مقدمة في كتابة السيناريو الدرامي الاليات والمهارة

إيمان احمد الحميدي

جامعة طرابلس / كلية الفنون والتصميم

مـــدخـــــل:

للفنون مراحلها وتطورها، انصهرت وذابت واندمجت كل أشكال التعبير الإنساني منذ بداياتها إلى الآن من زمن الأساطير وروعة الحكايات إلى سحر الأدب وجمال المسرح، فنون وعلوم ظهرت وتطورت، وأخرى اختفت، فنون انصبت فيها الفنون الأخرى، ومنها السينما بلغتها وأسلوبها التي أضحت ذات حضور قوي في الفن بمستوياته المختلفة، كما فتحت للفن الانساني آفاقًا من التعبير الفكري والفني لم يكن متاحًا من قبل صاهراً كل اشكال الفنون والتجربة الإنسانية داخله.

السينما فن جامع مركب يتضمن نفس الهدف الذي تسعى إليه الفنون والآداب الأخرى، عرض الفكر والعاطفة والتجربة الإنسانية في صيغة مناشدة للروح من خلال الحواس، فن متاح ويخاطب الجميع، فن يتداخل وينهل من بعضه البعض حتى ان الفصل أصبح لا يتعدى الوسيلة الناقلة لذلك القول المراد ايصاله إلى المتلقي، منذ ان كانت الحكاية المروية شفاهه ثم كتابة المصدر الأساسي في صياغة مشاهد درامية ناقله لأحداث من الماضي أو الحاضر او المستقبل، قراءة لحراك اجتماعي بصيغة فنية راقية.سواء المفرح منها او الدامي، يقول ارسطو في كتابه فن الشعر ((ان الأشياء التي نراها في الم نستمتع بتأملها عندما تعرض في الفن بقدر كبير من الدقة ..والسبب في ذلك هو ان التعلم يمنح المتعة الأكثر حيوية ، ليس للفلاسفة فقط ، وانما للبشر بشكل عام ...ومضى الى القول بأن متعة التعلم بالنسبة الى الجمهور هي الفهم وما يزال الجمهور حتى اليوم مثل جمهور أثينا ، يشتاق الى ان يفهم ويدرك شيئا ما عن الوضع الإنساني)) [40]،وتعد كتابة السيناريو من ضمن اهم المهارات التي يجب ان يتدرب عليها الدارسون لتخصصات الفنون السمعية بصرية من مسرح وسينما وإذاعة وتلفزيون، طلبة الإخراج والسيناريو والمونتاج والتصوير، وصولا الى طلبة الاعلام بكافة تخصصاتهم، اعداد التقارير الإخبارية او البرامج الوثائقية تندرج ضمن اعداد سيناريو له قواعده

(40) بات كوبر وكين دانسايجر ، **كتابة سيناريو الأفلام القصيرة** ،ترجمة احمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، اشراف جابر عصفور ، الطبعة الأولى ،2011.ص27،26.

ومذاهبه، اما التخصصات للسينما المسرح والاذاعتين فيعد السيناريو من ضمن مفرداتهم، مع الاختلاف في النمط والخطوات، وكل لون وله قواعده باختلاف الوسيط التعبيري، الاختلاف يخلق هذه الضرورة.

مما يجعل لدارس السينما أهمية تعلم قواعد واساسيات الكتابة، والمتخصص حتى الوصول الى الاحتراف فالسيناريو النص الادبي (التتابع الحواري)، له قواعد وخطوات يستند عليها في كتابة، فهو نص درامي والدراما هي الفعل، والدراما هي الفعل المرئي المتحرك ومحركه هو الصراع والسيناريو هو كتابة مرئية-صوتية وعلى الكاتب ان يكتب ما سيرى من المشاهد وما سيسمع من الأصوات، عبر شخصيات من خلال أفعالها، وتفاعلها عبر شخصيات أخرى.

تطرح هذه الورقة الأسئلة التالية:

ما هو النص السينمائي؟

كيف يتم اختيار الموضوع؟ واختيار مصدر القصة؟

ما هو السيناريو؟

ما هي الشخصيات؟

كيف تتم كتابة الملخص؟

كيف أقوم بالمعالجة؟

ما هو الهدف من كتابة المعالجة؟

كيف تكتب المشاهد؟ وكيف تقسم؟ وماهي عناصر الصوت؟

هذ الأسئلة تصنع النواة الأولى لتعلم كتابة النص السينمائي، وللإجابة على هده الأسئلة نبدأ بالسؤال الأول.

1- ما هو النص السينمائي؟

كتابة النص السينمائي، أمر سهل وممتع ومعقد، عندما تتعلم تحضير وبناء وتصميم القصة وتتعلم كيفية خلق الشخصيات، حينما تكون الخطة التمهيدية على الورق المخطط جاهزة، ستكون الكتابة، امر منتظم، كل ما يتطلب لتعلم هذه المهارة التحضير والكثير الكثير من الصبر في عملية الكتابة، وعلى من يريد كتابة سيناريو أن يتعرف جيداً على الموضوع الذي يريد التعبير عنه، وتقديمه

بواسطة السيناريو وأن يسأل نفسه، العديد من الأسئلة من ضمنها ..ما الجديد الذي أريد تقديمه؟ وكيف سأقدمه؟ وما هي الرسالة التي اريد ان اوصلها؟ !!وكم من الزمن أحتاج لتقديمها وعبر أي وسيط سأقدم افكاري!!!... عن طريق السينما؟ التلفزيون؟ راديو ؟،سوشل ميديا؟ ومن هو الجمهور المستهدف بالفيلم؟ جمهور خاص؟ النخبة المثقفة والمتعلمة؟ الأطفال؟ النساء؟ أم جمهور عام؟ وأين؟ في بلد معين؟ أو قومية معينة؟ أم لكل الناس؟ ومن هي الجهة –أو الجهات– التي يمكنها تمويل انتاجه؟ !!! هل سأكتب فيلم ما نوع هذا الفيلم؟ درامي؟ ام وثائقي؟، ام مسلسل؟ ام مسرحية!!، ام اعلان عن منتج معين؟ .

الإلهام موجود في كل مكان، أحيانا تكون الكتابة اقل اثارة بان تكون الكتابة لصالح مؤسسة حكومية او تجارية او مركز بحوث لعدة اهداف نوايا.

2- **اختيار الموضوع:**

بعد اختيار الموضوع يتم صناعة القصة ووضع الهدف منها، ويتحدد نوعها بناء على اختيار الموضوع، تحديد نوع القصة، خيالية، واقعية، خرافية، رومانسية...

3- **اختيار مصدر القصة:**

حادثة معينة، كتاباً او رواية او قصة شخص او أحلام او هموم او هواجس تراودك تجارب غيرك، قصة قصيرة، مسرحية .....إذا كانت القصة غير مثيرة، سيكون السيناريو غير مثير.

4- **فما هو السيناريو؟**

يقول جان كوكتو ((لاتزال السينما شكلا من اشكال الفنون التصويرية ، انني من خلالها اكتب بالصور .. واصور ما يحكيه الاخرون، وعلى سبيل المثال فإنني لا اروى عن العبور من خلال المرايا، انني اعرض هذا العبور، واثبته بشكل ما)) [41]،فكتابة السيناريو ((هي فن وضع الكلمات على الورق لإبداع صورة بصرية في ذهن قارئ تثيره وتترك انطباعا حسنا لديه ...تنقل المعلومات الى المشاهدين بطريقة تمكنهم من المتابعة البصرية والسمعية بحيث يهتمون بما يحدث)) [42]، ((

(41) بات كوبر وكين دانسايجر ، **كتابة سيناريو الأفلام القصيرة** ،ترجمة احمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، اشراف جابر عصفور ، الطبعة الأولى ،2011.ص37.

(42) ليندا ج . كاوغيل ، **فن رسم الحبكة السينمائية ، اضف عاطفة واثارة وعمقا الى السيناريو الذي تكتبه** ، ترجمة محمد منير الاصبحي ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ن دمشق 2013 ، ص 17،18.

السيناريو هو الخطوة الأولى عند صنع أي فيلم سينمائي ، فهو يشكل الفكرة الأساسية التي يقوم عليها العمل ، ومعالجة هذه الفكرة فب بناء يسير من نقطة بداية حتى يصل الى نهاية ، ان السيناريو هو العمود الفقري لأي عمل سينمائي ، قد تضيف له العناصر السينمائية الأخرى (التصوير التمثيل الإخراج المونتاج ..) لحما ودما، ولكن بدون هذا العمود الفقري لن يكون للفيلم وجود ..)) [43]، ((ان كتابة السيناريو تعني الكتابة لوسيط يستخدم الصور المتحركة لكي يوحي بالمعنى ، وهذه الصور ،والطريقة التي تجتمع بها معا ، هي لغة السينما ...يجب عليك ان تفهم ان الصور يمكنها ان تحكي قصتك بشكل اكثر تأثيرا من أي حوار او تعليق حتى لو كان جيدا ... قبل الكتابة اسال نفسك ...هل ستكون تلك القصة ملائمة لكي تروى أساسا من خلال الصور)) [44]،من اهم مكونات السيناريو وقصته الشخصيات فما هي الشخصية؟. عندما نخلق شخصية، يكون هدفنا أن تكون متميزة. ((اكتب قصصا بسيطة وشخصيات معقدة)) [45]، ولذلك يجب أن نسعى إلى جعلها فريدة ومعقدة وحافلة بالتناقضات. عندما تصنع شخصية، يكون هدفك أن يفهم المتفرج سماتها دونما حاجة إلى أي حوار قدر الإمكان. ولذلك، يصبح ضرورياً أن تضع شخصياتك في مواقف تعطي أفعالها ((تدفع الحدث طوال الفيلم)) [46]خلالها مؤشرات عن ماهيتها. الوضع الاجتماعي والعائلي، هل تنحدر من المدينة ام الصحراء أم من منطقة زراعية؟ . ولأهميتها تعطي مساحة مهمه فهي من تقدم العمل.

5- فما هي الشخصيات:

من بطل فيلمنا؟ ومن هي شخصيات الفيلم؟ إن تحديد الإجابة عن هذا السؤال يحدد المنحى الذي تسير فيه معالجة الشخصية لأن كل شخصية، جزئياً على الأقل، هي نتاج مؤثرات ثقافية واجتماعية وأسرية عاشتها في سنواتها الأولى. أن تخلق لها تاريخاً عائلياً، أن تصنع لها ماضياً. ان تعرف شخصيتك سواء كانت الصفات الجسدية أو على المستوى الاجتماعي أو الدين أو لون البشرة أو سلوكها تجاه محيطها أو أهوائها ورغباتها أو طريقة كلامها أو لبسها أو تنقلها، أي باختصار كل ما يجعل منها كائناً متميزاً. إن أول ما تعرف به الشخصية ملامحها الجسدية التي تضفيها عليها،

(43) بات كوبر وكين دانسايجر ، **مصدر سابق**. ص 7.

(44) المصدر السابق، نفسه، ص40.

(45) نيكولاس تي بروفيريس ، **اساسيات الإخراج السينمائي شاهد فيلمك قبل تصويره** ، ترجمة وتقديم احمد يوسف، المركز القومي للترجمة ،العدد 2101 ، الطبعة الأولى 2014 ، ص 47.

(46) نيكولاس تي بروفيريس ،مصدر سابق ، ص 46.

ملامحها العامة، الجنس، العمر، لون الشعر وطوله، لون العينين، طريقة ارتداء الملابس. وإذا كان للشخصية علامات فارقة (شامة، غمازات، ندوب تشوهه)، فمن الضروري تحديدها والافضل أن يكون الوصف الجسدي للشخصية نسبياً. فربما يقرر، كاتب السيناريو، أن يكون بمواصفات خاصة، كأن يكون نحيفا، وشعره مجعداً، غير أن المخرج قد يقرر، من جهته، أن يمنح الدور لممثل معين، وهو أمر لا يعود اتخاذ القرار فيه للكاتب. إذ يمكن للمخرج، في الواقع، أن يعتبر أن الأوصاف الجسدية التي كتبها لا تأثير لها على الشخصية وأن باستطاعته أن يعيد رسمها على طريقته... من هو بطلك؟ ما هو هدف البطل أو الشخصية الرئيسية؟ ما لذي يمنعه أو يمنعها من الوصول الى الهدف؟ تكثيف الضغط على الشخصية الرئيسية في جو من الصراع سيبقي القصة متحركة ومثيرة للاهتمام والمتعة وبالطبع الشخصيات قد تكون بشرية، أو طبيعية، أو آلات، أو حيوانات او اشباح وارواح .....

هناك ثلاثة احتمالات بما تريده الشخصية: ان تنجح فيما تريده، او ان تفشل فيما تريده، او ان تبحث عن هدف اخر.

6- **كتابة الملخص**:

هو إيجاز للقصة ببضعة أسطر، حيث أن كاتب السيناريو يصف في الملخص المفاصل الدرامية الكبرى في الفيلم. أن الملخص هو نص تركيبي ينبغي أن يكون قصيراً وفعالاً! تظهر في الملخص الشخصيات الرئيسية وتأخذ أسماء كما تظهر أماكن القصة وسياقها الزمني. يمكن للسياق الزمني أن يحمل الكثير من المعلومات توظف في الكتابة النهائية للسيناريو. يتراوح الملخص بين أربعة أسطر وصفحة ونصف الصفحة على الأكثر.

أهميته تكمن بانه:

- يظهر البنية ثلاثية الفصول، أي بداية الفيلم ووسطه ونهايته (التمهيد، التطوير وحل العقدة). وضع بداية، وسط، نهاية.
- يظهر تفرع الأحداث، إضافة أحداث ثانوية ودخيلة وهذا لتمديد القصة.
- أمكانية إدخال مواقف مثيرة ومشوقة.
- إدخال مواقف طريفة إدخال بعض الألغاز لتشويق المتفرج.
- الانتباه إلى تجدد الأحداث (حتى لا يمل المتفرج).

- إضافة مشاهد استراحة بلا حركة ولا حوار ما بين المشاهد.
- الملخص أداة أساسية في هيكلة السيناريو.
- فالملخص هو أيضـًا الوثيقة التي تقرر المستقبل المالي للفيلم في مواجهة المنتج.

7- **المعالجة:**

هي صيغة شديدة التطور عن الملخص. وهي وثيقة طويلة إلى حد ما قد تبلغ عشرين صفحة أو أكثر في الأفلام الطويلة. يتم فيها تطوير القصة بكليتها. تعد المعالجة بالنسبة لكاتب السيناريو وثيقة أساسية من حيث أنها تسمح له بتحريك قصته للمرة الأولى بما يساعد على إظهار مزاياها ونقاط ضعفها ومشاكل البنية والمقاطع مفرطة الطول والمشاهد غير المفيدة أو تلك الناقصة. على الرغم 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 يوصلنا الى طريق مسدود وعجز عن الكتابة، 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 السيناريو الادبي، ولكن الحصول على خطوط إرشادية ممتازة يعوض عن الوقت والطاقة اللازمين لصياغتها. إن أفضل ما يمكن فعله في صياغة المعالجة هو كتابة فقرة واحدة من أجل كل مشهد في الفيلم الأمر الذي يسهل قراءتها.تقترب المعالجة إلى حد ما من صيغة الرواية وهي تصف الفيلم بكليته مشهداً إثر آخر ولكن دون أي تقطيع متسلسل في هذه المرحلة.

لا تتضمن إذن أية حوارات، أو القليل منها (لهجة، أو لكنة خاصة). تظهر في المعالجة كافة الشخصيات كما تظهر الحبكات الثانوية وكل الديكورات. كما ينبغي شرح كافة الانعطافات بوضوح.

الهدف من كتابة المعالجة:

1. أن الهدف من المعالجة هو الإقناع، إقناع شركات الإنتاج والإداريين الرئيسيين الذين يقرأون هذا الجهد، بأن القصة قوية

2. الاهم ألاّ تكون هناك ثغرات، أو عيوب في الجانب السينمائي العملي للقصة.

3. تساعد الكاتب، على تنظيم كتابه السيناريو.

عناوين المشاهد

تسمى العناوين الفرعية أو العناوين أو عناوين المشاهد. إنها تخبر القارئ والقارئ هنا ممثل او مخرج او مهندس ديكور، أين يحدث المشهد. عناوين المشاهد تتميز باستخدام داخلي أو (خارجي) في البداية لتخبر القارئ إن كان المشهد يحدث في الداخل أم في الخارج. عناوين المشاهد تبدو بهذا الشكل

مشهد(14)

داخلي/ نهار مختبر **عنوان المشهد**: ((يضع هذا المشهد في زمانه ومكانه، إذا استطعت أن تقرأ عناوين المشاهد على نحو صحيح وتفهم قدر المعلومات التي يمكن ان تجدها في هذه العناوين، فانك تستطيع ان تبني شخصيتك وذلك بإقامة العالم الذي تعيش فيه وتظهر فيه وتترد عليه في الفيلم))[47]، فعنوان المشهد يجيب عن ثلاثة أسئلة مهمة.

1. أين نحن؟ المكان هل نحن في الداخل أم في الخارج؟

2. ما هو الوقت؟ نهار ام ليل، في أغلب الأحيان، يمكن أن تستخدم ليل أو نهار لكن في بعض الأحيان تستخدم ضباب، مساء، صباح، الخ

عنوان المشهد يكون في الأعلى مثلاً داخلي. قاعة دراسة – نهار إذا كنا نحوّل بين المشاهد في داخل القاعة نستطيع دائما أن نكتب سطر حركة لكي نحوّل المواقع الفعلية داخل قاعة الدرس المعلم يغلق حقيبته اليدوية ويلبس معطفه. يخطو إلى المدخل لماذا لا يتوجب علينا أن نستخدم داخلي. أو ليل في عنوان هذا المشهد الجديد؟ لأننا في القاعة أساسا، ونفهم أن الشخصية تخطو إلى المدخل. فلا داعي لاستخدام داخلي / خارجي. أو الوقت المحدد في النهار لكل عنوان مشهد.)عليك أن تكون حذرا في عدم تثبيت الموقع والوقت المحدد للمشهد. نادرا ما تصور الأفلام بترتيب سياق (المشاهد تفرغ وتصور حسب المواقع).

(47) كاثي هاس، **فن التمثيل السينمائي**، ترجمة احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، اشراف جابر عصفور، العدد1505، الطبعة الأولى،2010، ص 167.

يجب ملاحظة ان هناك طريق عديدة للكتابة وليست طريقة واحدة يجب أن يكتب بها السيناريو، بل هناك قواعد يجب إتباعها فالفعل في السيناريو هو فعل مضارع يجري الآن فلا يكتب (كانت مريم تضحك) بل (مريم تضحك او يعبر عن الماضي ب فلاش بك وتكون بالمضارع...).

9-تقسيم المشاهد:

المرحلة المهمة وتتمثل في التفصيل المهم للأحداث في المشاهد، تتم باستعمال التقنية السينمائية تقسيم الورقة إلى جزئيين، جزء لوصف المشاهد والتحركات والآخر خاص بالصوت يكتب فيه الشخصيات وحديثها.

كتابة رقم المشهد في أعلى الورقة مع إضافة المكان والزمان دون أن ننسى كتابة داخلي/ خارجي.

ملاحظة: تكتب لفظة داخلي إذا كان المشهد يقع داخل المكان (بيت، مكتب.) وخارجي مثل الشارع، الطبيعة... الوظيفة الأولى لسيناريو الادبي هي تقديم الفيلم على شكل تقطيعات متتالية بحيث يقدم كل مشهد بصورة مستقلة عن المشاهد الأخرى. (وهذه التقسيمة مهمه في اعداد المشهد فيما بعد للتصوير، من اضاءة وزاويه وضع الكاميرا .. الخ)، أحداث المشهد إذا كان السيناريو يتضمن قفلاً زمنيًا يمثل وحدة واحدة من حيث زمان المشهد ومكانه وأحداثه. وحالما يطرأ تغيير على المكان أو على الزمان، يتغير رقم المشهد. (لضرورة إعادة اعداد المكان) وهذه قاعدة مهمة، فإذا حدثت نقلة زمنية دون أن يطرأ أي تغيير على الديكور، فإننا نغير رقم المشهد. يعتبر رقم المشهد أساسيًا لأنه سيصبح أداة مفيدة في التحضير للتقطيع التقني للفيلم كما لوضع خطة العمل بما يسمح بتنظيم التصوير ضمن أفضل الشروط. (وهي عملية مهمه في الإنتاج).

هناك الطريق الراسية للكتابة والطريق الافقية، يسمى السرد الطولي أو المستقيم؛ لكن من ناحية أخرى، قد يبدأ السرد بالأزمة أو الذروة مباشرة، مع تعمد إخفاء أكبر قدر من المعلومات المهمة عن الشخصيات، وعن موضوع الصراع، حيث تصبح معرفة هذه المعلومات هي المحرك الرئيسي للأحداث في الرواية. وهذا هو الشكل الغالب للسرد في روايات الجريمة أو المطاردة، أو محاولة الكشف عن أسباب عقدة نفسية للشخصية الرئيسية. وقد يفضل هذا الشكل حتى فالروايات التقليدية، كما يحدث في السينما الحديثة، وذلك بهدف إيجاد أكبر قدر من التشويق في البناء الروائي. (في هذه الحالة فإن مثل هذا الأسلوب يسمى السرد العكسي، لكل فيلم بنيته الفنية المخصوصة، لكن توجد بنية معيار تشمل البداية والوسط والنهاية، (تقسيمه ارسطو)وهذه

البنية قد تختل في كثير من الأحيان، كما توضح ذلك في بعض الأفلام التي تبدأ بالنهاية، وهي في هذه الحالة تعتبر البداية.**إذا** فالمشهد هو وحدة البناء الاساسية في اي سيناريو، والفصل يتكون من عدة مشاهد.

البناء: يعرف البناء بأنه ((الهيكل العام للسيناريو، وشكل تنظيمه والجمع بين عناصر القصة في هذا الشكل)) [48] فالبناء هو التنظيم الاساسي في اي سيناريو. البناء الدرامي التقليدي، من حيث ارتكازه على أركان رئيسية هي.

1- البداية الكشف أو العرض.

((الحادث الذي تنطلق منه عملية التغيير في عقدة او حدث، وهذا الحادث لا تسبقه بالضرورة حوادث، ولكن تتبعه حوادث أخرى))[49]. ويقصد به أساسا مقدمه البناء، التي ينبغي أن تحتوي على الموقف الرئيسي موضوع الصراع، ونقطة الهجوم أو الانطلاق المتعلقة به، والتي تنطلق منها الحركة الرئيسية للبناء ككل. وعرض الموقف الرئيسي فإنه ينبغي أن تكشف مقدمة البناء أيضا، عن أكبر قدر ممكن من أبعاد الشخصيات الرئيسية موضوع الصراع.

2- **الأزمة**: ويقصد بها ما يتولد عن موضوع الصراع من أزمة رئيسية، تواجهها الشخصية أو الشخصيات، وتدفعها إلى التصرف والحركة، سواء لمقاومة خطر ما، أو السعي نحو تحقيق هدف معين. ((وهي نقطة التحول، اللحظة الحاسمة التي يحدث فيها التحول الاحداث او العقدة)) [50] 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 شيء حاسم أو مهم.

3- **الذروة**: ((النقطة التي يصل فيها التوتر الى أقصاه ،نقطة الاوج في حدة متصاعدة ،وفي البنية التقليدية للعقدة فان الذروة تشكل النقطة القصوى في الحدث المتصاعد)) [51]ويقصد بها تلك

(48) داويت سوين **كتابة السيناريو للسينما** ترجمة احمد الحضرى ، دار الطناني للنشر والتوزيع،الطبعة الثانية ، القاهرة، ص349.

(49) جيرالد برنس ، **المصطلح السردي** ، ترجمة عابد خزندار ، مراجعة محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة 2003، ص37.

(50) المصدر السابق، نفسه، ص55.

(51) المصدر السابق، نفسه، ص46.

النقطة التي تمثل قمة الذروة في الصراع، وعندها يصبح تحديد المصير النهائي للأحداث والشخصيات وشيكا، أو واجبا على الفور.

4- **الختام أو الحل**: ((نتيجة او انحلال العقدة، ازالة التعقيد، النهاية)) [52]ويقصد به ما يعقب الذروة من نتيجة تمثل نهاية الصراع، وختام البناء الدرامي ككل ((الحادثة او الواقعة الأخيرة في أي حدث او عقدة، والنهاية تأتي بعده، ولكن لا يتلوها احداث أخرى وهي تفضي الى الحالة من الاستقرار النسبي)) [53]. ((الخاتمة تساعد على تحقيق الهدف من العمل)) [54].ويتخذ ختام الصراع أحد أشكال الاربعة، هي:

- **النهاية السعيدة.**
- **نهاية حزينة.**
- **أو مأسوية.**
- **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 شيء ما، نحو إدارة قضية عامة في مجتمعهم.

أما العنصر الآخر فهو الزمن، ((لان السينما تعمل في الزمن الحقيقي، فهي أكثر حدودا، الروايات تنتهي فقط عندما تشعر انها انتهت اما السينما بشكل عام محدودة بما سماه شكسبير: الساعتان القصيرتان على منصة المسرح. والروايات الجماهيرية لها مخزون كبير من المادة للأفلام التجارية عبر السنين .... لكن السينما لا تستطيع ان تحاكي المدى الذي تحققه الرواية او المسرحية في الزمن، وعلى سبيل المثال، فأن السيناريو المتوسط بين 125 و150 صفحة مكتوبة على الاله الكاتبة، لكن الرواية المتوسطة هي ثلاثة او أربعة اضعاف ذلك. وفي اغلب الأحوال فان التفاصيل تفقد عند نقل كتاب الى السينما. والمسلسل التلفزيوني وحده هو الذي يمكن ان يتغلب على هذا

(52) جيرالد برنس ، **المصطلح السردي** ، ترجمة عابد خزندار ، مراجعة محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة 2003، ص57.

(53) المصدر السابق، نفسه، ص74.

(54) المصدر السابق، نفسه، ص76.

النقص، فهو قادر على ان يكون له نفس الإحساس بمدى الزمن الضروري لرواية طويلة)) .[55]ويعني الزمن الذي تدور فيه أحداث المشهد. في النهار أم في الليل؟ وقت غروب الشمس او شروقها. حتى يتم إعداد الإضاءة بناء على هذه البيانات، وأيضا أي عصر، زمن حديث ام قديم ام المستقبل، في فيلم الفيلم الأزرق للمخرج مروان حامد تتنوع الأزمنة في عدة عصور، وفيلم كيرة والجن لنفس المخرج لعبت الأزمنة التاريخية دورها الدرامي المهم. وايضا تراب الماس (للمخرج نفسه) ما بين فترتين زمنيتين واحداث تترابط بينهما.

ويقع كل مشهد في نطاق مكان محدد، في زمان محدد، وهل هو نهار أم ليل؟، وأين هو المكان الذي تجرى فيه أحداث المشهد؟ في الداخل أم في الخارج (فالمشهد هو كل شيء يحدث، حيث تروى فيه القصة بلغة الصور المتحركة وتكتب بالفعل المضارع، للاستمرارية).

---

(55) جيمس موناكو ،**كيف تقرأ فيلما الأفلام ، والوسائط ، وما بعدها الفن والتكنولوجيا ، واللغة ، والتاريخ ، والنظرية**، ترجمة احمد يوسف ،المركز القومي للترجمة ، تحت اشراف جابر عصفور ،الطبعة الأولى 2016، القاهرة ، ص51.

* فالأهمية للزمن تلعب أكثر من دور على صعيد الاحداث والاعداد، فمدير التصوير وفني الإضاءة من يجهز الإضاءة لترسم لنا هذه الأزمنة.والزمن الكلي، الذي تمثله قصة الفيلم السينمائي، غير محدود، حيث يمكن أن يراوح بين ساعتين إلى عدد من السنوات، ولكن لابد أن يفهم أن الثانية من الزمن داخل كل مشهد، هي بمثابة ثانية من الزمن الحقيقي. فالمشهد الذي يستمر خمس دقائق، يمثل خمس دقائق من الزمن الفعلي، ليس أكثر وليس أقل. وبمعنى آخر، فالفيلم الذي يغطي في ساعتين فترة قرنين من الزمان، نرى فقط من بين آلاف الساعات، ساعتين من داخل هذه المساحة الطويلة من الزمن، والباقي يحتويه الوقت المنقضي بين المشاهد ويعنى هذا أن المشهد الذي يستمر طويلا، سوف يبدو بطيئا، لأن التدفق المستمر للزمن سيبدو بطيئا، بالمقارنة مع الفترات، التي نستطيع أن نميزها في مرور الزمن. ويمكن لكاتب السيناريو أن يقطع مشهده بتداخل مشهد آخر، ويستطيع فيما بعد أن يعود إلى المشهد الأول، ولكن في الوقت نفسه يجب أن يدرك أن الزمن قد تقدم، فلا يستطيع العودة إلى المشهد الأول الذي تركه؛ ولكن عليه العودة إليه عند لحظة لاحقة، تمثل على الأقل الزمن الذي انقضى في المشهد المتداخل. ومع ذلك يمكن أن يكون أكثر طولا، لأن الزمن الذي انقضى بين المشهدين لم يتحدد. إن مدة مرور الزمن لها تأثيرها على القصة، أما إذا مر عام خلال التغير من مشهد لآخر، فإن الأحداث تظل حاضرة بشكل حيوي في عقل المتفرج، لأنه عاش فترة ثانية واحدة بين المشهدين، ولكن ليس الأمر كذلك بالنسبة لعقول شخصيات في القصة. فبالنسبة لهم فإن مرور الزمن الطويل قد محا التأثير الوقتي للثورة، أو الغضب، أو الفرح، أو الحزن. وتستطيع فقط العواطف والمواقف العميقة، البقاء لمدة طويلة من الزمن. والفيلم الذي يحتوى على فترات مرور للزمن طويلة بين المشاهد، يصبح ملحميا بدلا من دراميا، حيث يكون دراميا في أجزاء متناثرة، أي في تلك المجموعة من المشاهد، التي لا تفصلها فترات زمنية طويلة.

والبعد الثاني للزمن الفترة الزمنية التي تدور بها الاحداث، فيلم الفيل الأزرق ما بين فترتين مختلفتين من الزمن وفيلم كيرة والجن أيضا، تلعب الأزمنة دورا هاما في العمل الدرامي.*

عرض الزمان:

إن التعرف على مكان محدد مرة واحدة كاف، لأن المكان يظل كما هو. فإذا حدثت بعض المشاهد خلال سير القصة في المكان نفسه، فتكفي فقط المرة الأولى للتعرف على المكان، ومن ثم فسوف نتعرف بسهولة على موقع التصوير. وهذا يعنى عدم ضرورة عرض المكان حتى نهاية الفيلم، كلما عادت الأماكن نفسها إلى الظهور. وفائدة ذلك، أنه يجعل التركيز الكامل على الحدث، لأننا لسنا في حاجة إلى عرض المكان والحاجة إلى عرض دقيق للزمن، هي أقل ضرورة من الحاجة إلى عرض المكان. ولأن الزمن غير مرئي ومجرد، فيمكن عرضه فقط بالتعبير العملي. وكل حدث أو تطور يحتوي دائما على مدى معين من الزمن، لذلك يمكن تمثيل مرور الوقت بالنتيجة أو التقدم لأي حدث، أو أي تطور، ويمكن بسهولة رؤية النتيجة، مثل تقدم الحدث أو التطور في الفيلم، وإذا تحقق ذلك، فهو يعني أننا نعرض الزمن ويمكن أن يعد التغير من النهار إلى الليل، ومن الليل إلى الصباح، بمثابة تطور. ومن الشائع أن مثل هذا التطور يتطلب حوالي اثنتي عشرة ساعة. ويسرى الشيء نفسه على تغير فصول السنة إذ يستغرق مشهد في الربيع، ومشهد في الخريف نصف عام على الأقل. ومن المهم أن نتعرف على الصلة بين الزمن والحدث كوسيلة مرغوبة للعرض تماما بقدر ما هو إجراء مفروض، فعندما نعلم أن رجلا يستغرق ساعة ليصل إلى المسجد، فلا نستطيع أن ندعه يظهر هناك قبل ذلك، حتى ولو كان ظهوره مرغوبا فيه، من وجهة نظر القصة.

وإذا أردنا عرض زمن المشهد التالي، بدلا من مرور الزمن بين المشاهد، بشكل معبر وغير مباشر، في مكن ذلك بواسطة الحوار وكذلك الأمر بالنسبة للمعلومات عن المكان، فيمكن إعداد زمن المشهد إما مسبقا، أو عرضه عند بداية المشهد، وإرجائه لما بعد المشهد.

المشهد مبني على أساس البداية والوسط والنهاية، مثل السيناريو، كما يمكن أن يقدم جزء منه قسما من المشهد، كأن تظهر فقط نهاية المشهد وكل مشهد يكشف جانب واحد من المعلومات الضرورية التي تتضمنها القصة، ونادرا ما يقدم المشهد أكثر من ذلك. إن المعلومة، التي يتلقاها المشاهد، هي الغاية والقصد من المشهد.

الفضاء والزمن: الفضاء هو كل مكان دال في الفيلم ويحيز أحداثه، كما أنه يؤثر في القيم وفي تحديد الوقائع، ونميز في الفضاء بين الفضاء الطبيعي العادي وفضاء الفيلم، إذا كان هذا الأخير يحتاج إلى أفضية تناسب طبيعة الأحداث المسرودة، أما الزمن فهو الذي يسيج الأحداث وقتيا وتكون له علاقة بنفسية الممثلين وطبيعة الأحداث، ويمكن التمييز فيه بين الزمن الفيزيائي العادي، والزمن النفسي والزمن الفيلمي تبعا لطبيعة السرد الفيلمي.

وجهة النظر: تتعلق بطبيعة الرؤية وكيف يحدد معالمها المخرج في التصوير، ((الكاميرا باعتبارها راوي القصة، السينما كلغة تستخدم لرواية القصص، وراوي هذه القصص هو الكاميرا، من الحق القول بأن الراوي الاكبر هو المخرج، لكن الصوت الذي سوف يستخدمه هو الكاميرا)). (56)

نميز فيها بين الرؤية يكون فيها السارد أعلم بممثليه من أنفسهم، يطلع على مكنوناتهم ويستبق الأحداث المتعلقة بهم، نعبر عنها ب: السارد أكبر من الممثل، ثم الرؤية المصاحبة أو الرؤية مع، يكون فيها السارد مساو لمعرفة الممثل بنفسه، ونعبر عنها ب: السارد = الممثل، ثم الرؤية من خارج، يكون فيها السارد أقل معرفة بالممثلين، ونعبر عنها ب: السارد أصغر من الممثل أو الكاميرا الموضوعية.((الرواية التي تروي بواسطة شخص في القصة هي بضمير المتكلم ، والتي تروى بواسطة شخص من خارجها هي بضمير الغائب ، اي براو يعرف كل شيء وموجود في كل مكان ، والراوي بضمير المتكلم اما ان يكون كشخصية كبرى او صغرى في الاحداث ، اما الراوي الخارجي فيتم تطويره احيانا كشخصية منفصله ، واحيانا لاوجود له كشخصية فيما عدا انه يمثل شخصية المؤلف . والسينما تستطيع ان تحاكي هذه النماذج الروائية. ومعظم الافلام مثل معظم الروايات، تروى من وجهه نظر خارجية عالمة بكل الاحداث وموجودة في كل مكان. اننا نرى ونسمع ما يريد المؤلف منا ان نرى ونسمع)) (57).

وجهه النظر مهمه لأي قصة لأنها تحدد ماذا نستطيع ان نقول وما نشاهد حيث ((تصبح وجهه النظر التي يختارها المخرج اداة درامية هامة تحت تصرفه، ان الزاوية التي ننظر بها الى الشخصيات

(56) نيكولاس تي بروفيرس ، ترجمة وتقديم احمد يوسف ، **اساسيات الإخراج السينمائي شاهد فيلمك قبل** تصويره، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ص85.

(57) جيمس موناكو ، **كيف تقرأ فيلما الأفلام والوسائط وما بعدها الفن والتكنولوجيا واللغة والتاريخ والنظرية** ، ترجمة احمد يوسف ،المركز القومي للترجمة ،تأسست في أكتوبر 2006، الطبعة الأولى 2016 ، ص182.

في الفيلم السينمائي هي في الواقع جزء له دلالته في طريقه السرد، حيث انها قادرة على وصف اهمية الشخصية وعلاقته بالآخرين في نفس اللقطة وحالته الذهنية وما ينوى ان يفعله فورا)).[58]

10- الصوت ... الموسيقى والحوار والمؤثرات

تحتل الموسيقى مكانة هامة في كتابة السيناريو. ويمكن أن نميز فئتين كبيرتين:

الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية:

يطلق على الموسيقى إنها داخلية عندما تأتي من مصدر حاضر في المشهد نفسه كأن تكون عزف فرقة موسيقية أو شخصاً يضع قرصاً في جهاز الستريو أو مارة يستمعون إلى الموسيقى الصادرة من هواتفهم المحمولة...كما يمكن للموسيقى الداخلية أن تسمح لكاتب السيناريو أن ينقل إلى المشاهد معلومة تخص السنة أو الحقبة التي تدور فيها أحداث الفيلم الموسيقية المستخدمة. أما أثناء كتابة السيناريو، فكل ما على كاتب السيناريو فعله هو أن يشير في المشهد إلى مصدر الموسيقى واسم المقطوعة. ليس من النادر أن نرى مقطوعة موسيقية تبدأ على شكل موسيقى داخلية ثم تستمر في المشاهد اللاحقة على شكل موسيقى خارجية.

الموسيقى الخارجية، يقال عن الموسيقى إنها خارجية عندما يكون مصدرها من خارج المشهد. وفي هذه الحالة قد تكون الموسيقى كتبت خصيصاً من أجل الفيلم كما يمكن أن تكون مقطوعة موجودة من قبل، ليس لكاتب السيناريو تأثير كبير على استخدام هذا النوع من الموسيقى. دور كاتب السيناريو، هو إعطاء الموسيقى فائدة درامية في المشهد. يمكن للموسيقى أن تكون أغنية البطل المفضلة التي يشغلها كما يمكن للموسيقى أن تسمح للكاتب أن يعطي مؤشرات معينة تخص شخصياته

الحوار

تبث الحياة في شخصياتك، بأن تضع الحوار، لم يجد الحوار مكاناً له في المراحل السابقة بدءاً من فكرة الفيلم وانتهاء بالمعالجة. بيد أن الحوار هو من المصاعب الكبرى التي سيعاني منها كاتب السيناريو عندما يشرع بالكتابة. يقوم كاتب السيناريو بكتابة المشاهد والحوارات بنفسه. ولكن قد يحدث أن يهتم شخص بكتابة الحوارات تحديداً. فكتابة الحوار هي مهنة مستقلة بحد ذاتها. وغالباً

(58) تيرنس سان جون مارنر ، **الإخراج السينمائي** ، ترجمة احمد الحضري، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 164

ما كان يتدخل عندما توشك كتابة الفيلم على الانتهاء، لا تعد الحوارات نهائية إلا بعد عدد من دورات قراءة بصوت مرتفع الأمر الذي يسمح باكتشاف أن عبارة ما قد كتبت عدداً أكثر مما ينبغي من المرات وأن أخرى لا تعمل كما يجب بسبب عيب بنيوي فيها.

فعلى كاتب السيناريو أن يصف الأماكن والشخصيات والأفعال وأن يكتب حوارات كل مشهد. يعتبر المضارع الزمن اللغوي الوحيد الذي يسمح باستخدامه وينبغي أن يكتب السيناريو بجمل بسيطة مع الابتعاد عن أية تأثيرات أسلوبية خاصة.((ان مشاهد السينما نحدث في اللحظة الحاضرة، ان يرى المتفرج ما يتكشف امامه في بحظة معينة من الزمن، وتلك اللحظة هي الان))[59].

يمنع إدراج أية دلالات نفسية. إذ لا يمكنك أن تكتب على سبيل المثال: فاطمة حزينة لأنها فقدت طفلها، بعد محاولات عديدة للحمل، فالمعلومات في السيناريو ينبغي أن تمرر على شكل أفعال أو حوارات. فإذا أردنا، في مثالنا السابق، أن نظهر أن فاطمة تعاني، فالحلول عديدة. يمكننا أن نكتب مشهداً بطريقة الفلاش باك به حادثة الإجهاض، كما يمكن، في كثير من الأحيان، إيراد المعلومات على لسان شخصية ثانوية: شخص ينظر إلى فاطمة ويقول لزملائه: منذ حادثة الاجهاض، لم تعد فاطمة كما كانت من قبل. هنالك آلاف الاحتمالات، ولكن المعلومة ينبغي أن تمرر بالأساليب المقبولة في كتابة السيناريو، كتابة سيناريو يعني إعطاء المعلومات. إنك تملك، بوصفك كاتب سيناريو، كل عناصر الفيلم، ويبقى السؤال هو معرفة كيف ستقوم بتوزيع المعلومة على المتفرجين؟ عليك أن تكتب مشاهد ذات معنى تصل فيها المعلومات إلى المشاهد دون أن يعي ذلك تقريباً. وأخيراً، ينبغي أن يكون المشاهد قادراً على الغوص في رأس الشخصية دون أن يسمع بالضرورة صوتاً خارجياً غالباً ما يجري إقحامه بصورة مصطنعة كاتب السيناريو يعلم أن الحوار لا يلعب هنا سوى دور إيضاحي وأن المشهد الصامت قد يكون أكثر قوة بكثير. فعلى شخصياتك أن تعرف عن نفسها من خلال أفعالها.

فالحـــوار ((عرض (دراماتيكي في طبيعته) لتبادل شفاهي بين شخصيتين او اكثر، وفي الحوار فان كلام الشخصيات يقدم كما هو مفترض ان يكون بدون لاحقات استفهامية))[60] . وهو النقاش والحديث الذي يدور بين ممثلي الفيلم ويؤدي إلى تنامي الحدث وتطور الصراع الدرامي، أي نمو

(59) كاثي هايس، فن التمثيل السينمائي، مصدر سابق، ص186.

(60) جيرالد برنس ، **المصطلح السردي** ، ترجمة عابد خزندار ، مراجعة محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ،2003 ، ص59.

اختلاف وجهات النظر بين الشخصيات في قضايا محددة، ومنه تنمو قصة الفيلم حتى النهاية أي نهاية الصراع. ((تتألف الحوارات من النص الملفوظ والمتبادل من قبل من يمثلون الفلم مهما كانت تقنية التسجيل: صوت مباشر ام مزامنة لاحقة ام ترجمة (دبلجة) وكانت الكرتونات في السينما الصامتة تساعد في نقل الحوارات. وفي بعض الحالات تترجم الحوارات المكتوبة على الكرتون في الفلم الاصلي، ترجمة شفهية في الترجمات الفلمية، و الحوراتي هو الاختصاصي الذي يأخذ الحوارت على عاتقة عندما لا يضمن كاتب السيناريو ذلك اما حوراتي لترجمة (الدبلجة) فهو مقبس يترجم الحوار الاصلي ليطبقه مع حركات شفاه الممثلين)) .[61]

أنواع الحوار السينمائي هناك أربعة أنواع من الحوارات:

حوار العرض: ويستخدم بشكل خاص في التمهيد، وهدفه تقديم المعطيات الأولية للفعل إلى المشاهد، وشرح حالة معينة وعرض أسباب تحديد هدف ما. بداية فيلم يعقوبيان قدم لنا المخرج بيانات ومعلومات حول العمارة وتاريخها عبر حوار العرض.

حوار الطبع. تعبر الشخصية من خلاله، بشكل مباشر أو غير مباشر، عن طبعها، وتعرض غاياتها، وتكشف عن نفسها وعن فكرها ومشاعرها ونواياها.

حوار السلوك: ويسمى أيضا حوار 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

حوار الفعل: وهو الحوار الذي يؤدي أساسا دورا دراميا، وهو يحرض على الفعل ويجعله يتطور، ويوجد التوتر ويحدد الآثار العنيفة. وهو حوار التطورات، وحوار الحب والنزاع.

وفي جميع الحالات، ينبغي على الحوار أن يخضع لقاعدة الممكن والضروري، وينبغي أن يكون ممكنا، أي أن يعطي انطباعا عما هو طبيعي، وعن الحياة المعاشه، وعليه أن يكون مطابقا لقانون التكثيف، الذي يسعى إلى تقديم الحد الأدنى للكلمات.

كتابه التقطيع السيناريو الادبي او التفصيلي

(61) ماري- تيريز جورنو ،**معجم المصطلحات السينمائية** ، تحت أدراه ميشيل ماري ، ترجمة فائز بشور ، السوربون الجديدة ،29.

معالجة الموضوع بعد ان يقع الاختيار، يكلف كاتب السيناريو بعمل معالجة يحدد كاتب السيناريو بالتفاصيل البناء الدرامي للفيلم في اثناء هذه المعالجة. وصف للمشاهد المتتابعة. التمهيد

التحولات نمو الشخصيات العقد الدرامية الاعداد يتم فيها تقطيع الفيلم الى فصول المعالجة

تقدم للمنتج وللمخرج، تناقش ويعاد كتابتها حتى تصل الى المعالجة النهائية.

- التسلسل الحواري المرحلة الأخيرة قبل كتابة التقطيع الفني.

ومن اهم المهارات التي يجب توفرها لدى السيناريست معرفة اللغة السينمائية ومصطلحاتها أولا:

معرفة أنواع اللقطات: الفيلم سلسة من اللقطات بتركيبها تولد لغة، يوظفها المخرج برؤيته المبدعة، فكل لقطة تعد من قبل التصوير، وتخلق في المونتاج، والسيناريست يجب ان يلم بهذه اللغة، من تصنيف اللقطات حسب حجمها او كادرها، او حركتها.

1. لقطة ابتعاد ((التحرك بعيدا عن الة التصوير مباشرة، كما يحدث اذا كانت اللقطة لظهر رجل يبتعد)) [62].
2. لقطة من المكتبة ((اطوال من لقطات لأماكن محلية او لحركات معينة او ما الى ذلك، تسحب من مكتبات الأفلام لتقليل الحاجة الى تصوير المشاهد المرتبطة بها)) [63].
3. اللقطة المشهد او المشهد وحيد اللقطة ((فنحصل عليه عندما نصور المشهد بأكمله من دون إيقاف الكاميرا، هنا نحصل في لقطة واحدة وغالبا ما تكون طويلة، على ماكنا سنتوصل اليه بطريقة تقليدية، أي من خلال تقطيع الحدث الى سلسلة لقطات يجري تجميعها عند المونتاج، واللقطة والمشهد تستوجب بالطبع كاميرا متحركة)) .[64]

(62) داويت سوين **كتابة السيناريو للسينما** ترجمة احمد الحضرى ، دار الطناني للنشر والتوزيع الطبعة الثانية ، القاهرة، ص350.

(63) المصدر السابق، نفسه ،ص 348.

(64) تأليف مجموعة من الباحثين ، **مرجعيات وتقنيات السينما** ، ترجمة نبيل الدبس ، مراجعة د. جمال شحيّد ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة – دمشق سوريا 2020م ص313-312.

4. لقطة متابعة، ((وهي لقطة من عربة متحركة وهي عادة عبارة عن منصة لها عجل، تتحرك في اغلب الأوقات بمحاذة الموضوع المتحرك، مع المحافظة على نفس المسافة بينهما))[65]

.

تسمية اللقطات حسب كادرها.

هناك نوعان من اللقطات: اللقطة المنسوبة الى حجم الانسان، المتوسطة تمثل الشخص او الأشخاص بطولهم الامريكية، الامريكية العريضة تصور الشخص حتى منتصف فخذه الامريكية الضيقة تقطع الشخص حتى ردفيه. اللقطة الكبيرة تقط الشخص حتى رباط العنق.

اللقطة الكبيرة جدا. او البعيدة جدا اللقطة الكبيرة للجماد تسمى الانسرت (اللقطة الدخيلة).

((يمكنها ان توضح المكان العام لأحداث الفيلم ... حيث تقوم اللقطة باستعراض ناطحات السحاب وخلافه ...واستخدام اللقطة البعيدة يجعلها أساسا لقطو بنائية او أساسية ..كما يمكن استخدامها لإلقاء نظره شاملة على ساحة الاحداث اثناء الفيلم خاصة حين يلزم ادراك حجم معركة معينة ومدى حدتها ...تستخدم اللقطة عندما يكون من الضروري عزل انسان عن بيئته أي غرض فلسفي بصوره مرئية)) .[66]

اللقطات المنسوبة للديكور اللقطة الجامعة: تشمل جزء كبير من الديكور او الديكور كله.

اللقطة الجامعة الكبيرة: اللقطة البعيدة او العامة إذا كان الديكور ضخما. ((هذا النوع من اللقطات قريب في خواصه ن اللقطة البعيدة جدا وان كان أكثر فائدة عند استخدامه كلقطات تأسيسية هنا وضوح أكثر لتفاصيل حركة الانسان وأدراك اقل للبيئة المحيطة به ويصبح في امكان المتفرج ان يركز انتباهه على كل ممثل على انفراد، وعلى هذا يجب على المخرج ان يرتب مقدما العلاقة بين كل الأشخاص الذين يظهرون داخل إطار الصورة ... يجب ان تكون لكل حركة داخل الصورة معنى تضيفه الى المشهد بأكمله)).[67]

---

(65) داويت سوين ،مصدر سابق ،ص351.

(66) تيرنس سان جون مارنر ، **الإخراج السينمائي** ، ترجمة احمد الحضري، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 93،94.

(67) المصدر السابق، ص 94،95.

اللقطة نصف الجامعة اللقطة المتوسطة: إذا كانت اللقطة تضم شخصيات في جزء أصغر من الديكور. ((ولهذه اللقطة فائدتها القصوى عند تطوير العلاقات بين الافراد وان كان ينقصها التركيز النفسي الذي توفره اللقطة القريبة)).[68]

اللقطة القريبة: ((تتميز جميع أنواع اللقطات القريبة بوقعها المؤثر على الشاشة ولذا يجب استخدامها بمنتهى التحفظ...وهي أنواع اللقطة القريبة المندرجة **Cut-in** يلزم ان تتم اللقطة المندرجة في تتابع سليم مع اللقطات السابقة ولكن لا يلزم ان تتم بنفس زاوية وجهه النظر كما يجب ان تراعى خطوط النظر ..كما يمكن استخدامها كوسيلة بسيطة لتكثيف الوقت ... اللقطة المقتطعة **Cut-away** تنقل اهتمام المتفرجين بعيد عن الحدث الرئيسي لفترة وجيزة ..ويمكن لهذه اللقطة ان تزيد من اثارة المشهد ..كما تتضح أهميتها لمركب الفيلم لكي يبتعد عن الحدث الأصلي عندما يجد صعوبة في وصل لقطتين كما تستخدم كالقطة رد الفعل ..او يستفيد منها المخرج اذا توفرت لديه لقطة تأسيسية لا حركة فيها ..والفرق بين اللقطة المتقطعة واللقطة المندرجة هو ان اللقطة المتقطعة ليست بالضرورة جزاء من اللقطة الرئيسة بينما اللقطة المندرجة لابد ان تكون كذلك ...))[69]

الخاتمة:

يخلق الكاتب أسلوبه الخاص، بعد تعلم القواعد، ووجود الموهبة والتمرين تصبح الكتابة أكثر سلاسة وسهولة وأكثر حرفية، الصناعة السينمائية تعتمد عل النص المكتوب لأنه يشكل القاعدة الأساسية التي يبنى عليها النص المرئي، وهي عملية معقد وتتطلب قدرة ومعرفة بمفردات هذه الصناعة، ومعرفة بخصائصها، والكتابة تتطلب معرفة تقنية، من حركة الكاميرا وزوايا التصوير، لان الكتابة أقرب الى اللغة البصرية، فهي تعتمد على الوصف، وتشمل الأصوات من موسيقى ومؤثرات صوتية، وهي تقع من ضمن آليات الكتابة، فالسيناريست كتاب له من المهرة الشيء الكثير، ويختلف عن الكاتب الروائي او الصحفي.

(68) المصدر السابق، نفسه، ص95.

(69) تيرنس سان جون مارنر ، **الإخراج السينمائي** ، ترجمة احمد الحضري، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص97-99.

المراجع

1. بات كوبر وكين دانسايجر ، **كتابة سيناريو الأفلام القصيرة** ،ترجمة احمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ،اشراف جابر عصفور ، الطبعة الأولى ،2011.

2. تيرنس سان جون مارنر ، **الإخراج السينمائي** ، ترجمة احمد الحضري، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

3. كاثي هاس، **فن التمثيل السينمائي**، ترجمة احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، اشراف جابر عصفور، العدد1505، الطبعة الأولى،2010.

4. نيكولاس تي بروفيريس ، **اساسيات الإخراج السينمائي شاهد فيلمك قبل تصويره** ، ترجمة وتقديم احمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ،العدد 2101 ، الطبعة الأولى 2014 .

5. ليندا ج . كاوغيل ، **فن رسم الحبكة السينمائية** ، اضف عاطفة واثارة وعمقا الى السيناريو الذي تكتبه ، ترجمة محمد منير الاصبحي ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ن دمشق 2013.

6. تأليف مجموعة من الباحثين، **مرجعيات وتقنيات السينما**، ترجمة نبيل الدبس ، مراجعة د.جمال شحيّد ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة – دمشق سوريا 2020م ص614.

7. داويت سوين **كتابة السيناريو للسينما** ترجمة احمد الحضرى ، دار الطناني للنشر والتوزيع،الطبعة الثانية ، القاهرة ،ص 345.

8. نيكولاس تي بروفيرس ، **اساسيات الإخراج السينمائي شاهد فيلمك قبل تصويره** ترجمة وتقديم احمد يوسف ، ،المركز القومي للترجمة الطبعة الأولى ، القاهرة ،222ص .

9. جيرالد برنس ، **المصطلح السردي** ، ترجمة عابد خزندار ، مراجعة محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ،2003.

10. د.مدكور ثابت ،**صناعة التشويق في حرفية الكتابة للفيلم** ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2007.

11. كين دانسايجر ، ترجمة احمد يوسف ،**فكرة الاخراج السينمائي كيف تصبح مخرجا عظيما** ، المركز القومي للترجمة ، اشراف جابر العصفور ، الطبعة الاولى ، القاهرة،2009 .

12. لوي دي جانيتي ، **فهم السينما 8- السينما والادب ، ترجمة جعفر على ، المكتبة السينمائية** 1993،منشورات عيون ، القاهرة .

13. ماري- تيريز جورنو ،**معجم المصطلحات السينمائية** ، تحت إدارة ميشيل ماري ، ترجمة فائز بشور، السوربون الجديدة .