افتعال في جمل قصيرة ملونة باللون الذي يناسب كل مستويات المستمعين وطبيعتهم غير المتجانسة، هؤلاء المستمعون لايرون ما يسمعون. ولو افترضنا أن نسبة الحوار في النص المسرحي أو السينمائي أو التلفزيوني تعادل 75% من مجموعه ، لكانت نسبة الحوار في النص الإذاعي تساوي 90% أو مايزيد عن ذلك.

والحوار في الدراما نمط من أنماط التعبير تتحدث به شخصيتان أو أكثر بحيث يتسم حديثهم بالموضوعية والإيجاز والإفصاح وهو الطابع الذي ينتظم به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار، ويشتمل على نسب موزونة ومنظومة من الإيقاع والاتزان.

ويأتي الحوار في سياق التمثيلية الإذاعية عنصراً اساسياً لتوصيل الفكرة أو الموضوع الذي تحمله في طياتها. وهو الوسيلة الوحيدة التي تعبر فيها التمثيلية الإذاعية عن مضمونها وذلك بواسطة الكلمات المنطوقة على لسان الشخصيات والحوار يأخذ مساحة واسعة في مجمل التمثيلية الإذاعية، وتزداد نسبته فيها أكثر من بقية الوسائل الدرامية الأخرى، وهو الذي يستطيع المستمع من خلاله أن يعرف قصة التمثيلية والأحداث التي وردت فيها من خلال الشخصيات التي تتحدث وما يصاحب ذلك من عواطف وأحاسيس.

وتأتي اهمية الحوار في الدراما الإذاعية لإنه يقوم بكل شيء تقريباً يوحي بالزمان والمكان ويصور حركة الشخصيات وأفعالها وما يحيط به من أثاث، ويكشف عن أبعادها الطبيعية والإجتماعية والنفسية والصراع بينها، ويكشف عما تنطوي عليه الإحداث ويوضح ما في الشخصيات والأحداث السابقة لبدء الدراما، ويوحي أيضاً بما سوف تقوم به الشخصيات، وبإختصار فالحوار يقدم تعويضاً لنفس الصورة الحاصل في الإذاعة وهو المظهر المادي أو الصلة التي تربط المؤلف والممثل والمتلقي بوحدة فنية.

والتمثيلية الإذاعية ليس أمامها وسيلة للتعبير عن مضمونها سوى الحوار فكل ما يكون في صدور الشخصيات تجاه الآخرين أو تجاه أنفسهم أو ما تقوم به من حركات أو إشارات أو أعمال، أو ما حولها من مناظر ومقاعد يجب أن يصب في عبارات منطوقة، ولعل التمثيلية الإذاعية من أكثر الفنون الكلامية حاجة إلى التنوع في أسلوب الإلقاء بسبب الإعتماد على الصوت.

والمؤلف له مطلق الحرية في إستخدام الوسائل المكتوبة للتمثيلية، الحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى طالما أن طريقة إستخدامه لأي منها يؤدي إلى المطلوب، وقد يبدأ تمثيليته

بالحوار فقط، أو بالحوار والموسيقى أو بالحوار والمؤثرات الصوتية، أو بالثلاثة، ولكن المهم أن يعمل على إثارة المستمعين خلال نصف الدقيقة الأولى حتى يستمعوا إليه طوال مدة التمثيلية :

مثال 1 : زوج وزوجته يتشاجران وتبدأ التمثيلية بالحوار:

الزوج : وآخرة الخناق د كل يوم إيه ؟

الزوجة : لازم تطلقني

الزوج : مش هطلق .. وهاسيبك كدا زي البيت الوقف وها تجوزعليكي كمان

مثال 2 : تبدأ هذه التمثيلية بشاب وفتاة يتحدثان بشأن موضوع زواجهما:

الفتاة : وآخرة حبنا إيه يامحمود؟

الشاب : ناهد ..إنتي بتقولي إيه .. طبعا هنتجوز

الفتاة: بس أهلي مش موافقين

الشاب : بعدين ها يوافقوا غصب عنهم لما يلاقونا أسعد زوجين في العالم ..ونبدأ في سماع موسيقى زفة العروسة كخلفية للحوار...

الفتاة : يعني هلبس الفستان الأبيض والطرحة ..ويزغرطولي ويزفوني من أول الشارع لغاية شقتي ..إمتى يجي اليوم دا ..إمتى؟

مثال3: تبدأ هذه التمثيلية بصوت صافرة القطار وهو يقترب من المحطة ، ثم يبدأ صوت عجل القطار وهو يقترب من المحطة ، ثم يبدأ صوت عجل القطار يقترب ..

هناك رجلان على المحطة يتحدثان ، وصوت القطار خلفية لهما:

الرجل الأول : ياترى جاي في القطر دا ولا إيه؟

الرجل الثاني: دا لو مجاش بيته هيتخرب، ثم نسمع صوت عجل القطار وهو يحتك بالقضبان، ثم صوت وقوف القطار ، ثم نسمع صوت إثنين يتهامسان وفي خلفية همسهما الموسيقى مستمرة

مثال 4: تبدأ التمثيلية في كازينو ليلي ، مقطوعة موسيقية ترقص عليها الراقصة ، تستمر الراقصة حوالي نصف دقيقة، ثم نسمع صوت إثنين يتهامسان وفي خلفية همسهما الموسيقى مستمرة .

رجل 1 : أحلى مرة ترقص فيها الليلادي

رجل2: علشان آخر ليلة في حياتها هترقص فيها، ثم نسمع صوت أعيرة نارية ، ويحدث هرج ومرج وتعلو الصرخات من الحاضرين ، صوت صرخة مكتومة من الراقصة ، تسمع همهمات من الحاضرين خلاصتها أنهم قتلوا الراقصة ، على أثر ذلك تتوقف الموسيقى

مثال 5 : تبدأ هذه التمثيلية في أحد شوارع الجيزة بالقرب من جامعة القاهرة ، صوت دقات ساعة الجامعة ، صوت سيارة تسير بسرعة جنونية، صوت موتور السيارة يؤكد إزدياد السرعة ، وفجأة نسمع صوت فرملة شديدة جداً يصاحبها صوت صرخة لسيدة من صوت إرتطام جسدها على الأرض ، ثم نسمع صوت سارينة سيارة بوليس النجدة تقترب من المكان، ثم صوت فرملة عادية لسيارة بوليس النجدة ، وصوت سارينة سيارة إسعاف يقترب، يقترب جداً ،صوت فرملة سيارة الإسعاف.

وبإلقاء نظرة سريعة على المقدمات الخمس السابقة نجد في المثال الأول أن التمثيلية الأولى بدأت بالحوار فقط، أما الثانية فقد إستخدمت الحوار مع الموسيقى في المقدمة، وفي المثال الثالث، تم إستخدام الحوار والمؤثرات الصوتية، أما في المثال الرابع، فتم إستخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية معاً من خلال المقطوعة الموسيقية في بداية المسمع، ولكن المثال الخامس مختلف عن الأمثلة الأربعة السابقة، حيث إنه ينقصه الحوار، وقد إستخدم المؤثرات الصوتية فقط.

ونجد ان مقدمة التمثيلية الإذاعية، لابد ان تفتح آفاقاً للتساؤل أمام المستمع، وتمده بالخيط الأول للوصول به إلى الموضوع، وعلى هذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لها أثرها الكبير على

التمثيلية كلها، فقد أثارت المستمع وشجعته على الإستماع عليها فأقبل عليها، وإن لم يجد فيها غايته أعرض عن السماع، ولذلك يجب أن يحشد الكاتب الإذاعي إمكانياته في المقدمة من أجل أن يثير إنتباه المستمع، ومتى إنتبه المستمع وأنصت تحقق الهدف من التمثيلية بوصول الموضوع أو الفكرة أو الرأي الذي تحمله إلى المستمع.

التمهيد أو العرض، أو كما يعرف بأسم (مرحلة زرع المعلومات) يأتي بعد المقدمة، وفيه يقوم الكاتب بتعريف المستمع بمكان وزمان التمثيلية، ليعرف أين تدور الأحداث على وجه التحديد، ومتى وقع ذلك، وكذلك التعريف بالشخصيات التي ستعاصر الأحداث والظروف المحيطة بهذه الشخصيات، كل ذلك يجب أن يتم من خلال مدة وجيزة حتى لايصاب المستمع بالملل .

وبعد أن يكون المستمع قد عرف الشخصيات والمكان والزمان لابد أن تأتيه العقدة، والمؤلف الإذاعي لابد أن يسير بالمستمع إلى عرض الموضوع عرضاً يوافق طبيعة المادة الدرامية من ناحية، ومن ناحية آخرى طبيعة الإذاعة نفسها، فالمسرحية عبارة عن عدد من الفصول أو المشاهد أو اللوحات، والفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل الفصول أو المشاهد أو اللوحات، والفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل المشاهد، وكذلك التلفزيون عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل المشاهد ، أما التمثيلية الإذاعية فهي عبارة عن مجموعة من المسامع، ويجب على الكاتب أن يعرض موضوعه في مسامع متعددة جذابة، تجعل المستمع متلهفاً متشوقاً لمعرفة ما سيأتي في المسامع المقبلة، فيجعله ذلك يواصل الإستماع إلى التمثيلية .

5. الجو النفسي العام

هو مجموعة من التأثيرات النفسية والعقلية والوجدانية التي يحدثها تآلف وتوازن وتفاعل وتجانس القيم الدرامية (الفكرة، الشخصيات، والحبكة وعناصرها، والحوار) في كيان وشعور المتلقي وعلى إمتداد مراحل بناء العمل الفني.

كما يعد الإطار الذي يحيط بالحدث أو الفعل الدرامي بحيث يوحي به ويشتق منه،والإطار السيء أو الرديء قد يفسد فكرة رائعة كما إن الإطار الجيد قد يدعم حدثاً متواضعاً، فالجو العام هو شيء غير مدرك وأن كان يجسد من خلال عناصر مدركة وهو بذلك يتحكم بالشخصيات وحركتها وفقاً لمعطياته، إضافة إلى كشفه طبيعة الملامح الإجتماعية والمكانية والبيئية للعمل.

إن الإنتقال والتحول في الجو العام يمكن أن يكون شبيهاً بالإنتقال والتحول في المقاطع الموسيقية . أن الشدة تعود مباشرة إلى الفاعلية الحركية للأبنية الموسيقية والإيقاع التدريجي المتصاعد الذي يهبط ويعلو، والأكثر أهمية، أن كل هذه النوعيات بإمكانها أن تتحرك في الوقت نفسه مثل التكوين الاوركسترالي. ويتحقق والجو النفسي من خلال وسيلتين أساسيتين هما المطابقة أو التضاد.

1. المطابقة: هي إختيار العناصر المادية المحيطة بالحدث أو بالشكل الذي يوحي به أو يعمقه، فالغروب مثلاً يوحي بالحزن والكآبة، كما أن الغيوم تنذر بما يوشك أن يعكر صفو الأحداث فضلاً عن الحدائق والزهور وخرير المياه يصلح أن يكون إطاراً للقاءات صافية بحيث تهيىء النفوس.
2. التضاد: يعني مفاجأة المتلقى بما لايتوقعه من جو معين، ويجب أن يكون إستخدامه محدداً وبشكل حذر، مثلاً (مشهد رومانسي يوحي بالفرح ثم مأساة)هذا الإستخدام خطر لعدم مطابقة الأجواء الملائمة.

إن أهم شيء في الجو النفسي العام هو الإنسجام مع الجو وإختيار العناصر المادية المناسبة ومما يدعم الجو النفسي العام عامل السرعة ولانقصد بالسرعة هنا الإسراع بالحوار في التمثيلية الإذاعية با نقصد السرعة بشكل عام (إختزال الحدث).

الكتابة للاذاعة

حين نفكر في أن نكتب تمثيلية إذاعية لابد لنا وان نأخذ في نظر الاعتبار مسائل عديدة عند الكتابة، كون إن التمثيلية الإذاعية تسمع ولا تشاهد كما هو الحال في الفيلم السينمائي أو التمثيلية التلفزيونية وهو الأمر الذي يحتم على كاتب التمثيلية الإذاعية أن يراعي جملة من الأمور التي تجعل من العمل الإذاعي عملا مقبولا أو عملا ناجحا وهي أمور تكاد تكون نفس الأمور الواجب اتخاذها في كتابة العمل الدرامي التلفزيوني أو السينمائي من حيث البناء الدرامي، حيث إن العمل الدرامي التلفزيوني أو الإذاعي لا يختلف عن الدراما السينمائية أو التلفزيونية أو المسرحية كون ان للعمل الإذاعي بداية ووسط ونهاية ، وعموما البناء الدرامي في الإذاعة يستند على أسس البناء الدرامي العام والمعروفة من فكرة وشخصيات وحوار وحبكة وهي كما حددناها في البناء الدرامي ملازمة في أي دراما أي أنها لابد من ان تتوافر لتخلق عملا دراميا مقنعا يحمل من الصراع ما يستقطب المتلقي ويبهره أو يثير انتباهه .

رابعا: **مميزات لنص السيناريو الاذاعي**

وهنا لابد من معرفة من المميزات لنص السيناريو الاذاعي، وهي مميزات من الواجب إتباعها في العمل الإذاعي بشكل محدد لخلق عمل إبداعي إذاعي مقبول يمكن ان يذاع من الراديو وهذه **المميزات** هي:

1. استثمار المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية في العمل الإذاعي بالشكل الذي يسعف المسامع الصوتية في التعبير عن الانتقال أو في التعبير عن الجو العام .
2. الابتعاد عن الوصف الأدبي المركب الذي يعيق الفهم ويبطئ الإدراك من قبل المتلقي في فهم المعنى الكامل للعمل بالوقت المناسب ، كما ينصح في الابتعاد عن الزخارف الأدبية ذات الانعكاسات المتعددة أو المردودات البلاغية .
3. اللجوء الى الروايات أو القصص أو الموضوعات الأدبية التي تصلح للإذاعة والابتعاد عن دون ذلك ، فهناك الكثير من الاعمال الأدبية التي لا تصلح أن تكون تمثيليات إذاعية

كالروايات الطويلة التي تستند على القراءة وتستند على التعبيرات الأدبية البليغة كالمسرحيات التي تستند التعبير الإيمائي أو تعتمد جماليات الحركة أو ما شابه ذلك .

4. الاعتماد على الحوارات ذات الدلالة والتعبير لتكون بديلة عن الصور التي يستخدمها الفيلم السينمائي والتلفزيوني .
5. الدقة في تحديد معالم الشخصيات كي يتأملها المتلقي ومن ثم يتعاطف معها أو ضدها وبالتالي يتحقق أهم عنصر من العناصر الأساسية في التشويق وهو التعاطف .
6. التأكيد على ان العمل الإذاعي بأنه عمل مسموع أي أن تكون الكتابة للأذان فقط والابتعاد عن الكتابة التي تقرأ .
7. مراعاة أخلاقيات الإذاعة ، فالإذاعة منتشرة بشكل واسع للغاية ومن غير اللائق أن تكون في الأعمال الإذاعية مفردات لا تتواءم والمجتمع الذي نكتب له من حيث الأخلاقيات والمنطق والأدب .
8. هناك الكثير الذين يستمعون للإذاعة لا يملكون التحليل المنطقي للإشارات والرموز والإيحاءات التي تظهر في السينما أو التلفزيون ، لذا توجب أن يكون الوضوح والدقة في الحوار والمؤثر والموسيقى في العمل ككل ليكون العمل مسموع وناجح .
9. الإقلال من الحوارات الداخلية المعقدة التي تربك فهم المتلقي كون الشخصيات غير مرئية وبالتالي قد تختلط مع الحوارات الأخرى وتبدو كأنها مخاطبة .
10. الابتعاد عن الحشو والتكرار والجمل القصيرة التي لا تغني المتلقي في أن يفهم المغزى الحقيقي للعمل .
11. التأكيد على ان تكون الشخصيات حية وبسيطة أي ان لا تكون شخصيات معقدة ومركبة وتحمل من الألوان والأنماط المتعددة التي تربك الإدراك أو الفهم لطبيعة الشخصية .

12. الاستناد في الكتابة على موضوع مثير يخلق التشويق ويمتع المستمعين وذلك من خلال تناول موضوعات تهمهم وتؤثر بهم ومن ثم الابتعاد عن الموضوعات التي لا تشغلهم أو التي لا تهمهم أو تثيرهم .
13. المحافظة على إيقاع العمل الإذاعي بشكل متساوي ومتناسب مع حجم العمل كون أن العمل الإذاعي عمل بالأساس يستند الى الدفق الصوتي وهو الأمر الذي يؤكد الاهتمام بالإيقاع لموازنة العمل بالشكل الذي يؤمن وصول الفكرة أو الموضوع بيسر وسهولة .
14. اللجوء الى المنطق والعلمية في كتابة الحوار والابتعاد عن كل ما هو غير معقول أو غير منطقي ذلك لان عملية تغيير القناة الإذاعية بالنسبة للمستمع تكون غاية في السهولة ومن ثم تكون هناك محطات أو قنوات إذاعية كثيرة تراهن على كسب المستمع لتحقيق النجاح .

خامسا: كيف نكتب السيناريو الاذاعي

سيناريو الاذاعة يتألف من عمود واحد يكون اقرب في شكله الى شكل النص المسرحي، وتكون ادوات التعبير قليلة، ويكون الصوت فيه عنصر السرد الرئيس وهنالك ثلاثة انواع من الاصوات التي نستعملها في كتابة نص السيناريو الاذاعي ليكون مؤثرا، وهي:

1. الصوت البشري: وينقسم الى صوت الشخوص في الحوار وبلغة يفهمها الجمهور، او صوت الشخوص الدالة على الانفعالات الانسانية كالبكاء والضحك والصراخ.
2. الموسيقى: وتعد عنصرا مهما في انتاج الدراما الاذاعية، اذا انها تعد مؤثرا مساعدا في الحدث فهنالك موسيقى للتوتر وموسيقى للاسترخاء واخرى لتركيز مسامع الخوف او غير ذلك، كما نستعملها كفاصل بين المسامع للذهاب من مسمع الى اخر.
3. المؤثرات الصوتية: وهي مؤثرات للدلالة عن الجو العام للمشهد او بعض مفرداته التي نستعملها ايضا للدلالة على الزمان او المكان، فاصوات القوارض تشير الى ان الزمان ليلا واصوات الطيور البحرية وامواج البحر للدلالة على ان الحدث يقع على الشاطيء ومن بينها اصوات الساعة ورنة جرس الهاتف والباب وطرق الباب.

في الدول العربية نسمي الوحدة التسجيلية (مسمع) بديلا عن كلمة (المشهد) التي نكتبها لتقسيم الوحدات التسجيلية الصورية .. المسمع 1 - المسمع 2 - المسمع 25

مثال

المسمع (1)

صوت : صوت وقع اقدام ياسر على السلم ثم صوت اخراج سلسلة مفاتيح المن الجيب ومحاولة فتح الباب

ياسـر : ((يتكلم بلسان ثقيل كأنه مخمور)).. اووووووف ... لماذا لا يفتح الباب ؟؟ تبا ... أي مفتاح

صوت : ياسر يحرك مقبض الباب بعصبية وعنف .

موسيقى: موسيقى توتر ترفع وتيرة الحدث.

ياسـر : ((ينادي بصوت مرتفع)) أمل .... امل ... افتحي الباب والا كسرته ... أمل ... اقسم انني سأكسر الباب ان لم تفتحيه .

صوت : ياسر يضرب الباب بيده بقوة .

الجـار : ((من خلف الباب)) اهذا انت مرة اخرى ايها السكران ... ؟؟؟ ان لم ترحل سأخرج لاكسر رأسك .. باب شقتك هو الباب التالي وليس هذا

يار: هاه !!! اووه فعلا .. أنا اسف ... لم أرى رقم الشقة.

موسيقى: فاصل موسيقى كوميدية كاريكاتيرية .

نلاحظ اننا استخدمنا الحوار للشخصيات ... والمؤثر او الصوت والموسيقى ومن خلال مسمع صغير اوصلنا الكثير الكثير الى المستمع

ومن اهم التقنيات المستخدمة في تقسيم المسمع الاذاعي .. والتي تعتبر بديلا عن وصف المشاهد وانواع اللقطات في تصوير المشهد التلفزيوني والسينمائي ،خمسة انواع او حالات او اساليب وصف لموقع او طريقة الممثل لاداء التمثيل الصوتي وهذه الحالات او الاساليب هي :

1. عند المايك ((on mike)) وتستخدم للمسامع التي يقول فيها الممثل او الشخصية حواره مباشرة في المايك فتحس انه ينظر اليك ويتكلم
2. بعيدا عن المايك ((off mike)) وتستخدم للمسامع التي يقول فيها الممثل او الشخصية حواره بعيدا عن المايك فتحس انه بعيد عنك وهذا يعطي عمقا للمشهد وتحس بالواقعية اكثر .
3. ظهور تدريجي ((fading on)) ويستخدم عند اقتراب المؤدي من المايكروفون وهو يتحدث وهذا يجعل المستمع يحس بان المؤدي يقترب من مركز الاحداث.
4. خفوت تدريجي ((fading off)) ويستخدم عند ابتعاد المؤدي عن المايكروفون وهو يتحدث وهذا يجعل المستمع يحس بان المؤدي يبتعد عن مركز الاحداث.
5. من وراء حاجز ((behind obstruction)) ويستخدم لجعل المؤدي يتكلم وكأن بينه وبين المستم حاجز مثل باب او انه داخل سيارة مغلقة النوافذ. وايضا يستخدم عند التسجيل انواع خاصة من المايكروفونات لعمل صوت كأنه منبعث من خلال هاتف

ولو طبقنا هذه الحالات او اساليب التسجيل على المسمع الذي كتبناه اعلاه فاننا سنحصل على لمسات جمالية وعمق واحساس اشمل بالمسمع ..اضافات الاساليب باللون الاخضر ...

مثال

المسمع (1)

صوت : (ظهور تدريجي) صوت وقع اقدام ياسر على السلم يقترب ... ثم صوت اخراج سلسلة مفاتيح المن الجيب ومحاولة فتح الباب

ياســر : (عند المايكروفون ...يتكلم بلسان ثقيل كأنه مخمور).. اووووووف ... لماذا لا يفتح الباب ؟؟ تبا ... أي مفتاح .. ؟؟؟

صوت : ياسر يحرك مقبض الباب بعصبية وعنف .

موسيقى: موسيقى توتر ترفع وتيرة الحدث.

ياســر : (ينادي بصوت مرتفع) أمل ....امل ... افتحي الباب والا كسرته ... أمل ... اقسم انني سأكسر الباب ان لم تفتحيه .

صوت : ياسر يضرب الباب بيده بقوة .

الجـار : (من خلف الباب)اهذا انت مرة اخرى ايها السكران ... ؟؟؟ ان لم ترحل سأخرج لاكسر رأسك .. باب شقتك هو الباب التالي وليس هذا ..

ياســر :(تلاشي تدريجي يبتعد) هاه !!! اووه فعلا .. أنا اسف ... لم أرى رقم الشقة.

موسيقى: فاصل موسيقى كوميدية كاريكاتيرية.

وعند كتابة السيناريو الاذاعي يجب ان تراعى كل خطوات كتابة السيناريو التلفزيوني من عنوان وفكرة وملخص ومعالجة وقائمة شخوص قبل الشروع بكتابة السيناريو.

قصة قصيرة

انه صباح يوم جديد والشمس ترسل اشعتها محاوله ايقاظ شاب يدعى خالد ، انه على سريره ، تبدو عليه ملامح النوم ولكنه لم ينم طوال الليل، انها علامات يأس واحباط وملل انه يرغب في الهروب من عالمه هذا ويريد تغييره، هذا الذي كان يفكر فيه طوال ليلة امس ، الهروب الكبير من بلاده والسفر الى بلاد اخرى يجرب بها حظه التعس بعدما فشل في تحقيق ذاته ، صوت يأتي من الخارج.....انها امه تحاول ايقاظه وتعتقد انه نائم، انتظري ايتها الام انه يبدأ في النعاس ونوم عميق ، ثم يأتيه شخص من بعيد يبدو مألوفاً له ..انه صديقه نور، يبتسم في وجهه ويقول: أتذكر ياخالد ايام طفولتنا الجميلة واحلامنا التي كبرت معنا وصداقتنا الحميمة، أتريد ان تهجرها وتبحث عن صديق اخر لن تجده مخلص مثلي ابدا ولن تجده بجانبك وقت حاجتك ، وتوقف صديقه عن الكلام ويمد يده له بالعون وفجأه يبتعد الصديق و يختفي عن نظره... وتظهر من بعيد بنت في عمر المراهقة... انها شقيقته تقول له: لا تتركني يا أخي، اني بحاجة اليك، انت سندي في هذه الدنيا، أنت العين التي أبصر بها وأنت من أبوح له بأسراري واشكوا له همي، اتريد ان تتركني اصارع الحياة وحدي اهذا يرضيك وفجأه تختفي شقيقته ، ثم اختفت مثل الافراد السابقين والدموع تملئ عيناها ، ثم تظهر سيدة مسنة على سجادة صلاة تدعي لولدها وهي تبكي وتقول يارب نور طريق ابني واهديه للطريق الصحيح وجنبه الهم والحزن والعجز والكسل ، انها اختفت هي الاخرى ولكن صوتها لم يزل ينادي انه يزداد ويرتفع....صوتها يعلو اكثر وتقول استيقظ ..استيقظ ، يفتح خالد عينيه ليجد امه امامه تعاتبه على نومه الطويل وتقول له اذهب الى عملك فابتسم لها ابتسامة صافية تعبر عن شكره واسفه لها وقبل يداها ، ورجع عن فكرته بعدما وجد ان هناك اشخاص بحاجة اليه وهو بحاجة اليهم ليس فقط صديقه وشقيقته وامه، ولكن بلده كلها بحاجة اليه ونظر الى شعاع الشمس...شعاع الامل

اسم العمل :

قصة :

سيناريو وحوار :

الفكرة:

ملخص القصة:

المعالجة

قائمة الشخوص

1. :
2. :
3. :
4. :
5. :
6. :

ملاحظة / من الممكن ان تطول قائمة الشخوص وتضم شخوص يقترحها السينارست