لويس هيرمان

الأسس العملية لكتابة السيناريو

للسينما والتليفزيون

ترجمة وتقديم وتعقيب

مصطفى محرم

الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٣

LEWIS HERMAN

A Practical Manual of Screen Playwriting

FOR THEATER AND TELEVISION FILMS

صدر هذا الكتاب ضمن سلسلة
الكتاب السينمائي
بإشراف
هاشم النحاس

إلى روح المخرج العظيم

أستاذى صلاح أبو سيف فهو الذى رشح

لى هذا الكتاب لترجمته

مصطفى محرم

الألف كتاب الثانى

نافذة على الثقافة العالمية

المشرف العام

ا.د. سمير سرحان

رئيس التحرير

ا.د. محمد عنانى

مدير التحرير

عزت عبد العزيز

المشرف الفنى

محسنة عطية

سكرتير التحرير

هند فاروق

تصحيح

محمد حسن

بدر شفيق

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة الترجمة	٩
تصدير	١٦
الباب الأول : الأسس الدرامية	
مفهوم السيناريو	٢١
قبل أن نبدأ	٣٥
فكرة القصة	٣٩
الملخص السينمائى	٥٤
الحبكة فى مقابل الشخصية	٦٢
القيم الدرامية	٧٣
المطاردة	٨٣
المسلسل	٩٣
أفلام الغرب	٩٨
المفاجآت	١٠٢
الفكاهة السائرة	١٠٨
التخفيف الكوميدى	١١٣
الفكاهة	١١٦
الارتداد (الفلاش باك)	١٢٠
التكرار	١٢٨
الواقعية	١٣٣
الأفلام شبه التسجيلية	١٣٨
الفانتازيا	١٤٦
فجوات القصة	١٥١

الباب الثانى : العناصر الفيلمية

اللقطـــات ١٥٩
الزوايـــا ١٩٢
اللقطات الاضـــافية ٢٠١
التلميـــح ٢٠٨
مـــرور الزمـــن ٢١٢
الانتقـــالات ٢٢٢
المونتـــــاج ٢٣٨
البصريـــات ٢٤٤
المؤثرات الخاصـــة ٢٥١
لقطات الشاشة الخلفية ٢٥٥

الباب الثالث : كتابة السيناريـــو

كتابة السيناريو ٢٦١
البنـــاء ٢٧٨
الصـــورة ٢٨٧
الايقـــاع ٢٩٠
كتابة الحـــوار ٢٩٧
التعلم من المشاهدة ٣٤٦
الرمزيـــة ٣٥٢
الموسيقى ٣٥٧

مقـدمة الترجمـة

لترجمة هذا الكتاب قصة ، وترتبط هذه القصة ببداية عملى فى مجال السينما . كنت أعمل فى قسم « القراءة والاعداد » فى « الشركة المصرية العامة للانتاج السينمائى » وشهرتها المعروفة لكثير ممن أدركوا ذلك الزمن هى « فيلمنتاج » . وتعتبر تلك الشركة أول شركة قطاع عام للانتاج السينمائى ، وقد تم انشاؤها فى أواخر عام ١٩٦٢ تقريباً ، وكان يرأس مجلس ادارتها المخرج الكبير الأستاذ صلاح أبو سيف .

كان صلاح أبو سيف يؤمن بأن المشكلة الحقيقية فى ذلك الوقت بالنسبة للسينما المصرية تكمن فى عدم وجود العدد الكافى من كتاب السيناريو المتميزين ، وأن الأمل ضعيف فى ظهور مواهب جديدة وأن الذين يدرسون فى المعهد العالى للسينما لم يتخرجوا بعد . كما كان يدرك أن النظام السينمائى فى ذلك الوقت لا يسمح باختراق كتاب سيناريو جدد حقله ذا الأسوار العالية ، وحتى اذا نجح أحد فى اختراق هذه الأسوار الحديدية فلن يسمح له المنتجون بالعمل الا من خلال أحد كتاب السيناريو المعروفين . كان هناك ما يعرف بنظام « ورشة كتابة السيناريو » ، وهو أن يقوم كل واحد من كبار كتاب السيناريو باستخدام عدد من الكتاب يطلق عليهم المساعدين يقومون بالاشتراك فى كتابة مراحل السيناريو منذ أن يكون فكرة أو قصة الى أن يصبح فى النهاية سيناريو وحواراً قابلا للتصوير . كانت مهمة كاتب السيناريو الكبير أن يقوم بوضع اللمسات الأخيرة ثم وضع اسمه على السيناريو ، دون أن يشاركه فى هذا أى واحد من هؤلاء المساعدين مهما كان حجم اسهامه .

وقد تدرب هؤلاء المساعدون وتعلموا أساليب الأسطوات الذين يعملون فى ورشهم ولم يأخذوا فرصاً للابداع وتقديم الجديد . كانت الثقافة السينمائية فى تلك الفترة قليلة لأسباب سبق أن ذكرناها فى أكثر من مناسبة ، وكانت سطوة الكتاب الكبار قوية ورغبتهم متقدة فى الا يحيد أى واحد من هؤلاء المساعدين عن طرائقهم فى الكتابة . ولذلك ، دار هؤلاء المساكين فى فلك فن أساتذتهم التقليدى الذى اكتسبوه بمهاراتهم الشخصية ومن مشاهدة الأفلام الأجنبية فى ذلك الوقت .

ونتيجة لتلك الظروف الصعبة لم يتطور فن كتابة السيناريو ، ولم يبزغ نجم الا عدد قليل من هؤلاء المساعدين يكاد الا يتعدى أصابع اليد الواحدة . وهناك من استمر وهناك من تعثر فى الطريق وآثر السير فى طريق آخر ، وكان أشهر هؤلاء المساعدين الذين خرجت أسماؤهم الى النور هو السيناريست أحمد عبد الوهاب والسيناريست بهجت قمر الذى كان اسهامه الأكثر والأفضل فى كتابة الحوار .

كان صلاح أبو سيف يحمل وجهة نظر أخرى ، رغم صعوبة تحقيقها عملياً حسب رأى زملائه من العاملين فى الحقل السينمائى فى ذلك الوقت. اذ كان يرى ضرورة ضخ دماء جديدة فى مجال كتابة السيناريو لانعاش وتجديد فن السينما فى مصر . ولذلك ، فانه قرر أن يختار عدداً من الشباب حديثى التخرج فى الجامعة أو المعاهد الفنية العليا ، ثم يجرى لهم اختباراً شخصياً بنفسه دون مساعدة أو تدخل أحد ، ثم يعقد لكل شاب على حدة امتحان تحريرى من سؤال واحد لكتابة نقد وتقييم لاحدى الروايات أو القصص أو كتابة معالجة سينمائية . ومن خلال ما سبق يستطيع الأستاذ صلاح أبو سيف أن يحكم على هذا الشاب وقدر ما يملك من موهبة .

وبالفعل ، نجح صلاح أبو سيف فى اختيار مجموعة من الشباب من الجنسين بلغ عددهم حوالى اثنى عشر شاباً كنت واحداً منهم . وقد

ذكرت قصة التحاقى بهذه الشركة « فيلمنتاج » فى مناسبات كثيرة ، بحيث لا أجد لزاماً على أن اذكرها مرة أخرى فى هذه المقدمة حتى لا تكون من باب التكرار السخيف .

يقول هاشم النحاس : « ومن خلال معهد السيناريو ، التقط صلاح أبو سيف بعض الشباب ليعملوا معه فى الشركة العامة للانتاج السينمائى التى يراس مجلس ادارتها . وكان لى الحظ ان اكون واحداً منهم . وقد جمعت هذه المجموعة كلا من : رافت الميهى ، ومصطفى محرم ، واحمد راشد ، واحمد عبد الوهاب ، ومسعود أحمد ، وعايدة الشريف ، وحورية حبيشة وفريال كامل . وكون من هذه المجموعة لجنة أطلق عليها لجنة القراءة ، وكانت مهمتها قراءة القصة أو السيناريو أو الاعداد السينمائى المقدم للشركة لابداء الراى فى مدى صلاحية كل منها للسينما ، واقتراح التعديلات المطلوبة ان أمكن ، وذلك بالاضافة الى عمل مسح لكل الأعمال الأدبية من القصة والرواية العربية أصلا أو المترجمة ، وكتابة تقرير عن كل منها يبين مدى صلاحية العمل للسينما .

وحدث أن أرسل محمد خان من لندن فكرة سينمائية مرفقة بطلبه العمل فى الشركة . وقرأ الفكرة ثلاثة — كالعادة — من لجنة القراءة — وكنت واحداً منهم — فنالت اعجابهم . ولما ناقشناها مع الأستاذ صلاح وقراها بنفسه ، أرسل فى طلب محمد خان للعمل بالشركة . وكان هو الوحيد الذى انضم الى اللجنة من خارج أبناء معهد السيناريو » (*) .

ويبدو أن الزميل الصديق هاشم النحاس قد خانته الذاكرة لأن الأستاذ صلاح أبو سيف اختار مجموعة الشباب قبل أن يلتحقوا بمعهد السيناريو .

ان الذى يهمنى فى كل ما سبق أن ذكرته وذكره هاشم النحاس أننى كنت وزملائى أشبه بالدارسين فى احدى الكليات الجامعية على أرفع

(*) صلاح أبو سيف (محاورات هاشم النحاس) ، الالف كتاب الثانى ، ٢٢٤ .

مستوى . فقد كنا نقوم بقراءة القصص السينمائية والروايات والقصص الأدبية والسيناريوهات المقدمة من أصحابها الى الشركة ، من أجل انتاجها أفلاماً سينمائية . وكنا نشاهد أيضاً كل الأفلام المعروضة فى دور العرض (الأفلام الأجنبية) وذلك على نفقة الشركة ، ثم نقوم بكتابة ملخصات وتقييم لهذه الأفلام . وفى كثير من الأحيان ، كنا نناقش بعض هذه الأفلام التى شاهدها الأستاذ صلاح أبو سيف ، وبالطبع كان يحدثنا عن اخراج ومونتاج تلك الأفلام . وكنا نشاهد كذلك كل الأفلام التى كانت تقوم الشركة بانتاجها وهى مازالت فى مرحلة « نسخة العمل » ، أى قبل النسخة الذاتية دون اضافة الموسيقى والمؤثرات وقبل عملية «المكساج» ؛ وذلك لابداء الرأى والاقتراحات لاصلاح ما بها من عيوب . وكان هناك اجتماع أسبوعى لأفراد « قسم القراءة والاعداد » مع الأستاذ صلاح أبو سيف لمناقشة كل التقارير التى نكتبها عن الأعمال المقدمة الى الشركة . كانت هذه الجلسة الأسبوعية بمثابة حلقة بحث ودراسة عملية لمرحلة من أهم مراحل الفيلم السينمائى ، وهى مرحلة اختيار الموضوع وتقرير مدى صلاحيته .

وفى هذه الفترة كان قد تم انشاء « معهد السيناريو » ، وهو أول معهد لدراسة هذا الفن فى الشرق الأوسط ، وكان الأستاذ صلاح أبو سيف هو الذى فكر فى انشائه واختيار من يقومون بالتدريس فيه فاستحق أن يكون عميداً له . كانت الدراسة لمدة سنتين بحيث تكون السنة الأولى نظرية والسنة الثانية عملية ، ثم يحصل الدارس على دبلوم عال فى السيناريو . وقام الأستاذ صلاح أبو سيف بالحاق جميع أعضاء قسم القراءة والاعداد بهذا المعهد . ولكن الحق أقول ، ان ما تم الاستفادة به من خلال عملنا فى الشركة كان أكبر بكثير مما استفدناه فى ذلك المعهد . فقد تعهدنا الأستاذ صلاح أبو سيف فى الشركة بالرعاية الكاملة وأسند الينا كتابة السيناريوهات لبعض الأعمال ، وكان يتطلب منه ذلك أن يقوم فى كثير من الأحيان مقام المدرس الخصوصى مع كل واحد . ومن خلال تلك الدروس الخصوصية تعلمت حرفية كتابة السيناريو .

كان وجودنا فى الشركة يستهلك كل ما لدينا من وقت يمكن أن نعمل ونقرأ فيه ففكرت أنا وبعض زملائى ، وهم : رأفت الميهى ، وهاشم النحاس وأحمد راشد ، فى انشاء مكتبة للشركة ، ووجد هذا الاقتراح ترحيباً كبيراً من الأستاذ صلاح أبو سيف . وكلفنى أنا ورأفت باختيار الكتب التى تصلح كثقافة أساسية للعاملين فى شركة انتاج سينمائى ضخمة وأوصانا باختيار الكتب الأجنبية ، وذلك لاجادتنا التامة للغة الانجليزية .

كانت الكتب تصل الى سكرتارية مكتب الأستاذ صلاح أبو سيف . وكانت مديرة المكتب تقوم بارسال الكتب الينا فى قسم القراءة والاعداد ، فأقوم أنا وزملائى المهتمون بالثقافة السينمائية بفحصها واختيار ما يصلح منها لمكتبة الشركة . وفى احدى المرات وقع فى يدى هذا الكتاب ولم أكن قد سمعت عنه من قبل فقد سمعت عن كتاب يوجين فال « فن كتابة السيناريو » الذى قمت بترجمته فيما بعد ورويت قصة ترجمته فى المقدمة . وبهرنى عنوان الكتاب : « The Practical Manual of Screen Playwriting » وأدركت فيما بينى وبين نفسى أنه الكتاب الذى كنت انتظر قراءته . وذهبت بمجموعة الكتب السينمائية الجديدة الى مكتب الأستاذ صلاح أبو سيف للحصول على الموافقة النهائية بالشراء . وقام بتأمل عناوين الكتب وأبدى موافقته ؛ ولكنه فى الوقت نفسه أبدى اهتماماً كبيراً بكتاب السيناريو هذا وطلب منى أن أتركه له ليقراه رغم أنه كان من بين الكتب كتاب يحتوى على نصوص أربعة سيناريوهات لأنطونيونى .

وبعد مرور ما يقرب من أسبوعين ، استدعانى الأستاذ صلاح أبو سيف الى مكتبه ، وعندما دخلت لمحت الكتاب أمامه على المكتب فبادرنى وطلب منى على الفور أن أقرأ هذا الكتاب وأعود اليه لأخبره برأيى فيه .

قرأت الكتاب فى اهتمام وشغف وانتهيت منه فى حوالى ثلاثة أيام ، ووددت لو أستطيع قراءته مرة أخرى حتى أستزيد مما به من معلومات

كانت جديدة بالنسبة لى ، خاصة ما يتعلق بنظام العمل داخل شركات السينما الكبيرة فى أمريكا . ونالت اعجابى أكثر الأجزاء التى تتعلق بحرفية كتابة السيناريو ، خاصة الكلام عن المطاردة السينمائية والكوميديا وأنواعها وفن كتابة الحوار السينمائى .

عدت الى الأستاذ صلاح أبو سيف وأعربت له عن اعجابى بالكتاب ومنهجه ، فأخبرنى أنه يريد منى ترجمة الكتاب وأنه سوف يقوم بمراجعته . وبالفعل ، تم ارسال عنوان الكتاب واسم مؤلفه وملخص صغير عن مضمونه وترشيح الأستاذ صلاح أبو سيف لى لأترجمه مع مجموعة عناوين أخرى لبعض الكتب السينمائية التى سيقوم بترجمتها بعض الزملاء ، الى المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطبع والنشر ، التى تحولت بعد ذلك الى ما يعرف الآن بـ « الهيئة المصرية العامة للكتاب » .

وبعد أكثر من شهر جاءت الموافقة على ترجمة مجموعة من الكتب السينمائية وكان من بينها هذا الكتاب ، ولكن تم اختيار الأستاذ الكبير يوسف جوهر لمراجعته ، وأسندوا الى الأستاذ صلاح أبو سيف مراجعة ترجمة كتاب « اعمدة السينما فى هوليوود » التى قام بها الزميل صديق العمر رأفت الميهى . ولكن هذا الكتاب لم يظهر للأسف الى النور ، وأخبرنى رأفت بعد ذلك بأن متن الترجمة قد فقد .

وبدأت ترجمة هذا الكتاب حثيثاً ، فقد بدأت أضع أول قدم لى فى مجال كتابة السيناريو للسينما والتليفزيون وضن على الوقت بالترجمة . وعندما وصلت الى ثلث الكتاب تقريباً عرضت الترجمة على الأستاذ يوسف جوهر فقام بمراجعتها ، ثم ما لبث أن انشغل كل منا بشئونه الابداعية . وقمت فى الوقت نفسه بنشر أجزاء متفرقة من الترجمة فى بعض الدوريات المتخصصة فى الثقافة السينمائية فلاقت اقبالا كبيراً .

ومرت سنوات ونسيت أمر هذا الكتاب بعد أن أنجزت أكثر من نصف ترجمته . وفى احدى زيارات الصديق هاشم النحاس لى فى بيتى حدث

ما ذكرته فى مقدمتى لكتاب « فن كتابة السيناريو » ، فعرض على أن أترجم كتاب يوجين فال : « The Technique of Screen Playwriting » .

ورغم مشاغلى الكثيرة ، قمت بقراءة الكتاب فبهرنى هو الآخر ، خاصة منهجه الذى يقترب كثيرا من منهج البحوث العلمية المقدمة لنيل الماجستير أو الدكتوراه . وأدركت أنه كان لابد وأن يكون هو الكتاب الأول الذى أبدأ بترجمته ، ذلك أنه يعالج الموضوع بشكل نظرى أكثر من كتاب « الأسس العملية لكتابة السيناريو » . ولذلك ، قررت بينى وبين نفسى ومن أجل مصلحة القارىء الا أقوم بنشر هذا الكتاب وأبدأ على الفور فى ترجمة كتاب يوجين فال .

وبعد أن ظهر كتاب « فن كتابة السيناريو » وأصبح فى يد القراء ولقى ترحيبهم واقبالهم حتى نفدت الطبعة الأولى ، عدت مرة أخرى لمراجعة ترجمة كتابنا هذا ، وعرضت الأمر على الأستاذ الدكتور / سمير سرحان فرحب ترحيباً كبيراً بنشره . وقام الصديق هاشم النحاس بمراجعة الترجمة معى ، متبعاً معى نفس الدقة والتروى والبحث عن الصيغ الملائمة للقارىء العربى حتى فرغنا من هذا الأمر . وقد بذلنا فيه من الجهد ما يرضى ضمائرنا .

وكالعادة ، لم أجد من يراجع لغة هذه الترجمة خيراً من الأستاذ محمد حسن ، فقد لمست فيه غزارة العلم والدقة المتناهية فى عمله واقتراحاته اللغوية التى كثيراً ما آخذ بها لأنها هى الصواب . ولذلك ، لا يسعنى هنا سوى أن أقدم له جزيل الشكر ، وأتمنى دوام التعاون معه فى كتبى القادمة .

« ربنا لا تؤاخذنا ان نسينا أو أخطأنا » .

مصطفى محرم

تصدير

يعتبر هذا الكتاب بمثابة أساس عملى لكتابة السيناريو . والغرض منه هو أن يوفر قواعد عملية ومقترحات ، ويقدم التطبيقات العملية لكتابة سيناريوهات الأفلام السينمائية التى يجرى عرضها فى دور السينما أو التليفزيون .

ويجب أن يكون واضحاً أن تقنيات الفيلم السينمائى يمكن تطبيقها على الانتاج التليفزيونى ؛ خاصة بالنسبة للدراما التليفزيونية المصورة سينمائياً .

فالدراما التليفزيونية — عند انتاجها سينمائياً — تختلف عن الفيلم الروائى أساساً فيما يتعلق بحجم السيناريو ، ومن ثم طول الفيلم . وقد أدى هذا الاختلاف الى أن الأفلام التى تستغرق ساعة ونصفاً والمعدة للعرض السينمائى لا يمكن اخضاعها للعرض التليفزيونى ، دون التأثير على نوعيتها بشكل كبير وعدم وضع جمالها الأصلى فى الاعتبار (*) .

وعندما يحدث هذا — وسوف يحدث هذا دائماً لأن الاستوديوهات الكبرى تقوم بالتخلص من أفلامها القديمة — فانه ينتج عنه التشويه الفنى .

(★) كان ذلك يحدث حتى أوائل الستينيات ؛ خاصة بالنسبة لمحطات التليفزيونية الأمريكية حتى كان لا يستغرق عرض الفيلم أكثر من ساعة ؛ وذلك لتطعيمه بعدد كبير من الاعلانات . أما الآن ؛ فان الأفلام السينمائية تعرض كاملة على شاشات التليفزيون ، الا فى النادر عندما تتعرض لمقص الرقيب فى بعض الدول — (المترجم) .

وعلى سبيل المثال ، نرى أن قفزات القطع العنيف هى القاعدة أكثر من كونها استثناء . وتحدث هذه القطعات القافزة ليس فيما يتعلق بالصورة فقط ، ولكن ما هو أسوأ بالنسبة أيضاً للحوار والصوت والموسيقى . فالشخصيات التى جرى حذفها من المشاهد الأولى تظهر فجأة عشوائيـــاً وتختفى مرة اخرى بشكل غامض . والشخصيات التى جرى تقديمها فى المشاهد الافتتاحية فى نسخة العرض السينمائى تجرى مناقشتها احيانا فى نسخة التليفزيون كما لو كانوا مألوفين للمشاهد ، رغم انه فى الواقع قد تم نسيانهم على أرض حجرة المونتاج فى استوديوهات التليفزيون .

فان هذه الأشياء الفجة وغيرها لا يمكن أن تعنى الا شيئاً واحداً : ان الفيلم المعد للعرض السينمائى لا يناســـب بشكـــل أمثل العـــرض التليفزيونى عندما يحذف من طوله . وبالاضافة الى ذلك ، يجب أن يصبح واضحاً أن الأفلام المناسبة للتليفزيون هى فقط التى تكتب بشكل مباشر للتليفزيون .

ومع قليل من الاستثناءات ـــ التى سوف يشار اليها وتناقش فى حينه ـــ فان كل المادة المكتوبة فى هذا الكتاب فيما يتعلق بالأفـــلام التى تعرض فى دور السينما ، يمكن تطبيقها بالمثل على الأفـــلام الروائيـــة للتليفزيون .

وفيما مضى ـــ على سبيل المثال ـــ كانت اللقطة العامة محرمة على الفيلم التليفزيونى ، وكان هذا بسبب حجم شاشة التليفزيـــون المنـــزلى العادى ، فقد كانت أصغر بكثير عما هى الآن . ولذلك ، فان الأشخاص فى اللقطة العامة كانوا يبدون أصغر بحيث لا يمكن رؤيتهم . ولكن مع تميز شاشة جهاز التليفزيون الكبير ، لم يعد يلتفت الى هذه النصائح والكثير غيرها . ولذلك ؛ فانه يمكن الآن أن نقول باطمئنان ان سيناريـــو الفيلم التليفزيونى هو المقابل الدقيق لسيناريو الفيلم الروائى .

ويجب أن تكتب سيناريوهات الأفلام على غرار أفلام هوليوود الروائية ، أما الأفلام التسجيلية وأفلام الدعاية والأفلام التعليمية وأفلام التدريب فان سيناريوهاتها تستخدم تقنية أساسية معينة ؛ ومن ثم تتطلب كتابتها معلومات متخصصة تحتاج الى كتاب آخر لوضع تفاصيلها .

ومن ثم ؛ فسوف نؤكد تماماً فى هذا الكتاب فقط على قواعد كتابة سيناريوهات الأفلام الروائية للعرض السينمائى والأفلام الدرامية للتليفزيون .

والتقنيات المعطاة هى تلك التى انبثقت عبر سنين على شكل أجرومية سينمائية . ولذلك ؛ فقد أصبحت تقريباً قواعد ثابتة من أجل انتاج أفلام سينمائية تحظى بالقبول . أما بالنسبة للشريحة العاجزة عن الابداع من صناع الأفلام الذين يتمسكون بها نظرياً بشكل خانع ، فتكون المحصلة بالطبع أفلاماً سيئة .

والقواعد التى نقدمها هنا ليست ملزمة ، فالروح الحرة المبدعة لا تعترف بالقواعد . فهى تقبل القواعد فقط كتقاليد يمكن تحطيمها ، اذا كان سينتج عن ذلك أعمال ابداعية جديدة . ولذلك ؛ فالقواعد المعطاة فى هذا الكتاب يجب أن تستخدم فقط كمعالم — أو نقط انطلاق — للتجديد المبدع .

اقبل معظم هذه القواعد ولكن بتحفظ . اقبلها فقط كنقط بداية . وعليك أن تستمر منها لابداع أعمال أصيلة وخيالية ، اذا كنت قادراً .

لويس هيرمان

الباب الأول

الأسس الدرامية

مفهـوم السـيناريو

السيناريو السينمائى هو موضوع مكتوب بشكـل يكون بمثابـة التخطيط العملى بالنسبة للمخرج السينمائى .

وهو يخصص للتصوير فى شكل سلسلة من الفصول المصورة . وتصبح هذه الفصول ـ وذلك بعد لصقها ببعضها البعض ، وبعد مزجها بالمؤثرات الصوتية المناسبة والموسيقى التصويرية ـ هى الفيلم النهائى .

وعلى خلاف نقيضته المسرحية او الرواية ، فان السيناريو بتسمياته المختلفة ـ ومن بينها نص التصوير والنص والسيناريو ـ قل أن يعتبر عملا ادبياً فنياً . فهو مثل الرسم المعمارى يستخدم فقط كمرحلة وسيطة لا بد أن يمر الفيلم من خلالها ، فى طريقه الى شكله الكامل النهائى .

ويختلف وضع كاتب السيناريو فى صناعة السينما فى هوليوود عن غيره من الكتاب فى مجالات الترفيه الأخرى . اذ عادة ما يشاهد الكاتب المسرحى مسرحيته فى اخراجها وعرضها كما كتبها تقريباً . هـذا اذا لم يتم استدعاء احد خبراء الدراما . والصحفى يظهر عمله بعد أن يجرى المحرر عليه تعديلات غير جسيمة . ونادراً ما يضطر مؤلف الكتاب الى اجراء تعديلات جوهرية . وتتأثر الكتابة للاذاعة الى حد ما بمطالب القائمين على شئون وكالات الاعلان . ولكن عمل كاتب السيناريو فى

هوليوود — المفروض أنه عمل خلاق — من النادر ، وربما من المستحيل أن يصل الى دار العرض كما كتب .

وهناك عدة أسباب لهذا الاختلاف الغريب . فصناعة الأفلام السينمائية تعتبر مشروعاً تعاونياً يجند له أصحاب القدرات الخلاقة فى عشرات الحرف والفنون المتقاربة والملتحمة — التمثيل والتصوير السينمائى والعمارة وهندسة المناظر وتصميم الملابس والديكورات الداخلية — كل هؤلاء وعديدون غيرهم لهم دور مهم فى صناعة الأفلام السينمائية .

ولكى نعطى فكرة عن تنوع الحرف التى تتطلبها صناعة الفيلم . نقدم صورة — للمشتغلين فى البلاتوه حيث كان يجرى تصوير قصة سومرست موم « حد الموسى » .

فبالاضافة الى المخرج ومساعديه والممثلين ونظرائهم ، كان هناك رئيس عمال الكهرباء ورجاله والمصور (مدير التصوير) واثنان من المساعدين وعامل الكاميرا وعامل الكرين وموجه الكرين ورئيس عمال البلاتوه مع خمسة من معاونيه وملاحظ السيناريو وأربعة من مهندسى الكهرباء والمشرف على الحوار ومدير وحدة الانتاج وضابط اتصال وعامل اكسسوار وعامل لعرض نسخ المعمل واخصائى المؤثرات الخاصة ومهندس الصوت ومساعده والموكول اليهم ميكروفون الصوت واثنان من عمال الملابس ومصور فوتوغرافى .

ومن الواضح جداً أن كاتب السيناريو لم يكن حاضراً .

ومن المهم أن كل هؤلاء هم فقط الذين اقتضى برنامج العمل وجودهم فى البلاتوه ؛ ولكن هناك غيرهم ممن يعدون بالمئات ممن لهم دورهم فى صناعة الفيلم : من مهندس الديكور الى العامل الذى يقوم بتنظيف البلاتوه بعد ازالة الديكور .

وحتى أثناء انتاج تمثيليات التليفزيون الرخيصة التكلفة — والتى يجرى انتاجها فى استوديوهات معينة ووفق نظم خاصة — يبدو عدد العمال مثيراً للدهشة .

وبالاضافة الى كثرة هذه الحرف والمواهب التى تؤدى الى الاختلاف بين كتابة السيناريو وغيره من أشكال الكتابات الخلاقة ، يبقى اختلاف آخر من الأهمية بمكان . ذلك أن الرواية (خاصة) والمسرحية (أحيانا) تصلان مباشرة الى جمهورهما ، بينما يقتصر دور كاتب السيناريو على مجموعة من التوجيهات للمخرج والممثلين والمصور والحشد الضخم من رجال الحرف الأخرى ؛ ولذلك فان السيناريوهات لا يراعى فى اعدادها أن تكون صالحة للقراءة . ومن هنا ؛ فان عدداً قليلا جداً منها هو الذى يجرى طباعته . وتحذف عادة عند الطبع توجيهات الكاميرا وحركات الممثلين .

ولذلك ؛ فان الحكم على السيناريو لا يكون بالنسبة لقيمته فى القراءة ، ولكن بالنسبة لمدى تأثيره فى وصف المشاهد التى تصور والحوار الذى يدور والأحداث التى ستتم رؤيتها .

وهذا هو السر فى الفشل الذريع لكثير من الروائيين وكتاب المسرح الذين تستدعيهم هوليوود للقيام بكتابة سيناريوهات . فانهم يؤلفون نصوصاً جيدة القراءة . ويتميز حوارهم المكتوب باستفاضة — كما يحدث فى الرواية المفككة — بحرارة وعاطفة وواقعية . وتعتبر أوصافهم لمظهر الشخصية وسلوكها ودوافعها فى الواقع قوية وجديرة بالقراءة . ولكن اذا لم يتم استدعاء كاتب سيناريو متمرس للقيام بعملية صقل للنص ، فعادة ما يفشل فى التصوير . اذ يتدفق حواره من مجرى الصوت فاتراً مملا ؛ ويتم القضاء على حركة الحدث البارعة بالضرورة لحظة أن تولد على أيدى الممثلين . وتلقى الاقتراحات بحركة الكاميرا التجاهل من

المخرج ، الذى يحرص على توكيد حقه فى تصوير المشاهد بطريقته الخاصة .

ويؤكد كل هذا أن الروائى الناجح لا يملك بالضرورة المقدرة على كتابة سيناريوهات تلقى القبول وتصلح للتصوير .

كاتب السيناريو

وفى امكاننا أيضاً أن نؤكد أن اشتغال الكاتب فى أحد استوديوهات هوليوود أو فى استوديو ايسترن للأفلام التليفزيونية ككاتب سيناريو ، لا يعنى بالضرورة انه يمارس كتابة السيناريو . فمن واقع قائمة « كتاب السيناريو فى هوليوود » التى تضم ما يزيد على الف وخمسمائة عضو ؛ نجد أن الذين يكتبون سيناريوهات لا يصلون بالفعل الى الربع . وهناك الكثيرون من « رجال الفكرة Idea men » ، الذين يملكون القدرة على أن يحلموا بأفكار تصلح لأن تكون أفلاماً فى المستقبل . وهناك أيضاً « كتاب المواقف Situation men » ، وهم الذين فى مقدورهم اذا قرءوا سيناريو بعد كتابته أن يقترحوا مشاهد جديدة ومواقف جديدة ، ترتفع بالحدث والحوار . وهذا بالاضافة الى « رجال الفكاهة gag men » ، الذين يضيفون الى السيناريو مواقف ضاحكة ، أو يطعمون الحوار بالقفشات ، ثم يأتى دور « كتاب الصقل Polish job » ، الذين يتسلمون السيناريو بعد كتابته فيقومون بتنقية المشاهد والحوار ، ويمارسون براعتهم فى الحذف والاضافة ، ويعالجون مواطن الضعف ويرتفعون بالحدث ويزيدون من سرعة الايقاع .

ولكن غالبية كتاب السيناريو من غير الذين سبق ذكرهم يكتبون سيناريوهات كاملة ، يضمنون فيها المشاهد الرئيسية دون أن يشيروا الى لقطات الكاميرا وزواياها وحجم اللقطات .

أدوات المهنة

يجب أولا ان تتوافر فى كاتب السيناريو القدرة على الكتابة وعلى التعبير عن أفكاره وأن يحسن الوصف ويجد الكلمات الملائمة ، كما يجب أن يملك الخيال المبدع وأن تكون لديه الفطنة التى تمكنه من التعرف على الموضوعات ذات الجوهر الدرامى . كما يجب أن يكون قصاصاً مجيداً وملماً بتلك الأساليب الفنية لسرد القصص التى تؤدى الى حبكة تبدأ ببراعة وتتطور بشكل مثير فتنتهى بطريقة مرضية . ويجب أن تكون قوة الملاحظة عنده من الشمول والنضج ، بحيث تمكنه من تخيل الشخصيات والمواقف وتطورات القصة كما لو كانت فى القالب السينمائى .

والأهم من ذلك ، يجب أن يكون فى مقدوره أن يربط الميزات الشخصية الجسمانية الخارجية بها والأحداث بالدوافع العاطفية الداخلية، وادماجها فى السيناريو بشكل طبيعى يتيح لنا الاقتناع بالأسباب السيكولوجية ، ويضفى عليها طابع الصدق .

وبالاضافة الى امتلاكه عيناً مصورة ، يجب على كاتب السيناريو الجيد أن يمتلك أذناً مرهفة تمكنه من أن يعيد تقديم حديث يفيض حيوية ، ويجمع بين محاكاة الواقع وبراعة اختيار الكلمات .

ويجب أن يكون فى مقدوره أيضاً أن يستخدم المؤثرات الصوتية التى تمهد للشعور بالموقف وتعلى الحدث الدرامى ، ويتحتم استخدامها لخدمة الانتقالات بين المشاهد أو الوصول بها الى ختام أو تدعيماً للحبكة .

ولا يجب أن تتوافر هذه المهارات فى كاتب السيناريو وحده ؛ فان معظمها ضرورى للكاتب الاذاعى والكاتب المسرحى والكاتب الروائى أيضاً لا غنى له عن بعضها .

أما كاتب السيناريو ، فان عليه أن يضيف الى تلك المهارات ملكة التصور بدرجة عالية . كما يجب أن تكون لديه موهبة « الرؤية » بدرجة فريدة ، وأن يكون فى مقدوره « رؤية » الفكرة مصورة بصرف النظر عما اذا كانت جيدة الكتابة أو جميلة أو براقة ومثيرة للتقليد ؛ ولكن كفقرة تجسدت كلماتها وصارت صوراً .

ففى فيلم انجليزى ملون . جرى تقديم الأحاسيس الفسيولوجية لعطسة بطريقة التطع على كادرات ترمزية خالية لفيلم مغطى بشرارات متوهجة ، فقد اعتقد الكاتب أو المخرج أو المنتج — أن العطسة يمكن التعبير عنها بهذه الطريقة . وكانت تجربة جيدة ، رغم أن التأثير المطلوب لم يتحقق بشكل مكتمل .

يتضح من هذا أن كاتب السيناريو الذى يكتب للسينما « الصور المتحركة » يجب أن يتعامل قبل كل شىء بالحركة ، ويجب أن تتحرك قصته بطريقة سريعة أو على مهل حسب طبيعة القصة .

ويجب أن يتحرك حواره باطراد ، وأن يحتوى فى داخله على جوهر ديناميكية الحركة نفسها — وهى كما أسلفنا حركة سريعة أو بطيئة حسب مقتضى الحال ولكنها مستمرة . ويجب أن تتحرك شخصياته بحيث يكون هناك حدث ظاهرى كاف داخل اطار العمل لكل لقطة ؛ ليبرر وجودها فى الفيلم السينمائى . وعلى كاتب السيناريو أن يكون قادراً على تطوير الحركة فى سياق كل لقطة على حدة داخل المشهد الواحد ، بحيث ينتج عن ذلك موكب متحرك من اللقطات المصورة . وفى الوقت نفسه يجب ادماج هذه الحركة المطردة فى مجموعة المشاهد التى تكون الفصل ، ثم بشكل عام فى الفصول التى تكون الفيلم ، وتتم أغلب هذه الحركة بتدخل المخرج ومونتيره ولكن كاتب السيناريو هو واضع أساسها .

وتعتبر خاصية نمو الشخصية — تلك التى تزود بحركة فطرية معينة نابعة من داخلها — وسيلة أخرى لتقديم الحركة المطردة .

ومع ذلك ، يتطلب تحقيق عوامل الحركة هذه معرفة وثيقة بالاساليب الفنية السينمائية : فهى تتطلب دراية باستخدام أنواع اللقطات المختلفة أى أبعاد الكاميرا وزواياها وتتطلب معرفة المؤثرات البصرية ، مثل : « المزج » و « المسح » ، وهى عوامل مساعدة للانتقال من مشهد الى مشهد ومن فصل الى فصل . كما تتطلب معرفة حشد من الوسائل الفنية التى يتعذر علينا بدونها عمل الفيلم السينمائى .

نبذة تاريخية

لم يكن هناك فى الماضى حرص على هذه المعرفة السينمائية المتخصصة . ففى أيام طفولة صناعة السينما كان المصور هو سيد الصناعة — يضع القصة ويكتب السيناريو وهو المخرج ومونتير الفيلم .. كان هو الصناعة كلها .

وعندما تزايد الاقبال على الأفلام تدريجياً وأصبح عمل المصور أكثر مشقة ، اضطر الى أن يتخلى عن بعض مهامه لمتخصصين آخرين . ولكنه احتفظ لبعض الوقت بمسئولية تطوير القصة ؛ لأنه بكل بساطة وجد انه ليس من الضرورى أن يقوم بكتابة سيناريو بالشكل المعروف ، لأن التصوير كان يتم ارتجالياً .

وكان استئجار كاتب هو الخطوة التالية — من بين كتاب الفودفيل أو المسرح الكوميدى — ليضع سلسلة من المواقف الضاحكة يصورها المصور . ثم رئى الاستعانة به ليكتب بطاقات العناوين التى حاولت بها السينما الصامتة أن تقدم فى ايجاز شديد الحوار المهم فى الفيلم ، مع تعليقات وصفية كان أكثرها تنوعاً « وأقبل الفجر » .

وعندما نضج مفهوم الأفلام وزادت فى الطول من بوبينتين الى أربع وأخيراً الى ثمانى بوبينات ، أصبح تخطيط الفيلم أكثر لزوماً وتعقيداً . ومن ثم تنوع التخصص فى معالجة عناصر السيناريو المختلفة : من كتاب الفكرة لوضع بذرة القصة ، الى كتاب المواقف لتحويل فكرة القصة الى مواقف درامية ، الى كتاب بطاقات العناوين لتزويد الفيلم بالايضاح الذى تقتضيه الضرورة والحوار الأساسى . هذا بالاضافة الى الكاتب القادر على ربط كل العناصر المنفصلة وتضمينها سيناريو التصوير النهائى .

وقد أدى دخول الصوت والحوار المسموع الى الاستغناء عن كاتب بطاقات العناوين ؛ ولكنه أدى أيضاً الى خلق حاجة لمؤلفين يستطيعون كتابة حوار ديناميكى ، وكان يتم اختيارهم فى البداية من بين كتاب المسرح فى برودواى .

وفى الاندفاع الأول المضطرب للتحول من الأفلام الصامتة الى الأفلام الناطقة ، لجأت السينما الى المسرح بجميع أنواع مهنه من ممثلين ومخرجين الى كتاب حوار . وأثبتت الأفلام الأولى الناطقة خطأ هذا الاتجاه . فلم يكن نقل المسرحيات الى الشاشة عملا ناجحاً ، ولم يبذل كتاب المسرح أية محاولة لتعديل أساليبهم الفنية طبقاً لاحتياجات الكتابة السينمائية . كانت الكلمات طنانة وثرثارة والمشاهد منفصلة مما أدى الى بطء الحركة ، ولم تحظ اللقطة الكبيرة بالقبول وحلت محلها فى الاخراج اللقطة المتوسطة واللقطة الكاملة .

ولكن عندما بدأ صناع الفيلم التعرف تدريجياً على أخطائهم فيما تم من انتاج ، ارتفع مستوى كتابة السيناريو وانتهى عهد الحوار الطويل وأصبح موجزاً وواقعياً . وأصبح للقطة الكاملة مكانها، ولكن ليس على حسابه واحدة من أهم أساليب السينما وهى اللقطة الكبيرة . وتولدت أساليب فنية محددة لكتابة السيناريو تقدم قصصاً تنمو وتتطور وفقاً لما يجب أن يكون عليه الفيلم السينمائى .

اجراءات الاستوديو الحالية

حالياً ، السيناريو الكامل فى هوليوود ما هو الا نتيجة لعمل تحضيرى كثير ، يبدأ بشراء فكرة مجردة أو كتاب مطبوع أو مسرحية — تم اخراجها او لم تخرج — او قصة فى مجلة أو قصة مبتكرة كتبت خصيصاً للسينما . وكانت هذه الأخيرة تشترى ليتولى بطولتها ممثل سبق التعاقد معه بالفعل (لتزويد سوق أو اتجاه سينمائى محـــدد) . والقصة المكتوبة للسينما تحظى سريعاً بقبول عظيم ؛ خاصة لدى منتجى الفيلم التليفزيونى الذين لا يستطيعون الاقدام على دفع مبالغ باهظة ثمناً لكتاب رائج .

ويجرى تنقيح القصة الأساسية — هذا اذا كانت فكرة — أو كتابتها على شكل ملخص — اذا كانت رواية أو مسرحية ، ويتحول هذا الملخص الى صفحات مكتوبة على الآلة الكاتبة تتراوح بين خمس وعشر صفحات ذات هامشين . واذا كان المنتج مشغولا بحيث لا يستطيع قراءة هـــذه الصفحات القليلة ؛ فانه يجرى ضغطها الى نصف صفحة أو حتى الى فقرة فى عدة أسطر .

ومن المعروف عن واحد من أهم المنتجين أنه يستأجر ممثلين ليمثلوا له القصة ، بينما هو يفكر فى أمور أكثر أهمية .

وبعد ذلك يجرى عقد مؤتمر للقصة . ويحضر المنتج المشرف هذا الاجتماع (وهو الذى يشرف على عدد من الأفلام يتراوح بين اثنين وستة أفلام) ومنتج الفيلم الواحد وكاتب السيناريو ، واحياناً — وليس دائماً — المخرج المعين للفيلم ، لأن العادة جرت أن يجرى اختيار المخرج بعـــد الانتهاء من السيناريو .

وتتفتح فكرة القصة ويحصل الكاتب على توصيات وآراء متنوعة . وتجرى مناقشة القيم الانتاجية . وتتم مناقشة اختيار النجوم المطلوبين للفيلم . ويقطع سير المناقشة بمكالمات تليفونية لا حصر لها .

ويتم درس مواقع التصوير والميزانيات ، وفى النهاية ينتهى المؤتمر . ويعود الكاتب الى صومعته ليفكر ويدون ملاحظاته ثم يدق على الآلة الكاتبة او يملى على كاتب اختزال تطويره للملخص وهو ما يعرف عادة « بالمعالجة Treatment » .

ويحاول الكاتب أن يضمن هذه المعالجة كل الأفكار التى طرحت أثناء مؤتمر القصة ، بالاضافة الى الأفكار التى تحتويها القصة الأصلية من وجهة نظره . وتتم هذه المعالجة فى شكل قصة قصيرة من خمسين صفحة مكتوبة فى زمن المضارع . وهى بالطبع أقصر نسبياً فى حالة الدراما التليفزيونية التى تستغرق وقتاً أقصر . ويجب أن تتضمن المعالجة وصف الشخصيات وتعدد مميزاتهم الشخصية الذاتية وتفصل أفعالهم المختلفة المتداخلة من خلال القصة ، وفى الوقت نفسه تحاول أن تحدد النقاط الدرامية التى سوف يبرزها الحوار .

ويستمر مؤتمر القصة فى الانعقاد بين الكاتب والمنتج المختص بالفيلم لمناقشة قيمة القصة والأحداث والحوار ، واذا كان رضاء المنتج مطلوباً ، فانه بدوره ينصت بأذن خائفة لأنه مسئول أمام منتجه المشرف وهو ماثل أمام عينيه حتى اذا لم يكن موجوداً ، وبهذه الطريقة يتم الحصول على معالجة كاملة .

ثم تذهب هذه المعالجة الى المنتج المشرف وترسل نسخ منها الى أقطاب قسم القصة والى اقطاب الاستوديو ومساعديهم ، وهذا يعنى أن حوالى خمسة وعشرين شخصاً يقرءونها ويعلقون عليها ويضعون جميع الاقتراحات

ويمزقون أجزاءها أو يقومون ببنائها ، ثم تعود شرائح المعالجة الى الكاتب لاعادة تنسيقها ويخبرونه بالطبع أنه حر فى رفض أو قبول الاقتراحات وتقدير صلاحيتها . ولكن مقتضيات المهنة تدعوه الى رفض التغييرات والاقتراحات الصغرى فقط . وعليه أن يقبل تلك التى وضعها من يفوقونه فى المرتبة ، وتتدرج نسبة القبول بالضبط تبعاً لأهمية ناقديه فى ادارة الاستوديو ورغبة الكاتب فى المحافظة على عمله وفى الحصول على أعمال أكثر .

وينهى الكاتب المعالجة المنقحة ويرسلها الى الدوائر المختصة ، ويقرؤها نفس مجموعة المنفذين فى الاستوديو . وأخيراً — وعادة بعد ستة أسابيع — يمكن الوصول الى معالجة مدروسة يوافق عليها المنفذون — ولكن دائماً بتحفظات .

وعندما يتم هذا يبدأ الكاتب فى العمل فى سيناريو التصوير وهو السيناريو النموذجى الذى يسير العمل بمقتضاه عندما يبدأ التصوير الفعلى للفيلم .

ولسنا بحاجة الى أن نقول انه من خلال كتابة سيناريو التصوير يجرى اتباع الاجراءات السابقة . وتنعقد مؤتمرات لا حصر لها . وتحدث تغييرات عديدة ويتم استهلاك كميات كبيرة من الورق فى اعادة الكتابة واضافة ما يستجد من مشاهد وحوار . ويلعن الكاتب الحبر والعرق ويبدو منتج الوحدة نافد الصبر ، ويستولى السخط على المنتج المشرف . ولكن تدريجياً تتمخض هذه المجهودات عن سيناريو تصوير كامل . وبعد ما يقرب من ستة أسابيع الى سنة ، تظهر المسودة النهائية للسيناريو بعد نسخها . ومع كل هذا يتبقى اجراء محتمل الحدوث ، اذ بعد علم من العمل الشاق قد يلقى بالسيناريو بعيداً ، وقد يعهد الى كاتب آخر

بالفكرة الأصلية وتتكرر العملية المرهقة نفسها . وحتى اذا حاز السيناريو الكامل القبول النهائى ، فانه كثيراً ما يحدث أن يتم استدعاء كاتب آخر ليعيد كتابة السيناريو المقبول . والنظرية هنا اننا لو نظرنا الى عمل كاتب واحد على انه جيد ، فمن المؤكد أن عمل نصف دستة من الكتاب لابد وان يكون أفضل بست مرات (*) .

وعندما يجد المنتج أمامه نصف دستة أو ما يزيد من الكتابات للقصة ، فانه يقع بلاشك نهباً للحيرة ولابد ان يخرج من هذه الحيرة باختيار السيناريو الذى يفضله ويجرى طبعه ويرسله الى الأقسام المختلفة ، ليمارسوا تخصصاتهم ويستعدوا للعمل فى الفيلم .

وهنا يبدأ تعيين العمال الفنيين والاختيار النهائى للممثلين ، ويجرى تصميم الديكورات ثم بناؤها واعداد جدول التصوير من خلال تقطيع أوصال السيناريو ، وفى النهاية يتم تصوير الفيلم . وقلما يستدعى الكاتب للعمل فى البلاتوه ليقوم مع المخرج بتعديل مشاهد أو اجراء تغيير فى الحوار . ولكن المرجح أن يكون الاستدعاء من أجل تطعيم الفيلم بالقفشات (أو سعياً لمزيد من التشويق والاثارة) وأثناء تصوير الفيلم وعمل المونتاج له يتم استعراض اسماء الكتاب المختلفين الذين عملوا فى السيناريو لكى تظهر فى عناوين الفيلم . وفى حالة اشتراك عدد كبير من الكتاب فى العمل يثور جدل كثير ؛ ذلك ان عناوين الفيلم فى هوليوود هى موضع مناقشة بين كتاب السيناريو ، وعادة ما تحسم هذه المعركة لجنة تحكيم تتكون من ثلاثة أعضاء من اتحاد كتاب السيناريو . وتقرأ اللجنة كل النصوص وتضع القرارات التى تراها . وتكون النتيجة عادة هى الحل الوسط ، وكان هذا الحل الى وقت قريب على الشكل الآتى :

(*) هذه القاعدة وان صلحت باعتبارها قاعدة فى حرفية السيناريو ، لا يمكن اخذها باعتبارها قاعدة ابداعية مطلقة ، وخاصة فى مجال الفنون حيث هناك العديد من الأعمال الفنية العظيمة التى اعتمدت على عبقرية فرد واحد - (المترجم) .

« القصة الأصلية لجو جوكى وبيل بوكس (*)

أعدها سام سوكس ومو موكس

سيناريو فرانك فوكس ونيل فوكس

كتب الحوار الاضافى رالف روكس وجيرام هوكس

قام بوضع المشاهد الاضافية أوسكار أوكس وبات بوكس » .

ويتم حفظ أسماء الكتاب الذين لم يرد ذكرهم فى أرشيف السينمائيين المجهولين فى « أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية » .

ويحاول اتحاد نقابة كتاب السيناريو تحديد عـــدد العـــاملين فى الفيلم ، ولا يعترف الا بعدد قليل من الكتاب .

تصنيفات السيناريو

يمكن تصنيف السيناريو فى هوليوود أصنافاً شتى ، وهى تشترك جميعاً فى أن المعالجة السينمائية هى قوام كل منها .

ولكن تختلف هذه المعالجة حسب نوع الفيلم ، وسوف نناقش هذه الاختلافات فى الفصول القادمة . ويمكن ان ينطبق هذا التصنيف عـــلى الأفلام التليفزيونية ، ويكفى الآن أن نضع قائمة بأنـــواع تصنيفـــات انسيناريو ؛ بقصد الوصول الى تعريف لكل منها :

(*) من الواضح انها اسـماء وهميـة بالضبط ، كما نقول فى لغتنـا العاميـة « فلان وعلان وترتان » ـ (المترجم) .

جريمة	بوليسى غامض
حركة	جريمة غامضة
سجن	مشكلة اجتماعية
مشكلة اجتماعية	دينى
رعاة بقر	حـــربى
حركة	سيكولوجى
غامض	تاريخى
موسيقى	رومانسى
كوميدى	موسيقى
رومانسى	متنوعات
موسيقى	تسجيلى
شبابى	شبه تسجيلى
دراما	موسيقى
رومانسى	كارتـــون
تراجـــم	تاريخى
مشكلة اجتماعية	سياحى
موسيقى	دراما موسيقية استعراضية
كوميدى	فانتازيا
حركة	فانتازيا كوميدية
دراما	فانتازيا موسيقية كوميدية
حلقات	كوميديا فارس
كوميديا قصيرة	جريمة غامضة فارس
ميلودراما	رعب فارس
حركـــة	
مغـــامرات	رعب
أحـــداث	سيكولوجى رعب .

قبـــل أن نبـــدأ

فى الحقيقة ، يمكن أن تنطبق على صناعة السينما هذه الآية مـــن الانجيل : « فى البداية كانت الكلمة » ، اذ يجب أن تكون هناك فى بداية كل فيلم كلمات : كلمات كاتب السيناريو التى تكون النص الذى هـــو نقطة الانطلاق لهيئة الاستوديو بأكملها لتبدأ العمل .

ويدخل الآن عهد ارتجال المخرج والمصـــور فى هوليوود فى باب الذكريات القديمة . وباستثناء عدد قليل من المخرجين (يتبادر الى الذهن اثنان منهم فقط ، وهما : روبرتو روسلليني وشارلى شابلن فى فيـــلم « امرأة من باريس ») ، لا يستطيع المخرجون بدء العمل الا بعد اتمام كتابة السيناريو .

ومن ثم ، فان كاتب السيناريو هو المحرك الأول لكل فيلم سينمائى أو تليفزيونى ، وعليه أن يدرك أن عمله الخلاق مطالب بأن يستمر فى دفع الحدث الى الأمام . ويجب أن يحتوى السيناريو الذى يكتبه على حركة ظاهرية وحركة داخلية . يجب أن يبتكر لقطات تبرز حركة الحدث وحركة الحوار ، ويجب أن يربط هذه اللقطات ببعضها البعض ، بحيث لا تضطرب الحركة ولكن تستمر فى النمو باطراد ، وبشكل ينسجم مع الجو العـــام للفيلم كله . والحقيقة التى لا يجب أن نغفل عنها هى أن : أهم اعتبار بالنسبة للسيناريو السينمائى هو انـــه يجب أن ينتج عنه فيلم سينمائى يتحرك .

والحركة مطلوبة أيضاً وبالذات للتمثيلية التليفزيونية . وتعرض الأفلام السينمائية فى دور العرض على من يطلق عليهم « المتفرجين الاسرى » ، وهذا يعنى أن الجمهور مضطر فقط على نحو ما أن يبقى لمشاهدة عرض الفيلم بحكم انه دفع ثمن مشاهدته ، أما بالنسبة للفيلم التليفزيونى فان مشاهدته تتم فى البيت ، وليس جمهوره اسيراً لأنه لم يدفع شيئاً ليشاهد الفيلم ، وفى وسعه بكل بساطة ادارة المؤشر لامتاع نفسه ببرامج أخرى من برامج المنوعات المسلية ، وما أكثرها ! وهناك أيضاً غوارق أخرى ، ففى دار العرض المظلمة يشد انتباه الجمهور ما يجرى على الشاشة المضيئة قبل أن تجنى على تركيز الذهن تلك المضايقات المألوفة ، مثل طقطقة اكياس الورق وقرقشة الفيشار وهمسات العشاق وتهريج اليافعين . ففى امكان الفيلم ، برغم هذا كله ، أن يستحوذ بسهولة على اهتمام المتفرجين .

ولكن هذا لا ينطبق على الفيلم السينمائى التليفزيونى . فنادرا ما تكون حجرة المعيشة مظلمة تماماً لمشاهدة التليفزيون . وليست هناك آلة عرض تطن وتبعث على النعاس ، وقد يتخلل العرض نشيج طفل فى غرفة نوم مجاورة وشقاق الأزواج الذى يمكن أن يتسرب خلال الجدران الرقيقة الفاصلة بين الحجرات ، وضجيج المواصلات القادم عبر النافذة المفتوحة والتليفون وجرس الباب وتعليقات أحد المشاهدين — كل هذا بالاضافة الى عديد من الأمور الأخرى يمكن أن يشتت الذهن ، ويقطع خيوط الانتباه الدقيقة التى تربط بين مشاهد التليفزيون والفيلم الذى يشاهده . وهناك أيضا على الدوام المؤشر المرقم الصغير فى الجهاز (أو الريموت كنترول) يعد بتسلية مختلفة ، وربما افضل .

وتقودنا حقيقة مشاهدة التليفزيون فى البيت الى اختلاف آخر أيضاً يتطلب من كاتب السيناريو انتباهاً خاصاً . ففى البيت يحيط

بالمشاهد عدد قليل من رفاقه المشاهدين ، وعلى العكس يعتبر المشاهد فى دار العرض جزءاً من مجموعة كبيرة للغاية تتجاوب مع الفيلم بشكل جماعى . فالضحكات التى قد يفقدها البعض يظفر بها الآخرون الذين ينقلون انفعالاتهم الى الأقل حرصاً . وبنفس الطريقة يمكن أن تنتقل السعالات والنحنحات — التى تدل على الملل وعدم الاهتمام — الى الآخرين (*) . وقد تخلصت برامج الاذاعة والتليفزيون — خاصة العروض الكوميدية والمنوعات — من هذه المشكلة بعرضها على جمهور فى الاستوديو ، بحيث تتم اذاعة استجاباتهم — التى تجرى لها بروفات « لتسخينها » قبل وقت العرض وتغطى بتصفيق الاستحسان بشكل ملائم أثناء اذاعة العروض على الهواء — متزامنة مع البرنامج . وبذلك يحصل مستمع البيت على استجابات القطيع .

وتستخدم أفلام « آموس وآندى » التليفزيونية هذه الطريقة أيضاً باضافة استجابة استحسان الجمهور فى مجرى الصوت التقليدى . وفى الواقع ، يعتبر هذا دراما سينمائية تمدنا بتقدير لها نابع منها وبهذا تؤكد قبولها . وقد يجعل هذا المرء يرتعد خوفاً عندما يتمكن منتجون آخرون من اتباع هذه الطريقة بالنسبة للأفلام التى يجرى عرضها فى دور العرض ، حيث يصبح المتفرجون الأسرى تحت رحمة التهليل المنعكس الشرطى للجمهور .

وهناك نقطة أخرى تنطبق بشكل خاص على كتابة الدراما الكوميدية للتليفزيون ، فالاجراء المعتاد بالنسبة للأفلام السينمائية هو كتابة « حوار ميت» لمدة ثوان قليلة بعد الموقف ومنطقة الضحك . ويقوم هذا مقام الشىء المريح بالنسبة للجمهور الضاحك ، ويؤكد عدم ضياع أى

(*) تسمى هذه الظاهرة فى علم النفس بالمشاركة الوجدانية — (المترجم) .

شيء مهم منه . وعلى أية حال ، لا يتطلب التليفزيون « الحوار الميت » لأن المتفرج عادة ما يكون فى البيت ولا يكون انفعال الضحك عالياً أو طويلا .

فيجب وضع هذه الاعتبارات فى الحسبان عند كتابة الحركة فى سيناريو فيلم تليفزيونى يتحرك ، وسوف نناقش كيفية ترجمة هذه الحركة من الفكرة الأصلية الى الملخص الى المعالجة السينمائية الى سيناريو التصوير فى الأبواب القادمة .

فكـرة القصـة

لقد رأينا بالفعل الأفكار التى تصلح لعمل سيناريوهات سينمائية يتم الحصول عليها من مصادر مختلفة . فعندما يكون الفيلم مبنيا على كتاب « رائج البيع » أو مسرحية أنتجتها برودواى أو قصة قصيرة أو مقال فى مجلة ، فان كاتب السيناريو يحصل على فكرة القصة والملخص والحبكة وتطور الشخصية ويكون عمله مجرد اعداد .

ولكن هناك مصدراً لمادة مثمرة آخذة فى التوسع ، وذلك فى « القصة الأصلية » المكتوبة للسينما بشكل خاص اما حسب طلب محدد أو تأمل خاص ، والأسباب كثيرة ، فهى أرخص ثمناً من الأنـواع الأخـرى . فثمن المسرحية الناجحة — أو الكتاب الناجح — يتناسب مع نجاحها ،وكلما كان نجاحها أكثر كان الاهتمام أعظم فى تطويرهـا فى الاستوديوهـات وتتنافس فيما بينها لشرائها ، وبهذا يرتفع الثمن وفى بعض الأحيان يصل الى مبالغ طائلة ، هذا بالاضافة الى الثمن الذى يجب أن يضاف لاعداد الكتاب أو المسرحية الى سيناريوهات ، ومع ذلك يعتبر سيناريو القصة السينمائية الأصلية كاملا فى حد ذاته ، ويعتبر ثمنها الأصلى هـو ثمنه فقط . والأكثر من ذلك ، أن رجال البنوك الذين يلجأ اليهـم المنتجـون المشتغلون لمساعدتهم يعتبرون السيناريو المبتكر الكامل ثروة وغالبـاً ما يقدمون الأموال فقط على اساسه :

ويمكن الحصول على أفكار لقصص سينمائية مبتكرة فى أى مكان . اذ يمكن أن يلتقطها الكاتب من بين أوجه نشاط الناس المتنوع وأثناء مراقبته لهم . وهذه هى اكثر الطرائق سلامة وفائدة ، فلو كانت قصتك تتعلق بأفعال الناس — وهذا ما يجب أن تكون عليه — واذا كان لابد أن تكون جديدة وواقعية وقوية الاستجابة ، فيجب عندئذ أن تأتى قصص أناسك الحقيقيين من الناس الحقيقيين .

دفتر الملاحظات

ويتطلب هذا قبل كل شىء عقلا محصلا وفضولياً وثانياً دفتراً للملاحظات . لاحظ التفاصيل ثم دونها على الفور . فاذا أجلت عملية تدوين الملاحظات هذه ، فانك تجلب المشاكل لعاملين متناقضين :

١ — نسيان التفاصيل المهمة .

٢ — تنسيقها أو تحويلها الى رواية .

وتتشكل خيوط القصة عند وجود هذين العاملين . فالذاكرة فى أحسن حالاتها من القدرات المغالطة ، والطريقة الوحيدة للتأكد من عملها على أكمل وجه هو تجنب استخدامها استخداماً كاملا والرجوع الى الملاحظات المكتوبة .

اختيار الفكرة

يعتبر الاختيار واحداً من أكثر أساليب الكاتب الفنية اهمية . ويمكن أن ندرك أن الكاتب المحترف الناضج هو الذى تعبر عنه كتابته المؤثرة بطريقة منظمة . ويلعب الاختيار دوراً مهماً للغاية فى كل أوجه كتابة السيناريو وسوف نتناوله فى الأبواب القادمة من هذا الكتاب ، اذ يعتبر مهماً خاصة فى اكتشاف الأفكار والاستفادة منها فى السينما .

ويجب على الكاتب أن يطور موهبة تطوير تلك الأفكار التى قد تهب نفسها بسهولة كبيرة لتطوير السيناريو . ويعنى هذا أنك لن تثابر على تدوين كل حكايات البطولة التى يرويها الجد ، أو ثرثرة بوسّى كلها عما تقوم به فى ندوة ليلة الأربعاء الاجتماعية . وغالباً جداً ما يغير الجد حكاياته وتصل اليه بمرور الوقت وقد تضمنت نهايات متكررة لمئات من الحكايات الأخرى التى تغذى عليها على مر السنين . ولكن قصة ابن العم جو الذى يعمل فى البنك — وكيف أصيب بخيبة أمل من جراء صبى فى الثانية عشرة من عمره تسبب فى فصله من البنك — تتضمن اساساً لقصة سينمائية جديدة .

تطور الفكرة

واذا استخدمت تلك القصة فقط كنقطة انطلاق ، فيجب عليك عندئذ أن تبدأ بالبحث فى موقف الأسرة الذى قد يكون أرغم الصبى على محاولة السرقة . وقد تخرج فى النهاية من هذه الفكرة بقصة درامية عن قصور الأحداث (الصبية) . وقد تنتهى بشىء ليس له علاقة بسرقة البنك ، ولكن أهم شىء أنك سوف تحصل على تلك القصة التى كنت قد بدأت فى كتابتها .

الأفكار الحرة

تعتبر الكلمة المطبوعة مصدراً مثمراً أيضاً للأفكار . وتعتبر الصحف نموذجاً لهذا الغرض ، خاصة فقرات صفحات الأخبار المحلية التى تهتم دائماً بتسجيل القصص التى تعالج اهتمامات الانسان (*) وعليك أن تتجنب القصة المحلية التى تغطيها ادارات الأخبار الضخمة .

(*) تعتبر الصحف ما ينشر فيها من أخبار الحوادث والجرائم والمشاكل الاجتماعية منبعا ثريا للأفكار التى تصلح لأن تكون بذرة لقصة تكتب خصيصا للسينما ، ولكن المهم اختيار الفكرة ومعقوليتها فليس كل ما يحدث فى الحياة يصلح لأن يكون عملا فنيا ، اذ ان منطق الحياة يختلف أحيانا مع منطق الفن — (المترجم) .

وتوجد فى استوديوهات هوليوود نفسها وحدات بحث تقوم باعداد تلك القصص لتكون فى متناول أقسام القصة عندهم . حاول أن تجرب الطريقة الملتوية ، وذلك بأن تستخدم الفقرة الاخبارية كنقطة انطلاق أخرى فقط عن طريق البحث فى خلفيات القصة ثم تطويرها . ويقال ان سام جولدوين قد حصل على الفكرة الأصلية لفيلم « أفضل سنوات حياتنا » من فقرة فى مجلة « التايم » ، وكانت القصة التى قرأها بكل بساطة عن تطار محمل بالجنود البحارة العائدين من الحرب الى وطنهم . ولكن الذى تولد له فى النهاية هو فيلم جاد يتناول بالتفصيل آثار الحرب وما بعدها على الجنود العائدين .

واشترك جيرى والد — وهو منتج سينمائى آخر نشيط فى هوليوود — فى عشرات المجلات والصحف لينعم النظر فيها باهتمام شديد ، ثم يقص أفكاراً قصصية جديرة بالمناقشة تدفق منها عدد كبير من الأفلام الممتازة .

بناء الفكرة

قد تمدنا الروايات والمسرحيات وحتى الأفلام السينمائية ببذرة لفكرة ، بصرف النظر عن كل ما يتعلق بتوارد الخواطر . فالشىء المهم الجدير بالذكر هو ليس من أين تحصل على الفكرة ؛ ولكن ماذا تفعل بها .

انتحل شيكسبير معظم أفكاره من مؤلفين آخرين . فقد استمد مسرحيته « هنرى الخامس » بشكل كبير من « حوليات » هولنشيد . القليلون يعرفون هولنشيد ، أما شيكسبير فخالد .

أثناء قراءتك لكتاب توقف عند منتصفه ثم اقلبه ، وحاول أن — تجسم تخمينك للطريقة التى سوف تتطور بها الحبكة — واكثر من

ذلك كيف يجب فى اعتقادك أن تتطور . وسوف تجد أنك فى أغلب الأحيان بعد اتمام الكتابة قد وصلت الى نهاية مختلفة تماماً للقصة — وتحصل على فكرة جديدة مجاناً .

واستخدم نفس الطريقة عند مشاهدة فيلم أو مسرحية . حاول أن تتخيل مقدماً تطور الحبكة ولحظة التنوير ، وذلك وفق فكرتك الخاصة . وسوف تندهش لحصيلة الأفكار الجديدة التى يمكن أن تجمعها بنفس الطريقة .

التكليف بافكـــار

لو حالفك الحظ بالعمل فى أحد الاستوديوهات ، فقد يواجهـك موقف يلقى فيه اليك منتجك بعنوان على غرار « رهبـة المدرسـة العليا » أو « سفينة مساجين » ويطلب منك أن تكتب له قصة تـلائم العنوان .

وقد يكون لدى الاستوديو هيكل ناقص « نموذج بالحجم الطبيعى ولكنه لم يتم » فى مخزن الديكور لسفينة صيد حيتان مـن نيو انجـلند استخدم فى فيلم سابق ، فيطلب منك المنتج قائلا : « اكتب قصة لى عن صيد الحيتان » ، وذلك للاستفادة من هيكل السفينة .

ويعتبر التكليف الأول أكثر الاثنين سهولة . اذ يجب أن تجعلـك عادة هوليوود فى استخدام عنوان فقط كطعم ، دون الاهتمام كثيراً بربط القصة — قادراً على ملاءمة اية فكرة للعنوان الى حد ما .

ويجب بالطبع أن تحاول ابداع عنوان جذاب لقصتـك . عنوان يوحى بالموضوع بشكل مفيد دون أن يكشف عنه تماما . ويجب على الأقل أن يحتوى على كلمة « براقة » ، كما يجب أن يكون قصيرا بدرجة

تكفى لملاءمة بافطة مبنى السينما . وحتى اذا تم شراء قصتك الأصلية ، فقد تؤدى الغرض بنقل العنوان الأصلى الى قصة أخرى . فقد تحول عنوان القصة الذى كان « قصة جان فوزمان » الى « سوف أراك فى أحلامى » ، ثم الى « أنت والليل والموسيقى » ، ثم الى « أغنية قلبى » ، وبلا شك يتم توزيعها أيضاً تحت عنوان آخر أو العنوان الأصلى . ويتطلب تكليف الكاتب بتصميم قطعة من الديكور قدرا كبيرا من البراعة . ويجب ان تتأكد من زيارتك لمخزن الديكور وفحص الهيكل الذى سوف يستخدم . وقد تم تكليف أحد الكتاب بفيلم يدور عن سفينة مساجين — لأن الاستوديو كان لديه مقدمة سفينة فى مخزن ديكوراته — فكتب معالجة كاملة ؛ مستخدماً فكرة اختطاف العبيد كموضوع ليكتشف فيما بعد أن مقدمة السفينة كانت لسفينة شحن بترول حديثة ، ولا يمكن اعادة تشكيلها لملاءمة أغراض قصة سفينة العبيد .

أفكار أثناء البحث

قد تأتى الأفكار القصصية بطريقة غير مباشرة أثناء قيامك بالبحث عن مادة الخلفية . فنفرض مثلا أنك قررت كتابة قصة لبيعها تعالج الظروف التى يتم فيها نقل البضائع ، فلابد أن تقوم بعمل شىء من البحث الحر عن عملية نقل البضائع — أساليبها الفنية وتعبيراتها الغريبة وأنماطها الشخصية ... الخ . وقد تخرج من هذا البحث المحلى ذى الخلفية المتميزة بنقط انطلاق لعدد من الأفكار القصصية . وقد تتناول مقالة فى مجلة عن عملية نقل البضائع قصة رائد لنقل البضائع وتصف تجاربه الشخصية الفريدة . وقد تقوم هذه التجارب — مع شىء من الاعداد والتحوير الذكى والثورية — مقام الفكرة الجيدة لقصتك ، وتذكر هذا : **أن الأفكار تتكاثر حولك . فهى تتولد فى كل شىء تراه وكل شىء تفعله وكل واحد تقابله وكل شىء تقرؤه . وقد حمل كاتب السيناريو**

الانجليزى ت. ا. ب. كلارك على قصة فيلمه « سرقة لافندر » من صورة كارت بوستال .

الأفكار ليست كـــافية

تزدحم استوديوهـــات هوليوود بكتاب أفكـــار لا يعمـــلون شيئاً غير أن يحلموا بأفكار تصلح للسينما . وان لم تكن لك اذن المطيع الذى يستطيع أن يقول « نعم » أو « لا » عند بيع فكرتك المجردة ، فلا تحاول أن تبيعها كفكرة بمفردها . فقط « بن هخت » هو الذى يستطيع أن يبيعها ، فقد اشتهر عنه انه — يبيع الفكرة شفهياً ويحصل على ثمنهـــا ثم ينسى كل شيء عنها فى اليوم التالى . فاذا كان فى استطاعتك أن تفعل ذلك ، فأنت مخطىء فيجب أن تبيع أوراقاً مالية ومستندات . ولكن اذا كنت مثل معظمنا كاتباً أجيراً ويمكنك الوقوف على فكرة صالحة كمـــادة لفيلم ، فعليك أن تتولى اعدادها بمفهوم جديد وتطويرها الى قصـــة درامية مترابطة وجيدة البناء ، وعندئذ تجد نفسك فى الطريق السليـــم وتبدأ ما يمكن أن يتحول ويصبح سلعة رائجة ومربحة .

ويجب أن يكون لديك — على الأقل — الأساس الأول للسير فى العملية التالية لكتابة السيناريو من الملخص السينمائى .

تخطيط الموضوع

تعتبر الفكرة القصصية التى دونتها فى دفتر ملاحظـــاتك مجـــرد عقدة قصة ساخرة أو مفتاح قصة غامضة أو طريقة فريـــدة للقتل او احدى تلك الحيل أو الأفكار القصصية التى لا تحصى .

ولكن اذا قررت استخدام الفكرة فى فيلم روائى طويل ، فلابد من أن تطورها بشكل أكبر على هيئة تخطيط للموضوع فى ثلاثة فصول ، ثم الى ملخص أكثر تفصيلا .

وتجرى هذه العملية بواحدة من طريقتين . فاذا كانت الحاجة ماسة الى الفكرة أو اذا كانت الفكرة ناضجة — أى اذا كانت جيدة بدرجة ملحة حتى انك لم تعد قادراً على نسيانها — فانك عندئذ تفكر فيها باستمرار .

ويؤدى هذا القلق الذى تسببه الفكرة فى رأس الكاتب الى بدء عملية تطوير الحبكة ، وقد ينتج عنها فى بعض الأحيان تخطيط كامل — ملخص القصة وتطور الشخصية وكل ما يمكنه للدخول فى المرحلة التالية لتطور الفكرة وهى وضع معالجة القصة .

ولكن من الأفضل عادة أن تكتب هذا الملخص مستخدماً كل ما قد تفكر فيه من حواشى للفكرة . وفى حالة استخدام فكرتك لدراما تليفزيونية لمدة نصف ساعة — يجب عادة تقسيمها الى فصلين بدلا من ثلاثة .

وذلك لتمهد لحشر الاعلان التجارى فى منتصفها . وطالما يصر المعلنون — الذين يوفرون المتعة التليفزيونية بلا قيد أو شرط — فلابد أن يكتب كاتب السيناريو نصوصه من فصلين ، بحيث يتضمن الفصل الأول نوعاً معيناً من المواقف المثيرة — مادية أو عاطفية — يقوم مقام التنبيه للانتقال من الاعلان التجارى الى الفصل الثانى . وسوف يترتب على التخلص من هذه الأداة المقلقة والتى تفسد الاهتمام ، عروض تليفزيونية اكثر نجاحاً .

خلفية المكان

يجب عليك أن تقدم خلفية للمكان يمكن أن تدور فيها أحداث فكرتك . فقد تكون فكرتك عن فيلم يعرض « احتيال وكالة اعلان » . وفى أية حالة يتم فيها تحديد الخلفية ، تصبح خطوتك التالية هى وضع الفكرة وتطويرها .

وعادة ما تتضمن الفكرة الأساسية نفسها التطور أو توحى به . وقد تأتى الفكرة الأساسية من فيلم آخر كما سبق وأن اشرنا . وقد نشرت أخبار صحفية عن الممثل الذى تولى بطولة فيلم دى سيكا « سارق الدراجة » ؛ لدرجة أنه بعد نجاحه التمهيدى فى فيلمه الأول مر بوقت عصيب للحصول على عمل فى فيلم آخر . وأخيراً اضطر الى ان يعود الى عمله السابق كعامل بناء .

ويمكن الآن عمل قصة سينمائية من هذه الفقرة الصحفية فتلقى نفس الاستجابة مثل فيلم « سارق الدراجة » . فيمكن أن تكون قصة عامل بناء أو نجار أو أى عامل سعيد فى الظاهر فى عمله وأسرته ، وفجأة يجد نفسه نجماً سينمائياً مشهوراً ، فقط لأن ملامحه تشبه ملامح اى عامل بناء . ويفكر مثله ويستطيع أن يقوم بأعماله ويبرع فيها ، ويستطيع أن يقوم بتشخيص دور عامل البناء دون أن يبدو أنه يقلده .

ويمكن ان يتولد من نقطة البداية هذا التخطيط التالى لموضوع فى ثلاثة فصول .

ويجب أن يحتوى الفصل الأول على ملخص موجز للموقف الأساسى فى القصة .

موجز الفصل الأول

عامل بناء شاب سعيد فى حياته الزوجية — ومن الطبيعى قانع بوضعه فى الحياة — تم اختياره ليلعب الدور الأول فى فيلم شبه تسجيلى يقوم باخراجه شخصية كبيرة فى هوليوود يؤمن باستخدام اناس حقيقيين فى مواقف حقيقية . ونتيجة لتجاربه تحدث تغيرات خبيثة فى شخصية العامل ، فيصبح ساخطاً على مهنة البناء . وتحدث تغيرات فى علاقته بزوجته وولده . ويتصور بالفعل أنه يمتلك موهبة تمثيلية عظيمة ، رغم حقيقة أن موهبة المخرج فى ادارة الممثلين الهواة هى المسئولة عن اداء

عامل البناء الجميل . فلم يعد رزينا أو حصيفا بل عصبياً وقلقاً طوال مدة انتظاره ليعاد توزيع الفيلم العظيم ، وهو على ثقة بأن العالم سوف ينظر اليه على أنه نجم سينمائى عظيم . ولم تعد اهتمامات زوجته وولده شيئاً بالنسبة لامتحان العالم .

ويجب أن ينطلق الفصل الثانى من هذه النقطة فى تطور متدرج للقصة ، ويجب أن ينتهى بالذروة .

تطور الفصل الثانى

وبعد التأخيرات المعتادة يتم عرض الفيلم باستحسان نقدى وجماهيرى عظيم ، ويحتفل بعامل البناء وتكريمه . ويطلبون منه أن يحضر عدة عروض بنفسه — الاجراءات المعتادة فى صناعة النجم . وتتصدع علاقته بزوجته وابنه الى درجة كبيرة . ويصبح مفتوناً بزوجة المخرج التى تشجعه ، فقط لأنه فى دائرة الضوء ولأنها فى حالة تسمح لها بشىء من الغزل الخفيف . ويعرض عليه أحد الاستوديوهات عمل فيلم آخر ؛ ولكن المخرج المبتكر يرفض العمل فيه لأن لديه ارتباطات ، ولأنه يعلم أيضاً أن عامل البناء لا يستطيع تجسيم الدور .

ويقبل عامل البناء العرض بثقة ويواصل بالطبع علاقته بزوجة المخرج . ومع ذلك فبرغم حماسه الشديد للتمثيل ، تنتهى مدة احتكاره القانونية وينتهى تعاقده . ويحاول الحصول على عمل فى استوديوهات أخرى ولكن دون جدوى ، ويصل يأسه الى الذروة عندما تنهى زوجة المخرج علاقتها به بطريقة توضح كل شىء وعندئذ يعود على الفور من حيث بدأ ، ولكن كرجل كان ناجحاً لا يعرف أى طريق يسير فيه . لقد تجمد .

ويجب أن تعرض الفقرة الثالثة لحظة التنوير ، وهى الكشف النهائى الذى يوضح نتيجة القصة ويقدم حلا للموقف .

تنوير الفصل الثالث

وبعد مناقشة مع زوجته ، يخرج مترنحاً من منزله ويقبعه ولده . ويجدان نفسيهما أخيراً عند مدخل حديقة الحيوان . ويغضب عامل البناء لأن ولده يفضل مشاهدة اليسروع بدلا من أن يشاهد أسداً عظيماً أو الطيور الغريدة . وتضرب اجابة الصبى البسيطة — انه يجب مشاهدة اليسروع لانه يجعله سعيداً — على وتر حساس فى قلب الوالد . واثناء عودتهما الى البيت يبدأ فى مراقبة عمليات البناء على طول الطريق ويعلق عليها . ويتوقف بوعى تام أمام مبنى يشيده بعض زملائه من عمال البناء ، ويبرهن نقده لهم على انه مازال أفضل من معظم عمال البناء . وعندما يصل الى البيت تندهش زوجته من موقفه الأكثر انشراحاً ، وتبدو عليها الحيرة الى حد كبير عندما يفسره لها بأنه وجد يسروعاً . ونتركه وهو يمارس حياته بسعادة مرة أخرى كعامل بناء ، فى الوقت الذى يحصل فيه على جائزة أكاديمية الأوسكار الذهبية عن الدور الذى لعبه فى الفيلم . وبلا احتفاء يلقى بالأوسكار فى رفض صامت ويعود الى عمل البناء مرة أخرى ، وهو انسان راض تماماً .

تحليل القصة

هناك سبب قاطع لكتابة تخطيط للموضوع بهذه الطريقة . لأن هذا ما سوف يفعله بالضبط الذين يقومون بتحليل القصة عند تقديم معالجتك أو السيناريو الكامل للاستوديو دون الالتزام بأى قيد أو شرط ، فعملهم هو قراءة كل شىء يقدم اليهم وضغط كل قصة الى موضوع قصة او فقره واحدة ، بحيث يمكن لرئيس قسم القصة والمنتجين فى الاستوديو قراءتها بسهولة وسرعة .

وبعد ضغط القصة الى فقرة ، يقوم محلل القصة بعكس العملية ويوسع الموضوع الى ملخص من ثلاث فقرات على غرار ما شرحناه من

قبل . واذا كانت القصة جيدة البناء ، فلابد أن يكون فى مقدورها الصمود أمام عملية تقليم الكلمات الكثيرة التى يزين بها الكاتب المتوسط قصصه . والخطوة التالية لمحلل القصة هى توسيع ملخص الموضوع الى ملخص سينمائى . ويقوم بذلك فقط عندما تنال القصة اعجابه بدرجة تكفى لأن يضعها فى موضع اعتبار من الاستوديو . وتجرى كتابة هذا الملخص فيما يتراوح بين عشر الى خمس وعشرين صفحة ، بحيث يقوم بعمل تطوير أكثر تفصيلا لتخطيط القصة وصراعات الشخصية ورسم الشخصيات ، ويفهم منه أنه قد جرى حذف كل الكلمات الزائدة . ويركز على تكامل الشخصيات مع القصة ويتأكد من وجود أبرز مميزاتها ، اذ ان معظم الاستوديوهات تنظر الى امكانات القصة على شكل أدوار يمكن ان يقوم بها نجوم تم التعاقد معهم . ويجب قبل كل شىء أن يدعم تخطيط الموضوع أركان القصة هذه التى تؤدى الى فيلم يتحرك على افضل وجه وليس الى قطعة جميلة مكتوبة .

وحيث ان محلل القصة هو أول عائق لك فى الاستوديو ، فمن الأفضل أن تكتب قصتك بحيث تصمد لتحليلاته المتمرسة . وهو يبحث قبل كل شىء عن فكرة أساسية جيدة ، ثم يقيم التطور الحركى والمنطقى للفكرة . ويركز — فى الحال — على نقطة الضعف فى القصة ، ولذلك تأكد من سد كل ثغرات القصة .

وفى النهاية ، يبحث دائماً عن تطور أمين ومنطقى ومنظم للشخصية يتكامل بشكل سليم مع الحدث الحيوى (*) .

وبعد وضع هذه الحقائق فى الذهن — يجب أن تكون خطوتك التالية هى تطوير خط قصتك من تخطيط للموضوع ذى الفقرات الثلاث الى ملخص أكثر تفصيلا .

(*) يعتبر هذا الجزء على درجة كبيرة من الاهمية لاعضاء لجان القراءة الذين يقومون بقراءة الملخصات السينمائية والتليفزيونية — (المترجم) .

الاسماء مهمة

والآن ، يجب أن تحدد شخصياتك بالاسم . ولا يجب أن يتم هذا بطريقة عشوائية فيجب أن تناسبهم اسماؤهم ، ويجب تحديدها مثل ملبسهم وأحاديثهم . وتحمل الأسماء معها تداعيات تلقى الى حد ما قبولا على طول الخط من الجماهير . فمن الخطأ اطلاق اسم « مارى » على عاهرة مسجلة فى قائمة الأشرار . وعلى العكس لا توحى الأسماء « ديزى » أو « مامى » بشخصية طيبة عطوفة ، فهى بالنسبة للمتفرج العادى اسماء لفتيات كورس أو صديقة من بروكلين .

ويجب استخدام العناية نفسها فى اختيار أسماء الأنماط القومية . ولكن تجنب الجمود داخل النمط . فلا تسم رجلك الفرنسى « ديڤال » أو رجلك السويدى « بيترسن » ، وقد تكون هذه شائعة بين الأنماط القومية ولكن ليس كل الأمريكيين أو الانجليز يسمون سميث أو براون . حاول اذا أمكنك أن تلائم الاسم على الشخصية ، بالحصول على ترجمة للاسم . فيصبح الاسم الألمانى « شونبرج » مثلا « بلمونت » .

وفيما يتعلق بأسماء العائلة خاصة عندما يكون إسم البطل هو ايضاً عنواناً للفيلم ، فاجتهد أن تجعله موسيقياً ، فمثلاً اسم « وليام فاڤرشام » له صوت الحرير . ولاسم « مارتن أوجرادى » انسياب لفظى أو ايقاعى يبعث على السرور . ولاسم « سايمون بوكانجرا » طنين مؤثر . ومن ناحية اخرى ، فهناك ايقاع متقطع فى اسم « دان توت » ، ويمكن استخدامه بالنسبة لشخصية تنتهه فى حديثها وأفعالها . عليك بدراسة « ديكنز » لاستخدامه الرائع لأسماء العائلات .

تجنب الاسم النمطى

لقد جرى الاتفاق — الى حد ما — على ان اسم « چيسون » يمثل ثرياً بخيلا . ويستخدم دائماً ليحدد تقريباً شخصية المليونير الغريب

الأطوار فى الروايات البوليسية الغامضة ، والذى تتضمن وصيته الغريبة قائمة متنوعة من الأقرباء اللقطاء . ولا يطلق على جميع بخلاء نيو انجلند القدامى اسم « كالب » ، ولا تسمى كل الصديقات البروكلينيات باسم « مامى » ، ولا يطلق على كل (GI'S) اسم (Joe) وليس كل الفرنسيين يسمون « چاك » وليس كل الروسيين يسمون « ايڤان » .

ولكن هناك أسماء معينة توحى فى داخلها بالشخصيات المرسومة . فالأسماء التى على غرار آنستاسيا واجاثا وابيجل ومرابيلا وبس والڤير وفلورا ومارثا وتابينا وسوفرنيسيا وازنوبيا — توحى الى حد ما بشخصية عمة عانس عجوز ؛ خاصة عندما تكون الشخصية كوميدية . ربما لأنها ليست أسماء عصرية .

ولكن الايحاء موجود ويجب عمل حسابه عند اختيار الأسماء . وتجنب الأسماء : توم وديك وهارى وجو وبيل بالنسبة للرجال ، الا اذا كنت تنوى استخدامها فى اغراض كوميدية أو لترمز الى انماط أمريكية . وينطبق الشىء نفسه على : مارى وجين وسو وكثير من الأسماء الأخرى المألوفة فيما يتعلق بالنساء .

استخدم دليل التليفون لتحصل على أسماء شخصياتك وحاول أن تمنحهم اسماء ليست متميزة فقط ، ولكن لها أيضاً صبغة الواقعية . فالأسماء : بات كولنز وروبرت مونتاجو وفيل رابين ورودى سبيڤاك وأوناوارد وكيت وودسن هى أسماء حقيقية لأناس حقيقيين وهى مألوفة دون أن تصبح أنماطاً منفرة .

لا تستخدم اسما قد يساء تفسيره أو يساء فهمه عند نطقه بالسرعة العادية للكلام ؛ الا اذا كان من أجل تأثير كوميدى .

وحاول أن تنوع المقاطع الهجائية لقائمة أسماء ممثليك ، وذلك لتجنب الرتابة واحذر أن تضع اسمين على شخصيتين تبدآن بنفس الحرف . ولا تحاول استخدام أسماء أناس حقيقيين من الصحف . فاذا فعلت ذلك ووضعت الشخصية موضع السخرية ، فانك تورط نفسك فى قضية قذف مؤكدة . لا تجمع أسماء عن طريق أسماء حقيقية فيكون لها وقع منغم ومصطنع ، واذا لم يكن لك غرض محدد فى عمل هذا فاتبعها بأسماء : سميث وجونز وبراون . وعلى العكس ، استخدم الأسماء المتميزة الواضحة والسهلة الفهم . واهم من كل شيء ، لا تقع فى احابيل الاسم الشعبى السائد .

وفى وقت ما انتشر وباء « بيترز » فى قوائم أسماء الممثلين . وكان اسم « ليزا » بالنسبة للنساء ، وساهمت انجلترا بالاسمين « جوجو » و « جيجى » .

لا تستخدم أسماء للتورية . وتكون التورية سليمة فى محلها عندما تكون جذابة وجديدة . ولكن تدل توريات الأسماء على رداءة الذوق ، ويلجأ اليها طبقة الهواة فقط . وهناك كلمة اخيرة بالنسبة للأسماء : يجب أن تكون كل أسماء الشخصيات بالحروف الكبيرة عند تقديمها للمرة الأولى فى الملخص ، والمعالجة والسيناريو وذلك لتحديد شخصياتهم ويفضل البعض الاستمرار فى كتابتها بالحروف الكبيرة خلال السيناريو كله . ويستخدم آخرون الحرف الأول الكبير فقط .

الملخص السينمائى

بعد الانتهاء من قائمة أسماء شخصياتك ، يصبح عملك التالى هو تخطيط الموضوع ذى الفقرات الثلاث وتطويره الى ملخص اكثر تفصيلا . ولن تتضمن النتيجة حدث القصة الكامل على الوجه الذى سوف يكون عليه فى السيناريو النهائى ، وذلك لدخول عوامل اخرى دائماً اثناء عملية التطوير المستمر للقصة وتغير خطها احياناً بشكل جوهرى . ولكن مع الملخص يكون لدى الكاتب تخطيط مفصل يساعد فى بناء صرح السيناريو الكامل .

وواجبك الأول فى هذه العملية هو تأسيس شخصياتك . وعن طريق استخدام التخطيط السابق اساساً ، فانك تقوم بتأسيس الشخصيات الآتية :

(أ) عامل بناء شاب سعيد

(ب) زوجته المتفاهمة

(ج) ابنه الصغير الذى يحبه جداً

(د) مخرج سينمائى غريب الأطوار

(هـ) زوجته الجميلة التى تعانى من الملل

(و) عامل بناء أكبر منه يتميز بالواقعية وذلك للتعليق والترفيه

(ز) مساعد مخرج ساخر يعرف كل شىء للتعليق والترفيه ، مع شخصيات ثانوية متنوعة ولازمة لتطور القصة .

ظلال الشخصية

تكون الخطوة التالية بعد الانتهاء من وضع الشخصيات هى تطوير رسم الشخصيات ، وفى اثناء وضع ملامح شخصياتك — يجب أن تحرص على ألا تضحى بالواقعية . فالشر لا يسود كل الشخصية ، وليست صورة الشاب الطيب دائماً بيضاء تماماً . فهناك تدرجات رمادية تخرج من اللونين الأبيض والأسود . وأهم من ذلك ، يجب أن تكون هناك معقولية وعاطفة ذكريات بعيدة فى اللاشعور غالباً وراء كل أفعال شخصياتك .

كما لا يجب أن تظهر رئيس العصابة الشرير فى قصتك وغداً لا ضمير له كلية . يجب أن تكون له بعض الصفات المخلصة ، بحيث لا تكون متناقضة بدرجة كبيرة مع طبيعته الشريرة فتفسد سياق الشخصية . وأوضح مثل لهذا الخطأ شخصية القاتل فى اغلب الأفلام ، حيث يقع فى الحب ويربى عصافير الكناريا او السمك الذهبى أو الديدان الصغيرة . فهذه قفزة كبيرة للغاية دون أن يكون هناك التأثير الانسانى الذى ينتج عنه الرمادى المتدرج ، وتكون النتيجة عدم الاقتناع بالشخصية .

وفى فيلم « العساس » ، لعب فان هيفلين دور المقامر الذى كان على استعداد ان يخاطر بحياته ليحقق أهدافه . وفى انهياره الأخير جعله الكاتب يقول : « لقد فعلتها من أجل ٦٢ الف دولار ؛ ولكنى أحبك .. يجب أن تكافئينى على ذلك » نعم ، كان شريراً ويدرك ذلك ولكنه كان انساناً .

ثانياً : يجب الا يكون اناسك الطيبون طيبين الى درجة كبيرة بحيث يطيرون على أجنحة الملائكة ؛ فعندئذ يصبحون غير مقنعين وتصبح فضائلهم أيضاً موضع الشك . فليس هناك احد بهذه الطيبة ، وسوف يكون هذا التحفظ العقلانى عند معظم المتفرجين الذين يميلون الى الاعتقاد بأنهم جميعاً طيبون ، رغم أنهم يدركون فى الوقت نفسه أن فى داخلهم كل مظاهر الشك المتناقضة .

كل القطط رمادية

كررها مرة أخرى ، فعندما نضفى صفات متناقضة على شخصية طيبة فليست الطريقة هى اظهارها فى تعارض عنيف مع الصفات الطيبة ، ولكن نضفيها بشكل يكون الى حد ما تدرجاً من الأبيض الى الأسود . هذا لو كان هناك أى أسود على الاطلاق . وتكفى عادة الصفات الرمادية لرسم شخصية انسان طيب فى الظاهر . ومع هذا ، فلا تحتاج هذه الصفات التفصيلية والمبررة للشخصية الى وصفها فى الملخص السينمائى . ولكن يجب أن توضع فيه أساساً لاستخدامها . وبعد كتابة المعالجة فيما بعد لن يكون هناك حدث سطحى أو مضطرب يفرض نفسه على السيناريو ؛ لأن تطورات الحبكة سوف تبنى على أساسه بعد ذلك .

صراع التعقيدات

هناك سبب آخر مهم لعدم رسم الشخصية بصفات ذات مجرى واحد . فكلما كانت الشخصية أكثر تعقيداً ، كانت الصراعات الناجمة التى تواجهها اكثر ، وكثر تنوع هذه الصراعات . اذ يولد تعقيد الشخصية صراعات تؤدى فى داخلها الى انفعال يؤدى بدوره الى حركة ، وهى أول ضرورة للأفلام السينمائية والدراما التليفزيونية .

الدمى ليست بشراً

تذكر هذا : لا يجب أن تكون شخصياتك دمى مسموحاً بصناعتها . يجب أن يكونوا بشراً مقنعين بكل التجاعيد والغـــدد والنمش والبثـــور الجسمانية والعاطفية التى تشوه معظم الناس ، بحيث لا يكون ما يفعلونه نتيجة لخبرة الكاتب فى تناول قصته ولكن لمحرك حقيقى داخـــل شخصية « الشخص الحقيقى » ، فالشخصيات المفتعلة تؤدى الى مواقف مفتعلة فقط . وعندما يصبح من الواضح أن الكاتب هو الذى يضع شخصياته فى موقف جامد — وهو أيضاً الذى يحاول أن ينتشلهم منه — تصبـــح القصة الناتجة عندئذ مفتعلة وليست طبيعية ، ولا واقعية ، ولا مقنعة .

هـــل هى مفتعلـــة ؟

كثيراً ما يتذرع قراء القصص والوكلاء والمنتجون والنقـــاد عن عدم قبولهم لقصة ما بأنها مفتعلة . وعندما يطالبون بتوضيح التعميم بأمثلة محددة ، يراوغ معظمهم قائلا : « حسن ، ذلك هو تأثيرها بالنسبة لى .. انا أشعر به فقط .. هذا كل ما عندى » .

وفى الواقع أن كل القصص مفتعلة ، بمعنى أن الكاتب يخلقها . فيأتى بها المؤلفون الى الوجود . ولكن هناك أخطاء معينة ترد فى قصص كثيرة وينتج عنها حدث متكلف أشبه بالآلى . ويأتى أحد هذه الأخطـــاء من المصادفة . فالمقابلة العارضـــة التى من الواضح أن الكاتب أعدهـــا لموقف تؤدى الى موقف يكون فاتراً للغاية ، ونجد مثل هذا الموقف فى فيلم « الرجل الثالث » (*) ، اذ يخطف سائق عربة بمنتهى القسوة جوزيف

(★) انتاج انجليزى (١٩٤٩) عن رواية للكاتب الانجليزى جراهام جرين واخراج كارول ريد • وتدور احداث الفيلم عن كاتب امريكى فى مدينة فيينا يشك فى موت صديق له ويكتشف بعد ذلك أنه يرأس منظمة ارهابية للسوق السوداء •

كوتون فى عربة مغلقة النوافذ ويقودها بسرعة مميتة لحضور محاضرة عن جيمس جويس (*) . وتعتبر محاولة وضع السائق كرمز للتهديد ، والسرعة الجنونية كرمز للخطف ، بمثابة اللغو لتبرير العقاب السلبى الذى يعتبر تلفيقاً ضعيفاً . وما هو أسوأ من ذلك أن هذه المحاولة تعتبر خداعاً للجمهور ، فلم يرسم أحد شخصية سائق العربة الخطير بهذا الشكل أبداً ، ومن ثم فليس لاقحامه المفاجىء فى الحبكة أى دافع بالمرة . ومع ذلك ، فلو جرى تقديمه فى البداية لقضى على تأثير المفاجأة ، ومن ثم وصوله المثير . فما الذى — عندئذ — يؤدى الى قصة اقل افتعالا ؟ انها الشخصيات الحقيقية التى تورط نفسها — خلال مكثف خيال المؤلف — فى موقف متأزم يقررونه هم بأنفسهم للصالح أو للطالح .

صراع التعارض

بعد أن يصبح لديك مجموعة من الشخصيات الحقيقية يكون عملك التالى هو توريط الشخصيات فى مواقف ومشاكل تبدو عسيرة الحل . يجب أن يقف فى طريقهم شخص ما أو شىء ما . يجب أن يكون هناك صراع . واذا لم يكن هناك صراع ذو قيمة ، فلن تكون هناك قصص للأفلام السينمائية أو التليفزيونية لأن الصراع فقط هو الذى يستطيع أن يولد حدثاً ، والحدث فقط هو الذى يمكن أن يضفى الحركة على الدراما . ويجب الا تكون هناك صعوبة فى عمل ذلك . فنحن نعيش فى عالم ملىء بالمتناقضات القادرة على توليد الصراع . فهناك لكل مظهر طيب مظهر سيىء متلازم . فهناك مثلا المرض مناقض للصحة .

صراع القصة : رجل سليم يجد نفسه فجأة مواجهاً بحصار من المرض . كيف يحل مشاكله المرتبطة بايهام المرض ؟ هذه هى قصتك .

(★) كاتب ايرلندى (١٨٨٢ — ١٩٤١) من اشهر كتاب تيار الوعى فى الرواية واشهر اعماله « يوليسيس » و « صورة الفنان وهو شاب » .

ولنأخذ مجموعة أخرى من الأمثلة . فهناك السن المتقدمة المناقضة للشباب ، وعندئذ يمكن أن يكون صراع القصة : امراة كانت جميلة فى شبابها تواجهها مشاكل تقدم السن — فقدان الحب والصحة والأصدقاء ... الخ . ويقع عبء قصتك على الطريقة التى تستمر بها فى حل هذه المشاكل .

ويمكن أن تؤدى الألوان أيضاً الى صراع درامى ، ولنأخذ الأبيض والأسود ، فصراع القصة : زنجى فاتح اللون ينظرون اليه كرجل أبيض وفجأة يكتشفون حقيقة زنجيته . ويعتبر نقيض الغنى والفقير أكثر مجموعات المتناقضات استغلالا . وفى الواقع ، أن معظم قصص النجاح تستخدمها بطرائق واضحة متكررة .

وليست هناك نهاية لهذا التقديم لشخصيات ذات صفات ايجابية تتصارع مع شخصيات ذات صفات سلبية . فانك تحتاج فقط الى كتاب للمترادفات والمتناقضات ليصبح لديك منبع خصب لا ينضب ، ويكفى أن يظل معك طوال حياتك الفنية كلها . تناول كل مجموعة وتأمل ، ثم انظر عما يمكنك أن تفعل بها لخلق صراع قصصى ، وعندما تتمكن من تكنيك بناء الصراعات عن طريق مناقضة المتعارضات ، يصبح سهلا لديك نسبياً أن تضفى على شخصياتك قيماً تمثل ، اما مظاهر ايجابية أو سلبية وتحرك صراعاتها عن طريق تقابل المظاهر المتعارضة .

يجب أن تبنى فى الملخص السينمائى نفسه هذه الصراعات الأساسية بشكل محدد ؛ لأنه بدون الصراعات لن تكون هناك قصة ولا قصة سينمائية أو تليفزيونية على الأقل ، ذلك النوع الذى يتطلب وجود صراع عاطفى أو مادى ؛ وذلك من أجل وجود الحركة .

المشاكل تولد الصراعات

يجب أن تحتوى فكرتك الأساسية على بذور الصراع ؛ وذلك لتتأكد أن قصتك تحتوى على صراع . ويجب أن تورط الشخصيات فى مشكلة أو سلسلة من المشاكل لا بد من حلها . وعندما يتم حلها ينتهى السيناريو الذى تكتبه بنهاية سعيدة ، واذا ظلت هذه المشاكل الشخصية دون حل فى نهاية الفيلم ؛ فانه يقدر تورط شخصياتك فيها تكون مأساوية السيناريو وينتهى نهاية تعيسة . ولكن سيكون هناك حل لمشكلتك ؛ حتى فى عدم وجود حل سعيد بالنسبة لشخصياتك (*) .

المشاكل المعقولة

يجب أن تنبع هذه المشاكل بشكل طبيعى من شخصيات الناس التى ترسمها ومن ماضى حياتهم وحاضر بيئتهم .

الروح العالمية : وفى الوقت نفسه يجب أن تتضمن هذه المشاكل الروح العالمية ، بمعنى أنها يجب أن تؤثر فى الجمهور ، بحيث يندمج مع الشخصية ومشاكلها بحيث يشعر بالتعاطف مع مصيرها .

المشاكل المتعاطفة

يجب ايضاً أن يكون لتلك المشاكل معنى . ليس فقط بالنسبة للشخصيات ، ولكن ايضاً بالنسبة للمتفرج الذى ينتظر الترفيه . ويمكن قياس قدرة الترفيه هذه برد الفعل الانسانى المتعاطف الطبيعى ، الذى يدفع كل واحد من الجمهور الى أن يصب شعوره الذاتى المستقل فى

(★) هناك ثلاث نهايات للفيلم السينمائى : النهاية السعيدة ـ النهاية المأساوية ـ النهاية المفتوحة . ويمكن للنهاية المفتوحة أن توحى بالسعادة ويمكن أن توحى بالشقاء ، وهى أكثر النهايات تحريكا لذهن المتفرج وتجعله يخرج من دار العرض وهو يشغل ذهنه ويتساءل مع نفسه أو مع غيره ـ (المترجم) .

شعور الشخصية . فيجب أن نجعل الجمهور يهتم بالشخصية ويشترك فى نضالها ، وفى الطريقة التى تحل بها مشاكلها وتتغلب على صراعاتها .

ولتحقيق ذلك ، يجب أن تتضمن شخصيتك صفات لها أهميتها الشخصية بالنسبة للجمهور . ويجب أن تجعله يشعر انه يعرف كل شخصية بشكل مألوف ، وان يحبها او يكرهها وفقاً لطبيعتها والدور الذى تلعبه فى القصة وانها يمكن ان تعيش فى الشارع او المنزل المجاور أو حتى فى منازلهم نفسها .

ملفات الشخصية

قبل أن تبدأ فى تطوير شخصياتك وقصتهم لعمل ملخصك السينمائى ، يجب القيام بشىء مهم — أعد ملفاً لكل شخصية من الشخصيات المهمة يحتوى على خلفية واسعة لكل منها ، حتى ولو لم يكن فى نيتك أن تستخدمها كلها فى السيناريو الذى تكتبه ، وضع قائمة لكل شخصية يمكن ان تفكر فيها : مكان الميلاد ، الميول ، العمر ، الشكل ، اللون ، المظهر العام ، ذوق الملابس ، الفن ، الموسيقى .. الخ والمهنة والهوايات . وفى الواقع ، يجب ان يحتوى الملف على كل ما يساعد فى الحصول على شخصية مرسومة جيداً ، ويمكن أن تشترك فى الصراعات ذات الدوافع التى تستطيع انت والجمهور فهمها والاقتناع بها .

وعلى عكس ذلك ، ففى فيلم مانكيوفيتش الممتاز « كل شىء عن حواء » (*) لم تتحقق شخصية ايف بشكل كامل ؛ لأن افعالها لم تكن كاملة الدوافع . ويضفى هذا شكل الاستحالة على سلوكها ، الذى كانت نتيجته أن جعل نجاحها الأخير غير مقنع الى حد ما . فلم نفهم ابداً ماذا كان فى ماضيها حتى جعلها تقوم بما قامت به .

(★) انتاج امريكى (١٩٥٢) قام بكتابته واخراجه جوزيف مانكيوفيتش وبطولة بتى ديفيز . تدور احداث الفيلم عن عالم المسرح والمشتغلين به ، وقد حصل على ٧ جوائز أوسكار — (المترجم) .

الحبكة فى مقابل الشخصية

تعد مشكلة « الحبكة أم الشخصية » التى يواجهها كاتب السيناريو ، من أبرز الاختلافات التى تفرق بين أفلام هوليوود والأفلام الأوروبية . فبينما يركز انتاج هوليوود على أفعال الناس المشتركين فى الفيلم ، يميل الفيلم الأوروبى — خاصة تلك الأفلام القادمة من الاستوديوهات الانجليزية — الى خط الشخصية والى الدوافع الداخلية للشخصيات . ولذلك ، فان طريقة هوليوود فى التركيز على الحدث على حساب الشخصية تنتج فيلماً قد يتحرك ولكن مثل احدى الدمى التى تتحرك بطريقة خرقاء ، فهى غالباً ما تتحرك بشكل مضطرب ودون هدف . ومن ناحية أخرى ، فان الفيلم الأوروبى فى تركيزه على الشخصية على حساب الحدث فانه يهبط أحياناً الى درجة الهوادة بحيث تفقد الشخصيات التحديد والفاعلية ؛ وذلك لحاجتها الى حدث كاشف .

الحبكة والشخصية

وفى الحقيقة ، فان كلا الطرفين على خطأ وذلك لعدم درايتهما بالحقائق الواضحة التى تنادى بأن الحبكة والشخصية يجب أن تكونا مرتبطين ، وأن الشكل النموذجى هو الذى يربط الحبكة بالشخصية، بحيث تنبع كل واحدة من الأخرى وتصب فيها .

ما الحبكة ؟

ان حبكة القصة هى الاطار العام للحدث الذى يدور فى فلكه مجموعة معينة من الشخصيات ، ويجب أن يتضمن هذا الاطار شخصية

— أو شخصيات — اساسية فى موقف يبدو دائماً يائساً . وبعد اشتباكها فى صراع مع قوى هائلة — فى داخلها أو مع آخرين أو مع الطبيعة — تتورط الشخصية الرئيسية فى مشاكل معينة تجعل الحل لموقفها اليائس أكثر يأساً . وتضطرها قوى الصراع الخالقة الى ان تقوم — أو لا تقوم — بأشياء معينة . وتؤدى هذه الأشياء التى تضطر الشخصية الى القيام بها الى خلق سلسلة من الأزمات فى حياته — وهى نقطة التحول فى قصته — تؤدى الى بناء ذروة درامية وتعتبر أكثر الازمات أهمية . وهذه الذروة — الناتجة من حل المشاكل أو عدم حلها — تحل القصة ، بمعنى انها تقود الشخصية الرئيسية الى نهاية تلك الحكاية المعينة فى حياتها .

لا بداية ولا نهاية

يجب ملاحظة هذه الحقيقة : ليست هناك بداية ولا نهاية فى معظم القصص ، فمن المستحيل تصوير حياة شخص منذ لحظة ولادته الى لحظة موته ، ولذلك فان الفيلم فى الواقع يصور فقط حكاية أو حكايات بارزة جداً فى حياة الفرد ، وعندما يحدث هذا يجب أن نجعل الجمهور يدرك أن الشخصية كانت تعيش حياتها قبل أن يراها لأول مرة على الشاشة ، وعندما يراها أيضاً فى الاختفاء النهائى يجب أن نجعله يدرك انها سوف تواصل حياتها — اذا كانت النهاية سعيدة — رغم انتهاء الفيلم . واذا استطاعت أية قصة تحقيق ذلك — اذا استطاعت تقديم شخصية أو مجموعة من الشخصيات فى دائرة كاملة بالتوريط والدهاء — يمكننا أن نقول عندئذ ، انها تمثل شكلا حقيقياً . وايضاً لا يجب أن تكون الشخصية لهذا السبب خاضعة لأغراض الحبكة . فاذا استطعنا رسم شخصية انسان بطريقة طبيعية وواقعية فى ذلك الجزء من حياته الذى تم تصويره وشاهده الجمهور ، فلن يكون من الصعب عندئذ بالنسبة لنفس هذا الجمهور أن يتصور ليس فقط حياته السابقة على الفيلم ، ولكن أيضاً حياته اللاحقة .

ويمكن بطريقة ذكية الاشارة الى العوامل السابقة على الفيلم عن طريق الحوار بالرجوع الى الماضى ، أو بواسطة أحداث حاضرة معينة ترتد بالحدث الى أحداث مشابهة فى الماضى .

ويمكن الايحاء بالعوامل اللاحقة بعد نهاية الفيلم بواسطة الحوار والحدث . وتعتبر القصة الخيالية « وعاشـــوا دائمـــاً سعداء » ، مثلا لكتابة ما يوحى بقصة حياة البطل اللاحقة . ولكن بغض النظر عن هذه العوامل ، يجب أن تتضمن شخصية البطل تلميحات معينة عن تجربته السابقة على الفيلم ، بالاضافة الى بواعث توحى بطبيعة أفعاله بعـــد الوصول الى نهاية الفيلم .

ومع العناصر السابقة على الفيلم وعناصر الفيلم نفسه والعناصر اللاحقة المكتوبة بطريقة توحى بمركبات الشخصية الجوهرية ، تستطيع أن تقدم صورة لا تنسى للشخصية .

كن منتبهاً للأزمـــات !

يجب أن تكون حذراً عند تاليف الحبكة بألا تفسر كل مشهد عـــلى أنه ازمة وتنتهى بانتهائه . فبدلا من ذلك ، يجب أن ينتهى كل مشهـــد بشكل يشبه تصفية الحساب ، ويجب أن تؤدى المشاهد المختلفة الى ازمـــة عليهـــا بدورها أن تكون جزءاً من البناء المؤدى الى الذروة . فتتراكم ازمة مع ازمة وبدورها تتراكم مع ازمة اخـــرى ، وهـــكذا حتى الوصول الى الذروة الفعلية ، والا يخرج لنا البناء فى النهاية فيلماً لا يحظى باهتمامنا ولا يسبب سوى الرتابة .

انمـــاط الحبكـــة

فى مقدور انماط الحبكة التى سبق ذكرها أن تغطى كل مجـــالات العواطف والأحداث الانسانية ، رغم أنها تقع عامة فى حبائل العديد من

التصنيفات الدرامية الواسعة . وقد حاول جورج بولت أن يصنفهـا فى مجموعته « ستة وثلاثون موقفاً دراميا » ، ولكن يمكن تبسيط الستـة والثلاثين هذه بواسطة تجميع أكثر شمولا أيضاً :

١ ـ نمط الحب : ونرى فيه الآتى : مقابلة فتى وفتاة ـ فتى يفقد فتاته ـ فتى يفوز بفتاة فى سياق أحداث . وهذا هو الشكل الحقيقى والمتبع فى أفلام كثيرة .

٢ ـ نمط النجاح : وهو يعالج محاولات شخص ما لتحقيق النجاح ، وينجح أو يفشل فى تحقيقه تبعاً لطبيعة القصة . وينتمى الى هذا النمط أى فيلم خيالى أو تاريخى على غرار « الرصاصة السحرية » .

٣ ـ نمط سندريلا : وفيه يعاد سرد القصة القديمة للبطلة القبيحة التى تتحول الى فتاة جميلة فى أشكال عديدة . ويعتبر فيلم « بيجماليون » لبرنارد شو واحداً من أكثر هذه الأمثلة شهرة لهذا النمط .

٤ ـ نمط المثلث : قامت الغراميات المتداخلة لثلاثة أبطال بخـلق النمط المعتاد فى قصص سينمائية لا تحصى . ولا يجب أن نقلل من قيمـة هذه القصص لأنها تحولت الى نمط . ويعتبر الفيلم الانجليزى « مقابلة عابرة » (*) مثلا جيداً لهذا النمط ، ويعتبر فى الوقت نفسه فيلماً عظيماً . ومع هذا ، فغالباً ما ينحدر هذا النمط الى مهاوى الابتذال .

٥ ـ نمط العودة : تعتبر العودة الدرامية للابن الضـال أو الأب المتجول أو الزوج المفقود ـ والمثل الكلاسيكى لذلك هو فيلم « اينـوك آرون » ـ نمطاً يستخدم فى أشكال متنوعة .

(★) انتاج (١٩٤٦) عن مسرحية لنويل كوارد واخراج دافيد لين . وهو يدور عن زوجه تقع فى حب رجل تقابله مصادفة فى محطة القطار ـ (المترجم) .

٦ ــ نمط الانتقام : هذا هو النمط الأساسى لمعظم قصص الجريمة الغامضة . جريمة ترتكب ويجب الانتقام من المجرم ، اما بواسطة قوى القانون أو بواسطة شخص تأثر بالجريمة الى درجة كبيرة .

٧ ــ نمط التوبة : أصبحت قصة هداية شخص شرير الى الفضيلة موضوعاً لأفلام جيدة وسيئة لا تحصى . وتقع الأفلام الرديئة فى الخطأ الذى يحدث التحول دائماً بسرعة وبدوافع كافية ، ويرى كتاب الأفلام الجيدة أنه يجب تخطيط التحولات بحيث تنمو من الشخصية وتصب فى الحدث ببطء وبشكل طبيعى .

٨ ــ نمط التضحية : وهو عكس نمط الانتقام ، ويدور هذا النمط حول أفعال شخص يضحى بنفسه أو أهدافه الشخصية فيساعد شخصاً آخر على تحقيق هدف ما يرغب فيه . والصعوبة هنا حسب اهتمام معظم الأفلام ــ ان هذه التضحية تتطلب عظمة فى الشخصية قد لا يستطيع مخرج الفيلم أو لا يرغب الى حد ما السماح بها ؛ خوفاً من التضحية بحركة الشخصية الديناميكية مقابل تطور شخصية ثابتة لا تتحرك .

٩ ــ نمط العائلة : لقد أثبتت وفرة قصص النمط العائلى أن هناك دراما فى العلاقات المتداخلة لأفراد الأسرة . ولا تحتاج هذه العلاقات الى رابطة الدم ، فيمكن أن تهتم القصة بأفعال جماعة من سكان بنسيون أو نزلاء فى مصحة أو رفاق سفر على ظهر مركب أو أية مجموعة من الناس ألقت بهم الظروف ، وفى الوقت نفسه جمعت حياتهم عند نقطة درامية . وتعتبر أفلام (العائلة الملكية ــ غداء فى الثامنة ــ اكسبريس الشرق ــ لا تستطيع أن تأخذها معك) وأفلام أخرى كثيرة ناجحة وغير ناجحة ، أمثلة ملائمة لهذا النمط المحبوب للغاية .

فهذه هى أكثر أنماط الحبكة أهمية واستخداماً وألفة لكاتب السيناريو . وعند معالجتها بالتركيز على الحدث فقط ، تكون النتائج

قاصرة ولا تضيف شيئاً الى جهد الكاتب . ولكن عندما تجد الشخصيات والحدث الاهتمام ، يمكن أن يصبح النمط فنياً غنياً بالألوان .

تطور الشخصيات الثانويـــة

لا بد عند خلق قصة من أن تتحرك شخصيتـــك أو شخصياتـــك الأساسية فى المجال الذى نعيش فيه الشخصيات الأخرى ؛ لأنـــه ليس **هناك انسان يعيش فى فراغ ولكن يتأثر بعلاقاته بأفراد البشر الآخرين .** حتى « ديفو » (*) كان عليه أن يقدم رجله فرايداى (**) ، وذلك لينوع الصراعات مع الطبيعة ومع الصراعات البشرية . فيجب أن تشارك هذه الشخصيات الثانوية الى حد ما فى حياة شخصياتك الأساسية والا يصبح وجودهم بلا فائدة .

الشخصيات الثانوية أيضاً انسانية

ولكن فى نفس الوقت فلهذه الشخصيات الثانوية أيضـــاً حياتهـــا الخاصة التى تجعلها تشتبك فى حياة الشخصيات الرئيسية . ولا بد لكى نرسم هذه الشخصيات الثانوية بحيث يمكن أن تبدو فى عمـــق أساس وواقعية البعد الثالث ، أن تكون لها أيضاً دوافع عن طريق ملامح شخصية طبيعية جيدة التحديد . لأنها اذا لم تتطور جيداً ، تغلل باللاواقعيـــة علاقاتها بالشخصيات الرئيسية . ونتيجة لذلك ، تعانى أفعال الشخصيات الرئيسية بغض النظر عن مقدار الواقعية التى قدمت بها ؛ لأنها ســـوف تعكس لا واقعية الشخصيات الثانوية . ولكن يجب أن تتطور بسرعـــة لأنها شخصيات ثانوية ؛ ولأنها تستغرق فقط فترة قصيرة . ويمكن القيام

(★) دانيل ديفو روائى وصحفى انجليزى (١٦٦٠ – ١٧٣١) من أشهر أعماله (هول فلاندرز – يوميات عام الطاعون – روبنسون كروزو) – (المترجم) .

(★★) فرايداى أو « جمعة » كما يترجم فى الترجمـات العربيـة ، احدى الشخصيات المهمة فى رواية « روبنسون كروزو » (المترجم) .

بذلك فى الحوار والحدث . وغالباً ما يتم هذا بلهجات أجنبية أو محلية — بتقديم شخصيات سائقى بروكلين أو جنود بوليس ايرلنديين أو خادمات أميات .

ولكن ليس هذا كافياً . فلا بد من تقديمهم ليس فقط بحيث يشبهون سائقى بروكلين ، ولكن ليسلكوا سلوكهم أيضاً . ولا يجب تقديمهم كأنماط متعارف عليها ونراها فى مئات الأفلام الأخرى ، ولكن كشخصيات فريدة .

ويمكن اعتبار سائق العربة مثلا رمزاً للشكوى المستمرة من رجال المرور — عقدة الاضطهاد . أو بدلا من الحوار يمكن تمييزه ببعض الأداء الصامت المميز كضحكة غريبة مثلا أو نظرة وقحة من طرف عينيه أو حتى تقلص فى الوجه . وقد كانت مشية « أونا أوكونور » المتخطرة فى الدور الثانوى لخادمة سوقية فى فيلم « آل باريت فى شارع ويمبل » (*) مثلا جيداً لهذا النمط من رسم الشخصيات . وكان سعال الممثلة نفسها فى فيلم « كلانى براون » (**) شيئاً ممتازاً لرسم الشخصية ، وأضاف مزيداً من الحيوية لدور الشخصية الثانوية .

ويجب أن يكون لدى كل شخصية ثانوية شىء ما — اما فى الحوار أو فى الحدث — يضفى عليها صفة الواقعية ، بحيث تعكس فى علاقاتها بالشخصيات الرئيسية طبيعتها فى المشاهد التى تجمعهم .

(*) انتج أول مرة فى عام ١٩٤٤ وأخرجه سيدنى فرانكلين ، ثم أعيد انتاجه فى عام ١٩٥٧ بنفس المخرج ، وهو مأخوذ عن مسرحية بنفس الاسم عن العلاقة العاطفية بين الشاعر الانجليزى روبرت براوننج والشاعرة اليزابيث باريت — (المترجم) .

(**) انتاج أمريكى (١٩٤٦) ، ويدور عن علاقة ابنة أخت تاجر رصاص بأحد اللاجئين التشيكيين فى انجلترا خلال الحرب العالمية ، وقام باخراجه ارنست لوبيتش — (المترجم) .

ومع هذا ، فهناك مشكلة صعبة لدى الكاتب عند تقديمه لشخصيات ثانوية فى فيلم تليفزيونى يستغرق نصف ساعة . فليس هناك وقت كاف لتطويرهم بسبب الافتقار النسبى الى الوقت ، ولكن يجب أن يكونوا موجودين ليكونوا بطانة للشخصيات الرئيسية وللتخفيف الكوميدى أيضاً ، وتحتم الحاجة المألوفة الى الوقت على الكاتب أن يعرف شخصياته الثانوية بدقة ، بحيث تبدو مقنعة رغم عرضها فى ايجاز .

الحبكات الثانوية

التناقض ضرورى بالنسبة لكل أشكال الفن . ففى التصوير تتناقض الألوان الدافئة مع الألوان الباردة ، وفى الكتابة يتناقض الطيب مع الشرير والبطىء مع السريع والغنى مع الفقير . ولا بد من وجود بعض وسائل المقارنة أو اطار للرجوع اليه ، فى حالة وجود صفة طيبة أو سيئة يتم عرضها بشكل صادق ومؤثر .

وهذا هو السبب فى اللجوء الى الحبكات الثانوية فى كل الأشكال الدرامية كبطانات للحبكات الأساسية . وقد أدمن شكسبير استخدام عدد كبير جداً منها ؛ حتى انهم اعتبروها أحياناً سبباً للبلبلة فى مسرحياته ، خاصة الكوميدية منها . وفى حالة صقل القصة كما فى « هاملت » ومسرحية « انطونيو وكليوباترا » ، يبدو فن شكسبير فى اكتماله .

فالحبكة الثانوية أساساً هى خروج عن خط القصة الرئيسى ، وتتعلق بالشخصيات الثانوية التى ترتبط افعالها بخط القصة الرئيسى بأحداث الشخصيات الرئيسية .

الحبكات الثانوية المكملة

يجب أن تكون الحبكة الثانوية مكملة فى خط القصة الرئيسى ليكون تأثيرها أعظم ، ويجب أن تساهم فى تطورها وتؤثر فى أزماتها أو تؤثر فى

ذروتها . ويتحقق هذا فى كثير من السيناريوهات بتقديم الشخصيات الثانوية فى الحبكة الثانوية التى تتضمنها القصة على شكل أصدقاء للشخصيات الرئيسية . ولذلك ، فلدى الفتاة عادة صديقة حميمة لها أيضاً مشاكل عاطفية فى حبكة ثانوية ، فى حين تكون البطلة غارقة مع فتاها . وهذا شكل أساسى . وليست هناك حدود للتنويعات . ويرجع ابتكارها مباشرة الى مدى القدرة الابداعية عند كاتب السيناريو . ولكن يجب أن تكون حبكة الصديقة الثانوية متكاملة مع خط قصة البطلة الرئيسية ، بحيث تساهم تطوراتها بشكل ما فى تطورات الخط الرئيسى للقصة . وكلما اتسع التباعد بين الاثنين ، قل الارتباط ويدخل عامل البلبلة الذى يدمر الوحدة والترابط ويسبب حيرة مطلقة عند الجمهور .

استعمالات أخرى للحبكة الثانوية

وللحبكات والشخصيات الثانوية هذه الفضيلة الاضافية ، فهى بمثابة وسائل ممتازة للتخفيف الكوميدى وتخفيف الأزمة واستطرادات مرور الزمن . فعندما يصبح خط القصة الرئيسى متوتراً للغاية ، فدائماً ما يتجه الحدث الى هزليات الشخصيات الثانوية .

تشابك الأساسيات مع الثانويات

ويمكن أيضاً استخدام الشخصيات الثانوية فى الحبكات الثانوية كشخصيات بطانية للشخصيات الرئيسية وخط قصتهم ، ويجب أن يكون لدى كل ممثل كوميدى شخص متفرغ تماماً يستطيع أن يتندر عليه . وبنفس الطريقة ، فان هذه الشخصيات المشتركة فى خط القصة الرئيسى يمكن الارتقاء بهم بشكل رائع ؛ وذلك عن طريق اللعب بهم ضد تلك الشخصيات فى الأدوار الثانوية ، فصاحب التفكير السريع يمكن أن نجعله دائماً أسرع تفكيراً لو سمحنا له باللعب ضد شخصية بطانية أبطأ تفكيراً .

معالجـــة الثانويات

كلمة تحذير : لا تهمل فى كتابة الشخصيات الثانوية فى الحبكـــات الثانوية ، فيجب أن يكونوا أشخاصاً تم تبريرهم بشكل جيد وشخصياتهم مستقلة ومحددة ـــ وخصائصهم وأحداثهم هى استجابات لدوافع داخلية . ويجب الاهتمام بهم مثل شخصيات القصة الأساسية .

ويجب بالمثل مراعاة نفس الاهتمام بالحبكة الثانوية فى القصـــة . فلا يجب أن تكون فقط قصة فى ذاتها ، ولكن يجب أن تتم بعناية وتكامل مع خط القصة الرئيسى . ويجب أن تتطور داخل نفسهـــا ، وفى الوقت نفسه داخل اطار العمل فى خط القصة الرئيسى ، ويجب السماح دائماً **بأن تبرز أهميتها بحيث لا تتطفل وتتفوق على خط القصة الرئيسى .**

ومن الواضح أنه كلما كانت الحبكات الثانوية فى القصـــة أكثر ، عظم احتمال فقدان خط القصـــة الرئيسى . وفى الفيـــلم الانجليـــزى « ضاحك فى الجنة » (*) ، أدت ثلاث أو أربع حبكات ثانوية منفصلة الى جعل القصة الأساسية مضطربة تماماً .

الحب فى الثانويـــات

للشخصيات الثانوية عادة غريبة فى جذب الكاتب . فلأنهـــا عادة تكون أدواراً كتبت لممثلين لهم شخصياتهم ، ولأنها تكون أحياناً أكثر واقعية من الشخصيات الرئيسية ـــ يجد الكاتب نفسه دون وعى مغرماً بهم . وقبل أن يدرك ذلك ، يكتشف أنه يكتب أفضل سطوره ومواقفه لهم . وتكون النتيجة هى عدم التناسب فيما يتعلق بدور الشخصيات

(★) انتاج انجليزى (١٩٥١) ويدور حول أربعة أقرباء يؤدون شخصيات بديلة ليحصلوا على ميراث . وهو من اخراج مارلو زامبى ـ (المترجم) .

الرئيسية . ويميل عدم التناسب هذا الى نقل التركيز من خط القصة الأساسى الى الحبكة الثانوية وشخصياتها الثانوية . وفى أغلب الأفلام التى يكون من الواضح فيها أن — الشخصية الثانوية تسرق الكاميرا من النجم ، يمكن أن نجد أن سبب هذا الاخفاق يعود الى السيناريوهات نفسها .

وفى نصوص نصف الساعة التليفزيونية يجب الحد من الحبكات الثانوية عدداً وطولا ، ويتدخل عامل الوقت مرة أخرى لدرجة أنه يصبح من المحال أن نفى بخط القصة الرئيسى اذا ما أولينا اهتماماً كبيراً للحبكة الثانوية . فالحبكات الثانوية مقبولة ، ولكن فقط اذا ما أمكن استخدامها لتوضيح القصة الرئيسية دون البعد عنها كثيراً .

القيم الدرامية

والآن ، يجب أن يحتوى ملخصك على قيم داخلية عاطفية معينة يتضمنها خط قصة ، الا أن العاطفة ليست كافية ، فهى بمفردها تصبح جامدة اذا لم ترتبط بحدث .

دوافع الأحداث

وبلا جدال ، لا يحتاج كل حدث الى أن يكون دراميا فى حد ذاته . ويجب أيضا أن يكون لديه دافع من عواطف محددة . عواطف يمكن أن تنبع فقط من الحدث المتضمن .

الصدمات الدرامية

يجب أن تتضمن القيم الدرامية بشكل آخر عوامل معينة تؤدى الى تجاوب عاطفى من الجمهور ، بحيث تكون لها خاصية الصدمة . ويجب أن تبتعد عن النموذج المتوقع ، بحيث تخلق عند عرضها رد فعل محدد عند الجمهور . فالسيارة التى تسير على طول الطريق تعتبر ظاهرة عامة . فهى لديها حركة داخلية ولكن ليست حركة درامية حتمية ، ومع ذلك يمكن أن تكون درامية وبهذا تثير الجمهور ، وذلك بأن تجعلها بكل بساطة تنحرف بطريقة خطرة وهى تصطدم بجسم أملس على الطريق .

ويعتبر منظر طفل من الأزقة يحملق خلال نافذة مخبز ، منظرا عاديا . ولكن يمكن ادخال القيمة الدرامية ؛ بجعل أنف الطفل ينبعج على زجاج النافذة . وبذلك نبرز اشتياق الطفل ونحرك أيضا تعاطف الجمهور .

ويمكن أن نجعل عملا جسوراً فى فيلم حربى يحظى بتأثير درامى رفيع ويمكن أن يحقق بصدق مقاييس بطولية ؛ وذلك اذا ما أظهرنا أن البطولة كانت تتم فى مواجهة عوائق خطيرة ، كشظايا متفجرة ومدافع آلية منطلقة وسلك شائك ... الخ .

قيم الحيرة

وتوجد القيم الدرامية بصفة عامة فى المواقف التى تجد فيها الشخصية نفسها كما لو كانت على قرون الحيرة .

فيجب أن تواجه موقفاً تضطر فيه الى القيام باختيار حاسم . وكما اصطلحت عليه هوليوود ، « يصبح داخل بالوعة » يجب أن ينتشل نفسه منها أو يهلك .

الوحدة البنائية

ولكن يجب أن تكون لنقط التأثير هذه فى القيم الدرامية صفة الاستمرار والوحدة والترابط ، ويجب أيضاً أن تؤدى الى الذروة . وحالما يصبح موضوع القصة واضحاً ، يجب أن تنبثق التطورات من الموضوع ومن خلال الموضوع وحول الموضوع . ويجب أن يساهم كل شىء فى القصة فى وحدتها البنائية . فالشخصيات وأفعالهم وردود افعالهم وحديثهم والمجال الذى يعملون فيه — يجب أن يكون كل شىء جزءاً من الحياة التى تتدفق من الظهور التدريجى للفيلم حتى الاختفاء .

خط القصة المستقيم

ومع هذا ، فلا يجب أن يسير خط القصة فى طريق مستقيم اذ يمكن أن يكون متشعباً فى بعض الأوقات ، ولكن فقط من أجل أهداف مخططة ومحددة . وخط القصة المستقيم عبارة عن قصة شائعة ويرغم

تطورها الشخصيات على اتباع أنماط مبتذلة من السلوك تنتج عن مواقف مبتذلة ، وبالتالى عن قيم غير درامية على وجه التحديد . وسوف نعالج هذا الموضوع بتفصيل أكثر فى القسم الذى تحت عنوان « الحيل » ، ولكن يكفى هنا أن نذكر بأنه لا يجب أن يكون خط القصة مستقيماً أو تطوراته متوقعة .

لأن القصة المستقيمة الخط تكشف عن عقدتها قبل الأوان . فهى تتجنب عامل التشويق المهم — الذى يجب أن يتأخر كثيراً . وليس عامل التشويق هذا محدوداً بشكل صارم ، فقط فيما يتعلق « بمن فعل هذا » والدوافع السيكولوجية . فهو عامل يجب أن يكون موجوداً فى ظل قصة علينا أن ندعم فيها اهتمام الجمهور .

التسرع

وهناك خطأ جسيم يجرد الكثير من القصص من عنصر التشويق .. وهو خطأ « التسرع » ، ويعنى كشف نقطة القصة قبل الأوان بحيث يجرد حادثة وشيكة الوقوع من قيمتها الدرامية الكاملة ، فمثلا ملاكم يلعب على جائزة عليه أن « يبرق » لفتاته فى يوم الأحد فيشير بقبعته ومرفقه كمناورة تمهيدية بطريقة ما ؛ ليعلم خصمه أن انتصاره المؤكد فى الطريق . ويوجد نفس هذا الخطأ فى قصص كثيرة يجرى اقتباسها برداءة .

ويمكن أن يكون التسرع مرئياً ومسموعاً ، فمثلا يكون مسموعاً عندما تجعل احدى شخصياتك تعلق قائلة : « أنا أخشى أننا سوف نقابل متاعب مع هذا الشاب » ، فعندئذ سوف يتوقع الجمهور هذه المتاعب ويترقب وقوعها بحيث انها تفقد تأثيرها الدرامى عند حدوثها .

وهناك أخطاء أخرى شائعة من هذا النمط مثل الجمل الآتية : « سوف تندم لذلك » و « انه لا يعلم ما ينتظره » أو « سوف يكتشف حالا ما فيه الكفاية » ، وبالاختصار أى تنبؤ بنتائج خطيرة يؤدى الى افساد التشويق .

التشويق

يتضمن عنصر التشويق درجات من الحيرة العقلية والفضول والقلق ، والى حد ما التعاطف . وعندما تبرز هذه العوامل فى أحد الأفلام يستجيب الجمهور ؛ لدرجة انه يستطيع أن يعانى عن طريق التعاطف نفس القلق والحيرة تماماً مثل الشخصيات . ويمكن أن يساهم التشويق فى تدفق الاستمرار وارغام الجمهور على الرغبة فى معرفة الطريقة التى سوف تسير بها الأحداث . وبذلك يؤدى التشويق الى استمرار الاهتمام فى أثناء عرض الفيلم .

وفى الفيلم الانجليزى « العنكبوت والذبابة » (*) على سبيل المثال ، تركز فضول الجمهور وقلقه وتعاطفه على فيليب فى ذلك المشهد المثير للغاية ، الذى يحاول فيه القيام بهروب يائس بعد سرقة البنك بالسير على القنطرة الحديدية المرتفعة . وهذه الخاصية بسيطة ومؤثرة ، وقد استخدمتها المسلسلات القديمة فى نهاية كل حلقة .

ولكن عند القاء بطلك فى موقف يبدو الا مهرب منه يجب أن يكون فى استطاعته أن يخرج نفسه لا عن طريق حادثة ولا بواسطة عارض طارىء ، ولكن بواسطة خصائصه نفسها . فيجب أن تكون قوته وعبقريته

(★) انتاج بريطانى (١٩٤٩) من اخراج روبرت هامر . تدور أحداثه أثناء الحرب العالمية الأولى عن تجنيد المخابرات الفرنسية لاحد لصوص الخزائن للحصول على وثائق مهمة من العدو ـ (المترجم) .

هما اللتان ينتج عنهما حل مشاكله ، دون أن تلعب الصدفة دوراً ما .

التعاطف مع الشخصية

لا بد قبل كل شيء من تقديم الشخصيات ، بحيث تكسب عطف الجمهور واهتمامه . ولكن لن يكون هناك اهتمام من الجمهور دون وجود شخصية متفاهمة ومثيرة للعطف ، واذا لم يكن هناك اهتمام فلن يكون هناك قلق على حاضر تلك الشخصية ومستقبلها .

فلا يمكن مثلا أن يحضر بعض الناس سباقاً للخيل دون أن يتراهنوا على جواد ، حتى ولو تم اختيار واحد بطريقة عشوائية . فهذا يتيح للمراهن أن يصبح له جواد يتعاطف معه طوال السباق ، جواد يصبح المتراهن مهتماً بمستقبله القريب بشكل جوهرى . فيجب على مشاهد الفيلم أن يكون اساساً مهتماً بالشخصية ؛ وذلك اذا أردنا منه أن يتعاطف معها فى صراعها لتحقيق أهدافها أو لتتغلب على صعابها أو لحل مشاكلها . وطالما تحقق هذا الاهتمام وطالما التأمت حلقة التعاطف هذه — عندئذ ستصبح الخطوة بسيطة بالنسبة للجمهور ، ليعانى التوتر الذى يصاحب النكسات المؤقتة ولحظات التردد وعدم الثقة .

ومع ذلك ، فيمكن خلق لحظات التردد هذه عندما تعترض بطلك قوة ما تكون أكبر من امكاناته أو تعادل قواه الذهنية والجسمانية . ويمكنك أن تشك أيضاً فى نتيجة أى صراع — الذى يخلق التشويق — يمكن أن ينتج فقط عندما تكون القوتان المتعارضتان متعادلتين أو عندما تبدو قوة الشر واثقة أن لها اليد العليا .

ويمكن أن يحدث التشويق فى خط القصة بطرائق كثيرة . وتزداد الامكانات بشكل ضخم عندما تتحد العوامل المرئية والسمعية التى هى فى مقدور كل كاتب .

اكتب .. لا تبرق

ورغم أنه لا يجب فى بعض الأحيان اعطاء الجمهور أى تلميح عن سير الأحداث ، فانه يمكن اثارة فضوله بهواجس غامضة وايحاءات غير محددة ، وأحياناً أيضاً بدائل مضللة — وهى حيلة أثيرة لدى الأستاذ هيتشكوك — ولكن دون تسرع أبداً ، فهذه هى الانهيارات التى تقضى على التشويق فى قمة الحدث الذى على وشك الوقوع .

ويزيد من التشويق أى شىء يراه الجمهور ولا يستطيع أن يفهمه بسرعة . ولكن لا يجب اقحام التشويق من أجل خلق التشويق فقط ؛ اذ يجب تبريره كلية بحيث يتدفق من الشخصيات ومن افعالها ، ويجب أن يصب فى نعومة فى الكشف الفعلى الذى يجعل الجمهور فجأة وقد أدرك المعنى الكامل لما كان مجهولا من قبل .

لا تتوقف

لا يمكن تدعيم التشويق اذا ما تجاهل الكاتب — الا فى حالة الضرورة — فقرات مهمة تعلن عن الحبكة بشكل مقصود وتمتنع على الجمهور بطريقة ملائمة — وهذا الخطأ واضح فى كثير من القصص الغامضة ، حيث لا تفشى أسرار مهمة أو تفسر بحيث يمكن أن تظل شخصية القاتل الحقيقى غامضة . فقد يستمر هذا التشويق لفترة ، ولكن سوف يأتى الوقت الذى يصبح فيه الكشف أساسياً . ويشعر الجمهور باحساس خفى بأنه قد خدع وتكون النتيجة فشل لحظة التنوير .

ومن جهة أخرى ، يحتوى عمل وليام ايرش الجميل — ويكتب أيضاً تحت اسم ريشة كورنيل وولريتش — على أمثلة عديدة لنمط آخر من التشويق الذى يرمى الى نشر البلبلة والتضليل والاحباط ، وذلك اذا جرى اساءة استخدامه . فدائماً ما يصبح اناسه متورطين فى المواقف التى تبدو فقيرة فى مشاركتها فى خط القصة الرئيسى . ويبرر المؤلف أحياناً فى نهاية القصة استخدام هذه المشاكل التى لا صلة لها ، وذلك بربطها بلحظة التنوير . وفى أغلب الأحيان تظل معظم هذه الحوادث الدخيلة — ان لم تكن كلها — بلا تفسير حتى نهاية القصة . ويخذل مثل هذا التشوق غرضه ، ويصبح كثير منه مثلا مثيراً للملل . وفى الوقت نفسه ، فان كل أو أى حوادث تشويق غامض لا تنال حقها فى النهاية ، فانها تصبح مثل شوكة لحوح فى لا شعور الجمهور وتتجه الى الانتقاص من أحداث التشويق الشرعية التى خلقها الكاتب .

تسديد الحساب

يجب أن يستوفى كل عنصر درامى فى القصة حقه . أى يجب أن تصل جميع العناصر الى نتيجة مرضية بعد لحظة التنوير . ويجب أن تتوج القفشة السريعة — التى سوف نتناولها بعد قليل — « بالقمة » (لحظة تنوير ساخرة) . ويجب أن نعثر فى النهاية على الأوراق المختفية. ويجب أن يظهر الوريث المفقود . ويجب أن ينتج عن المميزات الشخصية لكل ممثل شىء ايجابى . ويجب أن تتكشف المعلومات التى كانت مبهمة ؛ وذلك لتحقق باكتمالها التشويق . واذا ما قدمنا شخصيات ثانوية أو حبكات جانبية من أجل تأثيرات التشويق ، فيجب أن تعود الى خط القصة الرئيسى فى النهاية ، كما يجب أن تنال أيضاً حقها .

وتتمثل البرقية فى شكل طائرة ورقية فى فيلم كارول ريد « معبود هوى » (*) تطير عبر الفضاء كله وتهبط عند قدمى رجل البوليس السرى الذى ما يلبث أن يركلها بعيداً عنه . ولكنه فى النهاية يلتقطها بعد أن يثير قدراً رهيباً من التوتر وهو يتلمسها عابثاً ويفضها بطريقة لا مبالية ، ثم ما يلبث أن يحملق فى محتوياتها ثم يوفى عندئذ الحيلة حقها ، عندما يكشف لرئيس الخدم المتهم « بيانس » أنه قرأ محتويات البرقية ؛ وبهذا يثير أهم دلائل الاتهام بالنسبة لرئيس الخدم .

ويجب قبل كل شىء تقديم عنصر التشويق هذا فى الملخص . ويمكن تطويره فيما بعد فى السيناريو بشكل أكثر افاضة ، بالاستخدام المبرر للزوايا واللقطات . كما يمكن للمونتاج السينمائى أن يضيف بشكل كبير للتشويق . وسوف نعالج هذه الوسائل فى أقسامها المناسبة ؛ ولكن الحقيقة التى يجب التركيز عليها هى أن عنصر التشويق يعتبر حيوياً بالنسبة للملخص القصة — وبالمثل فى قصة الحب كما فى القصة البوليسية ، وفى الكوميديا كما فى التراجيديا .

حيل التشويق

هناك العديد من الحيل الصغيرة التى يمكن تقديمها فيما بعد فى المعالجة وفى السيناريو ، والتى يمكن أن تضيف قليلا من التشويق :

١ — دخول أحد الأشخاص من الباب بدلا من الشخص المتوقع .

٢ — انفجار اطار سيارة — انهيار آلة ضخمة أو أية حادثة ثانوية .

(★) انتاج بريطانى (١٩٤٩) من اخراج كارول ريد . وتدور قصته حول ابن أحد الأثرياء يجد من خادمه المثل الأعلى ، وهذا الخادم متزوج من امرأة تكذبه تعشق أحد موظفى السفارة . وتقتل زوجة الخادم ، ويشير الصبى بأصابع الاتهام فى براءة الى الخادم — (المترجم) .

٣ — يتعطل حامل الرسالة او المبعوث عن طريق حدوث توقف طارىء ناتج عن الفضول ويتم التمهيد له أو العكس .

٤ — تجاهل خطاب مهم أو طرد أو أية فقرة حيوية عن طريق مجموعة من الناس الذين فى استطاعتهم ان يفيدوا ، اذا ما توقفوا وشاهدوها وتعرفوا عليها .

وتعتبر كل هذه وخصائص أخرى مشابهة — فى الواقع اى شىء يعترض ما يبدو أن يكون حتمياً — حيلا مشروعة يمكن اتخاذها واعدادها لأغراض التشويق .

القتال ضد الوقت

وتعتبر الخاصية التى نطلق عليها « القتال ضد الوقت » ، واحدة من أعظم هذه الخصائص تأثيراً واستخداماً لتدعيم التشويق فى الأفلام السينمائية ، هذا لأنها تحتوى على كل فضائل الحركة والحدث العنيف ورد الفعل وهو اساسى للغاية بالنسبة للتدفق المطرد للفيلم السينمائى الجيد .

وهناك تطبيق سيىء ولكنه مؤثر لتلك الخاصية ، وذلك عندما يقول الشرير : « اذا لم تسلم الأوراق فى الوقت الذى أنتهى فيه من عد خمسة فعندئذ ... » ثم يبدأ فى العد بينما تتغير اللقطة الى لقطة كبيرة للغاية لسبّابته وهى تضغط بقسوة على زناد مسدسه ، وبينما تقترب اللحظة « الرهيبة » يقفز التشويق تقريباً الى نقطة الانهيار . فعندما يتم استخدام خاصية القتال ضد الوقت فى موقف ثابت ، تكون النتيجة هى التشويق.وقد استخدمت هذه الخاصية فى أغلب الأوقات مع أن تأثيرها قد تبلّد الى درجة كبيرة بتكرارها ، وهى تستخدم بوجه خاص فى أفلام الجريمة حيث يجب أن يصل قرار العفو الى المأمور قبل أن ينم اعدام الرجل البرىء بالكرسي الكهربائي . وفى أفلام الغرب حيث يجب أن يعلم

الرجال بقرب وصول لصوص الماشية ، وفى الأفلام الكوميدية حيث يجب على الزوج أن يصل الى البيت فى الميعاد لينبه الزوجة الصغيرة التى تقوم بطهى معلبات الى قدوم رئيسه المفاجىء الشغوف بطهى البيت .

وبصرف النظر عن استخدامها الكثير ، فيمكن مع ذلك تكييفها فى شكل ما أو غيره من أجل دفع الحركة الى الأمام وبهذا يتم دعم الاهتمام من خلال التشويق . ويجب أن يكون فى مقدور الكاتب المبدع أن يتناول هذه الآلية العتيقة ويخلق عقدة جيدة مختلفة تستطيع أن تكون أصالتها عوضاً عن نسبها القديم .

وهناك استخدام كلاسيكى فى فيلم هيتشكوك « المرأة الوحيدة » ، الذى يصور رحلة صبى يحمل قنبلة زمنية أعدت لتنفجر فى الساعة الواحدة . وتتبع الكاميرا الصبى فى تخبطه خلال شوارع لندن وأثناء توقفه ليغسل أحد باعة الصابون المتجولين له شعره بالشامبو ، وأثناء توقفه ليحصل على كلب صغير ... الخ ، الى أن يركب فى النهاية سيارة أتوبيس . وطوال الوقت يعرض على الجمهور لقطات متنوعة لساعات مختلفة تشير الى أن الوقت يقترب بطريقة خطرة من الساعة الواحدة . وفى النهاية وبعد تدرج التشويق المتزايد بطريقة تكاد أن تكون مؤلمة — وبينما تشير الساعة الأخيرة الى زحف الدقائق وتدفقها الملح ثم الثوانى — تنفجر القنبلة الزمنية وينفجر الأتوبيس المزدحم .

وفى الواقع ، يجب أن يكون لكل قصة — اذا كانت تعرض صراعا لتحقق هدفاً محدداً — شكل متكامل لعامل القتال هذا ضد الوقت . اذ يجب على أحد الأشخاص أن يفعل شيئاً ما قبل أن يتدخل شخص ما لتحقيق أغراض ما . وباضافة حد معين للزمن الذى يتم فيه تنفيذ الغرض يمكن أن يزداد التشويق ويقوى الاهتمام ويدعم وحتى بدون وضع حد للزمن يمكن أن ينتج التشويق .

المطـــاردة

تعتبر خاصية القتال ضد الوقت جزءاً من خاصية درامية أخـــرى وهى خاصية قد أصبحت رائجة بالنسبة للسينما وأكثر ملاءمـــة لها ، ألا وهى المطاردة .

الحركة الى اقصى درجـــة

لقد استخدمت المطاردة فى أول فيلم روائى تم انتاجه — « سرقة القطار الكبرى » (*) ومنذ ذلك الوقت أصبحت مورداً مؤثراً فى المهنة . وقد استخدمها جريفيث (**) بشكل مؤثر فى مشـهد قطعة الجليد الطافية فوق الماء فى فيلم « الطريق الى الشرق » ، وفى ركوب الرجال الملثمين فى فيلم « مولد أمة » ، وفى المطاردة لانقاذ رجل من مصير الاعدام فى فيلم « التعصب » ، واستخدمها أيضاً فى ركوب دانتون فى طريقه الى الجيلوتين فى فيلم « قصة مدينتين » . فتعتبر المطاردة من دون كل الخصـــائص

(★) انتاج أمريكى (١٩٠٣) من بوبينتن . قام باخراجه ادوين س. بورتر ، عن حادثة حقيقية لسطو عصابة من اللصوص على أحد القطارات وقيامهم بسرقة عربة البريد ، وكان يطلق على أفراد العصابة : «العصبة المتوحشة « The Wild Punch » . وقد وصف لويس جاكوب هذا الفيلم فى كتابه « تطور الفيلم الأمريكى » بانه قد أصبح انجيلا لصناع الأفلام . ومنذ ظهور هذا الفيلم ، أصبح فيلم الغرب جزءا مهمـا من السينما الأمريكية ، ومن خلاله أيضا توثقت الصلة بين الجمهور والسينما — (المترجم) .

(★★) و. د. جريفيث أحد رواد السينما الأمريكية ، بل السينما العالمية . عمل فى بداية حياته ممثلا مع بورتر ، ثم قام بالكتابة للسينما وقام باخراج أول أفلامه « مغامرات دوللى » عام ١٩٠٨ ، وبعـد ذلك قام بتطوير التكنيك السينمائى والارتقاء بفن المونتاج فى بناء التوتر . أشهر أفلامه هى : (نقطة الماء الأخيرة — القتـال الدموى — مولد أمة — الطريق الي الشرق — التعصب) — (المترجم) .

السينمائية مادة سينمائية أساسية . وعن طريق طبيعتها نفسها ولأنها تقدم الحركة فى اقصى درجة لها ، فهى تضيفها الى كل فيلم تلعب دوراً فيه . وقد جاء وقت فى بداية صناعة السينما كانت المطاردة فيه شيئاً حتمياً ؛ وذلك لأن المنتجين كانوا على دراية تامة بفاعليتها المؤكدة .

تطبيق عالمى

مازالت المطاردة تستخدم حتى الآن فى كل فيلم تقريباً . فأفلام الغرب بوجه خاص مغرمة بها . وحتى الأفلام التسجيلية التى من المفروض أن تبتعد عن حيل الفيلم الروائى المبتذلة ؛ وذلك من أجل خلق خصائص سينمائية خاصة بها — غالباً ما تعتمد على المطاردة . وقد استخدمها فلاهرتى فى فيلم « قصة لويزيانا » فى (مشاهد عديدة متنوعة بين الصبى والتمساح الأمريكى والراكون الأليف) . وكان فيلم دى سيكا الرائع « سارق الدراجة » عبارة عن مطاردة من البداية الى النهاية مع ماجيورانى وابنه ، وهما يطاردان سارق الدراجة خلال شوارع روما المعتمة .

مطاردات افلام الغرب

يؤدى وجود المنظر الشاسع لسلسلة الجبال من تلقاء نفسه الى تكوين خلفية رائعة لمطاردة من أى نوع ؛ خاصة عندما تضيف المؤثرات الصوتية لوقع الحوافر وصهيل الخيل ورنين المهماز والسلاح الى الاحساس بالاثارة . ومنذ سنين مضت ، كان رعاة البقر هم الذين يطاردون الهنود الحمر الذين بدورهم يطاردون المستوطنين فى الجهات النائية فى عرباتهم « الكنستوجا » . وفى أيامنا هذه ، يطارد رعاة البقر لصوص الماشية ، ويطارد رجال الشريف لصوص عربات السفر ، ويطارد الشرير « الفتاة » فى الوقت الذى تقترب هى فيه من المنجم المزروع بالألغام . وفى آخر فيلم لسام وود مشهدا مطاردة — أحدهما اكتسح فيه

الجنود معظم الهنود الحمر ، والآخر ينصب فيه الجنود الهاربون فخاً ويقتلون معظمهم ، ثم يكتسحون بدورهم الاحتياطى من الجنود .

المطاردات الكوميديـــة

وتعتبر المطـــاردة بوجه خـــاص ذات تأثير فى الأفلام الكوميدية ، وكان الفيلم القديم المكون من بوبينتين يصور مطاردة فى كل مشهد تقريباً . فقد خلقت شرطة كيستون ؛ لأنهم كانوا مطلوبين لمطاردة الكوميديين ذوى السراويل المنتفخـــة .

وعندما هدأت سرعة الكاميرا الى اثنى عشر كادراً فى الثانية (التى قللت من عدد الكادرات المصورة وبذلك زادت من سرعة الحـــدث) ، استخدمت المطاردة أيضاً لتبدو أسرع ويصبح الحدث اكثر بهجة . وفى تصوير أفلام الغرب ، تناقصت الأربعة والعشرون كادراً المعتـــادة فى الثانية تدريجياً الى ثمانية عشر كادراً فى مشاهد المطاردة .

ولا يحتاج حدث الشاشة المتقاطعة الى أن يكون بطيئاً لزيـــادة السرعة ، ولكن عادة يجرى تصوير لقطات اعتراضية بسرعة عشرين كادراً فى الثانية لزيادة السرعة . وتستخدم أيضاً عدســـات واسعـــة الزوايا لتحقق التأثير نفسه . ومع ذلك ، فسوف يأتى تفصيل هـــذه الامور فيما بعد .

مطاردات الجريمـــة

تبدأ المطاردة عادة فى القصص البوليسية الغامضـــة باكتشـــاف الجريمة وإماطة اللثام عن اول دليل . وهنا ، تكـــون المطـــاردة أكثر خضوعاً وأبطأ سرعة . وهى لا تصبح فى كثير من الأحيان مطاردة من مكان لآخر ـــ حيث تكون الحركة واضحة ـــ ولكن اجراء أكثر ذكاء يتباطأ الى درجة التسلل .

ومع ذلك ؛ فغالباً جداً — خاصة بالنسبة للتشويق أو قصص الجريمة دون قتل — يمكن أن تصبح المطاردة مثيرة كما فى الكوميديا الغربية ذات البوبينتين ، ففى الفيلم الانجليزى « اهرب من أجل مالك »(*) استخدمت مطاردة مؤثرة ومدعمة وتحتوى على شخصية يطاردها آخر ، بينما تتبع الفتاة ضحيتها وعبثاً يحاول صبى بائع جرائد فى غيظ الحصول على أجره ، وعندما يستدير يقبض عليه البوليس . وقد استخدمت هذه المطاردة المزدوجة فى أفلام هيتشكوك ، ففى فيلم « النزيل » يطارد السفاح الفتاة الصغيرة أو ضحيته التالية ، بينما يطارده فى الوقت نفسه رجل سكوتلانديارد حبيب الفتاة .

وقد كان فيلم كارول ريد « اطلاق سراح الرجل الغريب » (**) عبارة عن مطاردة مدعمة من البداية الى النهاية ومثيراً حتى اللحظة نفسها ، التى انتهت فيها المطاردة بماسون وفتاته وقد حاصرتهما أنوار كشافات عربة البوليس التى لا ترحم .

يجب أن تبنى مطاردتك

وتتطلب المطاردة لتصبح مؤثرة ومنتاجا سينمائيا من الدرجة الأولى يستطيع أن يساهم فيه كاتب السيناريو بكتابة لقطات مناسبة وأوصاف للقطة . وتتطلب المطاردة فى المقام الأول انتباهاً حريصاً «للبناء»، فيجب أن تقدم بعد أن تحدد شخصياتها تماماً وبعد تدعيم مكانها جيداً فى تخطيط القصة . ويمكن بالطبع أن يكون هناك تنوع فى هذا الرأى . فمثلا ، قد لا تحتاج المطاردة الى تحديد حتى نهاية الفيلم ؛ وبالتالى لا تحتاج

(★) انتاج بريطانى (١٩٤٩) من اخراج تشارلز فرند ، ويدور حول المغامرات التعيسة لاثنين من عمال المناجم فى ويلز ، عند زيارتها لمدينة لندن — (المترجم) .

(★★) انتاج بريطانى (١٩٤٧) ويدور حول الساعات الأخيرة لهارب جريح يخشى القبض عليه خلال الثورة الايرلندية — (المترجم) .

شخصية المطارد الى التدعيم حتى لقطات الفيلم النهائية ، كما فى فيلم « قناع ديمتريوس » .

واذا اردنا أن تكون المطاردة مكتملة اكثر من هذا ، فيجبّ أن تدعم شخصياتها وعلاقاتهم تدعيماً جيداً . وعندما يتم هذا ، فلابد أن يتطور عرض الحبكة ببطء فى البداية ولكن يتزايد تدريجياً فى السرعة بتقصير طول المشاهد الى أن تبدأ المطاردة الفعلية .

الحوار يعرقل سير المطاردات

يجب أن تكون المطاردة نفسها عندئذ بمثابة نقطة عالية فى البناء . ويجب كتابتها بخفة . وهنا ، لا يجب أن يكون الاعتماد على الحوار كثيراً بقدر ما هو على الحدث ، فيجب ان يسمح للجمهور بأن يرى القصة لا أن يسمعها وهى تسرد فى شكل حوار . وفى أفلام الغرب غالباً ما تنقضى الدقائق قبل أن نسمع كلمة حوار ، وبعد ذلك يكون الحوار عادة متقطعاً على نهج الطريقة المقتضبة « مر من هنا » . وهو النمط الذى قدر له أن يطبع معظم مطاردات أفلام الغرب ، فالحوار يميل الى الابطاء من سرعة الحدث الضرورى للمطاردة . ولكن عندما يكون الحدث سريعاً الى درجة كبيرة ، وعندما يستدعى التوقف ، يمكن تقديم الحوار — ويكون فقط من النوع الموجز المتقطع — الى درجة كبيرة بنفس الطريقة ، مثلما يكبح الجوكى سرعة جواده ليدخر قوة كافية لانطلاق السرعة عند نقطة النهاية .

مطاردة التشويق

لا يجب ابداً أن نسمح للمطاردة بأن تستمر دون عائق بحيث يعرف الجمهور النتيجة دائماً . اذ يجب اضافة عنصر التشويق . ويمكن تحقيق ذلك بجعل المطارد على وشك الوقوع خطأ فى يد المطارد ثم يفلت منه عن طريق حادثة ما ، أو بشكل افضل باسلوب واسع الحيلة . ويجب

تقصير أحداث القبض الذى على وشك الوقوع وأيضاً الهـروب ـــ فى طول المشهد ـــ اذ كلما تقدم حدث المطاردة حتى أنه يصبح بمرور الوقت القبض أو الهرب وشيك الوقوع ، كانت السرعة بحيث يحـدث الهـرب أو القبض عند نقطة عالية .

ويمكن للكاتب ان يشارك فى تحقيق السرعة ، وذلك بكتابة مشاهد تتدرج فى القصر وتنتقل من لقطات المطارد (بكسر الدال) الى لقطـات المطارد (بفتح الدال) ، وباستخدام تقنية التشويق المحددة فى الجزء المخصص للقطات .

المؤثرات الصوتية للمطاردة

يعتبر استخدام المؤثرات الصوتية للمطاردة مهماً جداً وهى تقريباً اضافة أساسية لها ، ففى الأفلام الكوميدية تضيف صلصلة وفرقعات السيارة المزيفة نوعاً من الصدق . وفى مطاردة أفلام الغرب ، يعتبر وقع حوافر الجياد وصرير جلد السرج وطقطقة البضائع الحديدية وضجيج عربـة المسافرين المتأرجحة وصهيل الجياد وطلقات المسدس المتلاحقة ، كلها من لوازم المطاردة . أما فى أفلام الجريمة الغامضة ، فيمكن استخدام هـذا الصوت الايحائى لصدى وقع الخطوات وصرير الأبواب وصرخات انسان تزهق روحه فى الليل وكلاب تنبح فى وجه القمر ، كل هذا لتحقيق بعـد ثالث لتأثير توتر المطاردة .

واحياناً فى أفلام التشويق يمكن خلق الجو المرغوب فيه بتجنـب الصوت تماماً ، أو باقحام مفاجىء لصوت بسيط يقطع السكون الحـاد . وقد انتهى الفيلم الانجليزى « انها تمطر دائماً يوم الأحد » بمطـاردة رهيبة ، عندما حاول البطل الهروب من محاولة البوليس القبض عليه . ووصلت الى الذروة بواسطة خليط مرعب من أصوات السكة الحديدية عندما تم حصاره فى فناء التحويل ـــ هبوب القاطرات وطقطقة قضبان

الصلب وصراخ صفارة التنبيه وقرقعة سيارات البوليس ـــ فلعبت هذه الأصوات كنوع من الخلفية الصوتية للمطاردة ونجحت فى خلق احساس بالتوقع المثير الذى جعلها مشهداً صادقاً لما كان مجرد صورة زائفة ، او بمعنى آخر غير كافية . وسوف نقترح فى الجزء المخصص للصوت بعض الاستخدامات الاضافية لهذا العامل المهم فى مشاهد المطاردة .

اتجـــاه المطـــاردة

يعتبر الاتجاه الذى تسير فيه المطاردة عاملا مهما جداً فى مشهـــد المطاردة ، وهو فى الواقع يكون من اختصاص المخرج ومونتير الفيلم . ولكن يجب على كاتب السيناريو أن تكون لديه معلومات عن التقنيـــات المتضمنة بحيث تكون مادة السيناريو التى يمدهم بها مفيدة بقدر الامكان ، وبحيث يتم تجنب اعادة كتابتها .

وسوف نتناول هذا الموضوع بتفصيل اكثر فى أجزاء أخرى ؛ ولذلك يكفى أن نقول هنا أن الاتجاه الذى يسير الحدث فيه على الشاشة ـــ من اليسار الى اليمين او من اليمين الى اليسار ـــ يجب أن يكون ثابتاً طوال الفيلم بحيث يكون الجمهور قادراً على متابعة المطـــارد (بكسر الراء) والمطارد (بفتح الراء) عندما يقتربان من بعضهما البعض .

أى شىء يمكن ان يحدث

وللمطاردة فضيلة غريبة ، اذ يمكن ان يحدث أى شىء فيها . ففى الوقت الذى تنحو فيه العناصر الأخرى الى الخط المألوف ، يمكن أن تتغير عناصر المطاردة : فيمكن أن تكون كوميدية، أو واقعية بانسانية، أو ماجنة مبتذلة او عاطفية مؤثرة .

وتفيض كوميديات شابلن — حتى الأخيرة منها — بالعواطف المبتذلة من أكثر الأنواع سواداً . ومع ذلك فلأن أكثر العواطف المبتذلة حين تقدم فى مطاردة سريعة الحدث ، فان التأثيرات الجنونية المشحونة بالعاطفة التى تعرقلها المطاردة تميل الى اضعاف هذه العاطفة الزائدة بحيث تفقد بعض سيئاتها .

ولذلك فان لدى الكاتب فى المطاردة فرصة السير بسرعة كما كانت فى خياله المبدع وحيث ان أى شىء يمكن أن يحدث فى مطاردة تبدو لا رادع لها ، فيمكن اللجوء الى أغرب المواقف والتطورات خيالا . وقد أدرك تماماً كل من هيتشكوك ورينيه كلير فضيلة المطاردة فى كثير من أفلامهما .

وفى الأيام الغابرة ، قامت كل شركات الانتاج السينمائى باستئجار ما اصطلح على تسميته « بالرجل المتوحش » ، وهو شخص لم يكن يعرف شيئاً عن صناعة السينما ولكنه كان قادراً على اقتراح الأشياء الأكثر غرابة واكثر الأشياء التى يستحيل وقوعها . وكانت النتائج مطاردات كانت تقترب من الجنون — ولكنها كانت مضحكة .

مطاردات الأماكن الغريبة

يجب أن تحدث المطاردات فى أماكن غريبة لتكون أكثر تأثيراً . أماكن ليس من الضرورى أن تكون جميلة ، ولكنها بعيدة الى حد ما عن المألوف . فيمكن أن تحدث فى مرافىء السفن المظلمة ، وخلال قاعات مترامية لمسرح شاهق ، وعبر وديان لا يمكن اختراقها ، وخلال خطوط المياه تحت الأرض كما فى فيلم « هو يسير فى الليل » (*) ، وفيلم « الرجل الثالث » . وفوق

(★) انتاج امريكى (١٩٤٩) وهو دراما شبه تسجيلية لمطاردة بوليس لقاتل بشكل مثير لاهث الانفاس . من اخراج الفريد ل. ويركر — (المترجم) .

مستنقعات مغللة بالضباب كما فى فيلم « كلب باسكرفيل » (*) ، وفى مدن الأشباح كما فى فيلم « العساس » (**) . وفى مخازن كهفية وأعلى سلالم شاهقة وأسفلها ، وداخل قطار عابر للقارات وأعلى أطلال طرقات الأزقة وأسفلها ، وفى الدهاليز المتعرجة لأحد المناجم ، وخلال أبهاء متحف مدام توسو للشمع ، وبين أطلال جبانة وشواهدها ، وعبر اقليم التندرا فى القطب الشمالى ، وخلال الغابات التى لا يمكن اختراقها وأسفل سلم متحرك لمخزن تجارى وأعلاه ، ومن بدروم الى غرفة سطح منزل قديم مهجور ، وأسفل مصاعد برج ايفل وأعلاه كما فى فيلم « رجل على برج ايفل » (***) . وفى أى مكان وفى أى وقت ومع أى أحد وأى شىء يمكن أن يحدث فى المطاردة .

وأخيراً ، هناك اتجاه لقيادة المطاردات عبر شوارع تلمع فى الليل من تأثير مطر سابق ، وقد استخدمه كارول ريد فى فيلم « الرجل الثالث » مثلما استخدمه فى فيلم « سقوط معبود » . واعتمد الفيلم الفرنسى « هذا الشاطىء الجميل الصغير » الذى أخرجه ايف ليجريه ، اعتماداً كبيراً على الميزة التصويرية للأرصفة المبللة المأخوذة — دون شك — من مبدع التأثير مارسيل كارنيه ، الذى قام بتصوير خلفية ممتازة للمطاردة فى فيلمه الأخير « مای دی بورث » .

(★) انتاج بريطانى (١٩٣٩) ويدور حول شاب يرث عزبة من عمه ثم يشك فى عملية غدر فيستدعى شرلوك هولمز . من اخراج سيدنى لانفيلد . وقد أعيد انتاج هذا الفيلم مرة أخرى فى عام (١٩٥٩) من اخراج تيرنس فيشر — (المترجم) .

(★★) انتاج أمريكى (١٩٥١) ويدور حول عسكرى دورية يبحث عن رجل متجول وقع فى غرام زوجة تاجر خيل يخطط للتخلص منه . من اخراج جوزيف لوزى — (المترجم) .

(★★★) انتاج (١٩٤٩) ويدور حول مفتش بوليس يتميز بالمهارة فى عمله ويقوم بمطاردة قاتل لاثبات جريمته . من اخراج بيرجس ميريديث — (المترجم) .

وعادة ما يكون نابياً الى حد كبير أن يستدعى حدث فى فيلم درامى غير رجل بوليس فى مجرى مائى . ولكن فى فيلم « ٣٩ درجة » (*) الذى لا نستطيع بالتأكيد أن نصنفه كفيلم كوميدى قد حدث هذا وتمادى المخرج فيه ؛ لأنه كان يحدث فى مشهد مطاردة ولا يمكن تقدير اهمية المطاردة فى أى سيناريو . ولكن التحكم فى تعقيداتها هو ضمان جيد فى طريق النجاح .

(★) انتاج بريطانى (١٩٣٥) ويدور حول شاب يقع فى حبال الجاسوسية بطريق الصدفة ويطارده الجواسيس والبوليس عبر انجلترا واسكتلندا ، ويعتبر من الكلاسيكيات السينمائية من اخراج هيتشكوك . أعيد انتاجه عام (١٩٦٠) من اخراج رالف توماس ، ولكنه كان اقل قيمة من الفيلم السابق - (المترجم) .

المسلســـل

بالرغم من أن كتابة حلقات أسبوعية للصبية لا يقوم بها الا قلة من المتخصصين ، فلن نكون مخطئين لو قمنا هنا بمناقشة قواعد كتابة سيناريو المسلسل . ويعتبر ذلك من المناسب حالياً ؛ لأن كل المسلسلات تحتوى على مطاردة تمتد الى ما يزيد على خمس عشرة حادثة تستغرق بوبينتين من الفيلم . ويعتبر من المناسب أيضاً ؛ لأن هذه المسلســـلات سوف تصبح دون شك مواد تليفزيونية — اذا لم تكن هكذا بالفعل .

وسوف يجرى تطبيق الأسس التى يجرى تطبيقها على العروض السينمائية المتنوعة أيضاً على تلك التى سوف يجرى انتاجها للتليفزيون بشكل خاص .

كان أول مسلسل جرى انتاجه هو مسلسل « فانتوماس » ، وهو انتاج فرنسى عام ١٩١٣ . وكان مسلسل « مغامرات كاثلين » أول تقليد أمريكى له . ومنذ ذلك الحين تم انتاج آلاف المسلسلات لامتاع الصبية وبالمثل البالغين ، وفى اغلب الأحيان للبالغين اذ ابدوا اهتمامهم بها .

وفى الأيام الغابرة ، كانت تمتلىء المسلسلات مثل « الرجل ذو المخلب الحديدى » و « الصوت عبر الأسلاك » و « مخاطرات بولين » ، بأزيز مناشير مميتة وسدود ملغمة وقزانات حمم وبرك تماسيح ومبان مشتعلة وتاطرات ... الخ .

والاتجاه فى أيامنا هذه نحو الأشعة الميتة والقنابل الذرية والبخار السام والبكتريا وغاز الأعصاب وأشكال أخرى للتطور الحضارى على هذا المنوال .

ويقوم عمل كاتب السيناريو على أن يحلم بمخاطرات جديدة وبارعة ومآزق خرافية يقع فيها البطل أو البطلة .

وبالاضافة الى ذلك ، فعليه أيضاً أن يقدم الوسيلة التى يستطيع بها الفتى الطيب أن يخلص نفسه .

ويجب أن يحدث الهروب فوراً بعد الاسترجاع التمهيدى لكل حادثة . ويروى هذا الاسترجاع تفاصيل نقطة الذروة فى الحادثة السابقة التى تم فيها ترك البطل معلقاً على حافة الهاوية ، بينما يقرض السبع الأمريكى أصابعه المنهكة . وعندئذ يأتى بما يعرف « بالانتشال » ، أو بمعنى آخر الانقاذ .

ولابد لتحقيق هذا من خداع الجمهور بما يعرف « بالقطع المخادع » ، ويتم هذا بقطع بضع أقدام من المشهد الذى يقدم وسائل الهرب التى أهملت بعناية فى الأجزاء الختامية للحادثة السابقة . وهى أن يقفز البطل من العربة فى الحال قبل أن تندفع محطمة من فوق الهاوية ، أو النجاح فى ابطال مفعول آلة اشعة الموت قبل انفجارها بثوان .

ويجب أن تحدث كل هذه المواد الأساسية فى أول دقيقتين أو ثلاث لكل حادثة . ومن هنا فصاعداً ، يصبح الحدث مرة أخرى مطاردة سريعة جنونية ، حيث تنتهى فى الأجزاء الختامية للفيلم بالبطل واقعاً فى شراك الشرير بشكل لا أمل فيه .

ويجب أن تكرس الدقائق الأولى القليلة فى هذا القسم الذى يستغرق اثنتى عشرة دقيقة من أجل مجرى الحديث الذى يحدث . فمثلا ، يأمر الفتى الشرير أتباعه (وهم دائماً أتباع فى المسلسل) بقطع الطريق على حبيبة البطل وهى تمضى فى سبيلها الى معمل أبيها العلمى ، فعندئذ يحدث التشويق لحوالى مدة دقيقتين أثناء مشاهدتنا للفتاة يطاردها الغوغاء ، بينما نحن نتشوق لوصول سفن النجاة فى شكل البطل ذى العضلات المتناسقة .

وهو يصل بالطبع فى آخر لحظة — لصياغة النمط ، وبعد معركة يائسة مع أتباع الشرير ينجح فى انقاذ العذراء الجميلة . ويقودنا هذا الى ما يسمى « بالحدث المتوسط » ويجب أن يكون القتال هذا مع الفتية الأشرار سادياً ؛ وذلك بطرحهم أرضاً واجبارهم على الفرار . وتتحطم القاعدة المصنوعة من خشب بلزا على الرؤوس ، وتتهشم الموائد المتطايرة الى قطع صغيرة ، ويتفتت الفخار الذى هو فى سمك البلاستر الى قشور ، ويتحطم زجاج النوافذ المصنوع من السكر . ثم يقوم البطل هو وأكثر الفتيان شراً بعديد من ألعاب الجمباز المتنوعة والمقحمة — ويقوم دائماً بتأديتها البدلاء فى لقطات عامة (تتداخل مع اللقطات القريبة للممثلين الحقيقيين) ؛ وذلك حتى لا نتعرف عليهم .

وتنتهى هذه كالمعتاد بالفتى الشرير يصوب لكمة موفقة وقاضية الى ذقن البطل ، وعندئذ يخطف الاشرار الفتاة ويشعلون النار فى المكان وبطلنا مازال غائباً عن الوعى . ولكنه يفيق فى الوقت المناسب ليتجنب الحرق ، ثم يندفع فى بسالة ليطارد الأشرار الذين خطفوا الفتاة .

ومن هنا ينبثق التيقظ فى المطاردة ويجب أن تستمر حوالى سبع دقائق من الفيلم ، ويجب العمل على الاستفادة من كل وسيلة تتحرك ،

وكلما كانت أسرع كانت أفضل . وحتى هذا الوقت يجب أن تنقضى ثمانى دقائق من المسلسل ، بحيث عندما يصل البطل الى مكان الشرير يجب أن يكون لديه دقيقتان أو ثلاث ليصبح مشتبكا أيضاً فى قتال آخر مع الأشرار فى محاولة انقاذ الفتاة من مصير أسود هو الموت . ومرة أخرى يجب أن يتلقى البطل ضربة موفقة فى الفك . ومرة أخرى يجد نفسه غارقاً الى ذقنه فى موقف حرج . ومرة أخرى يتم خطف الفتاة ، بينما تملأ المياه المكان تدريجياً لتقضى على البطل بشكل مؤكد هذه المرة .

ويجب أن تكون اللغة فى المسلسل متحركة ، وهناك قاعدة راسخة فى عمل المسلسل تقول : « دعها تتحرك » ويجب الاقتصار على كتابة أدنى حد من الحوار — حوالى سبعمائة كلمة فى الحادثة — وهو يكفى فقط للسير بالحبكة قدماً الى الأمام ، ويجب أن يكون هناك بعض التوقفات المعطلة أو الترددات . وبالطبع ، يجب تجنب الاجتهاد فى رسم الشخصيات ويجب أن يكون البطل دائماً نموذجاً للفتى الأمريكى الشريف . ويجب أن يكون أول المكدرين دائماً شريراً وظريفا . ويجب على الدوام أن يكون أتباعه « كلاب ضالة » أو ذوى سحن شرسة ووجوههم مشوهة بالندوب والحواجب الثقيلة . ويجب أن تكون البطلة شقراء جميلة ورقيقة ، وفى الوقت نفسه تتحمل بدرجة كافية آلام الأذى ورد الأذى . ولا يجب أبداً أن تكون هناك مجرد لمحة جنسية تلوث علاقتها بالبطل ، هذا لأن جميع المسلسلات يتم انتاجها فقط لنوع واحد من الجمهور — لا سيما يوم السبت للصبية العاملين خاصة فى المناطق الريفية .

فصبية المدينة يحصلون على مشاغباتهم من مسلسلات الراديو والتليفزيون . والصبية الانجليز — الى حد ما — لا تجتذبهم الا اذا كانت بالطبع مسلسلات الغرب بمن فيها من رعاة بقر وهنود حمر . ومن ناحية

أخرى ، فمن المعروف عن جماهير أمريكا الجنوبية أنهم يشاهدون خمس عشرة حلقة كاملة فى جلسة واحدة(*) . ومن المؤكد أن عمل المسلسلات هو اقتراح من واضعى الميزانية ، والذين يقومون بها هم فقط أكثر المنتجين عقولا اقتصادية : فيستخدمون كتاب سيناريو بأجر رخيص ، ويحل محل اللقطات التى تتطلب ديكورات ضخمة استخدام ديكورات جرى استخدامها فى أفلام أخرى لم تكن قد تحطمت . ولا بد من استخدام مكتبة الأفلام ، حيوانات متوحشة ، قطارات تتحطم ، حرائق والى غير ذلك . واذا تطلب الأمر وجود الخيل ، فانهم يؤجرون القليل منها فقط ويمتطيها من الخيالة الذين يتم تصويرهم وحدهم ، لاعطاء الايحاء بجمهرة من الخيل والركاب . وتكون جلسات جداول التصوير حسب المزاج ويقارن الحدث بالحدث الذى يتم تصويره فى المشاهد . ويجب أن يكون فى مقدور وحدة انتاج المسلسل النشيطة تصوير معدل ١٢٥ لقطة بقدر المستطاع — أى حوالى ١٨ دقيقة فى سير الفيلم — فى برنامج عمل يوم واحد . وتتراوح تكلفة المسلسل من ٣٠٠ الف الى ٥٠٠ الف دولار (**) ، وهذا من أجل ٣٠ بوبينة من الفيلم النهائى أى ما يوازى طول حوالى أربعة أفلام روائية .

(★) من الواضح أن الكلام هنا عن نوع واحد من المسلسلات ، وهى مسلسلات الحركة التى يتم تصويرها سينمائيا بحيث يتم عرضها فى دور العرض السينمائى بحيث تعرض حلقة واحدة من المسلسل كل أسبوع قبل عرض الفيلم الروائى الطويل . وهذا النوع من المسلسلات يعرض فى دور عرض الأحياء خاصة الشعبية منها . وقد عرفت مصر حتى أوائل الخمسينيات من القرن الماضى هذا النوع من المسلسلات السينمائية الأمريكية وانتشرت فى دور عرض الأحياء الشعبية ، وكان أغلب جمهورها من تلاميذ المدارس . ومن أشهرها : « الآنسة زورو » ، و « الكلب تن تن » و « مغامرات تايوكا » (المترجم) .

(★★) الأرقام المذكورة تعود الى فترة الخمسينيات من القرن الماضى .

أفـــلام الغـــرب

حيث ان معظم أفلام الغرب يجرى انتاجها مثل المسلسلات للتجارة بمشاعر الصبية ؛ فانها يجب أن تخضع لتقاليد معينة . اذ يجب ان يكون البطل شجاعاً دائماً ومستقيماً وأميناً وجديراً بالثقة وعطوفاً ومنشرحـــاً ومعتدلا ونظيفاً ومحترماً ـــ ويمثل قانون كشافته . ويجب أن يكون الشرير دائماً فأراً منتفخا وجعجاعا . ويجب أن تكون الفتاة دائما طويلة الشعر وجميلة الطبع وذات مقدرة مسرحية كافية لرسم مزاج معتدل . والحب فقط مادة ثانوية والويل لو تجاسر البطل مرة لتقبيل فتاته . فمن المسموح له أن يحك انف جواده ، ولكن ليس من الصواب أن يحب فتاته .

وظل النمط لا يتغير منذ أفلام برونكو بيللى (*) . وقد جرى اثبـــات حقيقة أن أفلام الغرب قد نالت حقها ، اذ ان خمسة وثلاثين فى المائة من جميع الأفلام الأمريكية هى من أفلام الغرب المتنوعة ، وتتراوح ميزانيـــة انتاج فيلم رخيص من أفلام الغرب الصريحة بين خمسة وثلاثين الى خمسين ألف دولار ، ولابد أن تدر ٥٠٪ ربحاً صافياً .

(★) اسمه الحقيقى ج.م. أندرسون ، وكان أول ظهوره كممثل فى فيلم « سرقة القطار الكبرى » عام ١٩٠٣ فى دور صغير . وبعد ذلك أدرك السبب فى فشـل الأفلام التى قامت بتقليد فيلم بورتر ـ الذى قام بالتمثيل فيه ـ وهو عـدم وجود الشخصية التى يركز عليها المتفرج اهتمامه ؛ ولذلك قرر البحث عن نجم يقوم ببطولة أفلامه التى يقوم باخراجها ولكنه لم يجد الشخص الملائم ؛ ولذلك قـرر أن يقوم هو بهـذا الدور واختار قصة منشورة من قصص رعاة البقر ويدعى بطلها برونكو بيللى . وتعتبر هذه أول خطوة فى نظام النجم السينمائى ، وفى الوقت نفسه يعتبر أندرسون أو برونكو بيللى أول نجم سينمائى فى أفلام الغرب الأمريكي .

والنمط بالطبع هو الصراع المألوف بين البطل كما يتمثل فى راعى البقر ، والشرير كما يتمثل فى لص الماشية والشريف المخادع وصاحب البنك الجشع ، أو — فى الواقع — اية شخصية وضيعة . ويمكن ان يوجد نمط من الأنماط الثلاثة لأفلام الغرب ، وهى :

١ — فيلم الغرب الصريح ذو الميزانية الصغيرة .

٢ — فيلم الغرب الموسيقى الذى يقوم على اسم نجم معروف ، ويتم انتاجه وفقاً لميزانية متوسطة التكلفة .

٣ — فيلم الغرب الممتاز ذو الميزانية الضخمة التى تبلغ مليون دولار (فى الخمسينيات) وتقوم بانتاجه الاستوديوهات الكبيرة .

وهناك اختلاف أساسى فيما يتعلق بنمط الحبكة بين فيلم استوديوهات مونوجرام « ركاب جور جلسن » ، وفيلم استوديوهات ريببلك « شريف جسن توشن » وافلام الاستوديوهات العظيمة ، مثل « رجل السهول »(*) و « عربة المسافرين » (**) و « صراع تحت الشمس » (***) .

ويجب على كاتب السيناريو فى داخل اطار العمل الضيق لهذا النمط المتخم بمجموعة من المحرمات والمثيرات المتنوعة ان يصيغ قصة ينتج عنها فيلم جديد ومثير ورخيص . وهو عادة ما ينتهى الى حل وسط بالنسبة الى كل هذه الصفات الا الصفة الأخيرة ، اذ ان جمهور فيلم الغرب لا يريد شيئاً أفضل ولا يمكنه التعرف على الميزة أو القيمة .

(★) انتاج امريكى (١٩٣٧) ، اخراج سيسل ب. دى ميل .
(★★) انتاج امريكى (١٩٣٩) ، اخراج جون فورد .
(★★★) انتاج امريكى (١٩٤٦) ، اخراج كنج فيدور — (المترجم) .

وعندما تجاسر فيلم الغرب الممتاز « حادثة منحنى النهر » (*) على أن يحيد عن الشكل المعتاد ، لقى استحساناً عظيماً من النقاد -- ولكنه لقى نكبة فى شباك التذاكر . فقد رسمت شخصياته فى ظلال رمادية . لقد كان واقعياً ولكن الجمهور ظل شارداً ؛ لأنه لم يعطه ما يبحث عنه فى كل أفلام الغرب — الهروب .

وهذه هى الخلاصة : دعك من أية أفكار قد تكون لديك بشأن صنع شىء جديد ومختلف ، اذا حدث أن كلفوك بعمل فيلم من أفلام الغرب . وليست هذه مصادفة شائعة ، فمعظم سيناريوهات أفلام الغرب يقوم بكتابتها متخصصون على استعداد لقبول وظيفة موسمية . ويجرى تصوير أفلام الغرب خارجياً ، فقط ، عندما يكون الطقس رحيماً بدرجة تسمح بالتصوير لعدة أيام كافية .

ولكن اذا كان فى مقدورك عمل تنويعات مختلفة بشكل معقول على نفس نمط الموضوع ، واذا كان فى مقدورك الالمام بكل لهجات راعى البقر (يجب أن تكون حقيقية وليست شبيهة بمنوعات كونى آيلاند) ، واذا كنت خبيراً بمستنقعات الغرب القديم ، واذا كنت قد شاهدت ما يكفى من أفلام رعاة البقر وقرأت ما يكفى من روايات الغرب بحيث تكون قادراً على رسم شخصيات الغرب بنفس الشبه المعقول ، واذا كنت سريع الكتابة على الآلة الكاتبة وتستطيع القيام بعمل فيلم من أفلام الغرب فى أسبوعين على الأكثر ، واذا كنت على علم ببعض الطرائق العديدة لضغط نفقات الانتاج ، واذا كان فى مقدورك أن تتذكر بأن تسمح لرعاة البقر باطلاق طلقاتهم الست أكثر من ست مرات دون

(★) انتاج أمريكى (١٩٤٣) ، ويدور حول اتهام ثلاثة رجال بسرقة جياد واعدامهم دون محاكمة . قام باخراجه وليام ديلمان ويعتبر من كلاسيكيات أفلام الغرب — (المترجم) .

أعادة حشو مسدساتهم ، واذا كان فى مقدورك كتابة مشهد بعد مشهد دون اللجوء الى الحوار الذى يعوق تحركه ، واذا كنت مدركاً لقصور عقلية الجواد بحيث لا تعطيه اسطراً كثيرة فى السيناريو ليقرأها ، واذا كان فى مقدورك أن تتذكر أن رعاة البقر لا يهتمون بالجنس — صامتون ورجال اقوياء لا يخطىء ظنهم ، واذا كنت على استعداد وفى مقدورك أن تنسى أنك كاتب مبدع وتؤلف ثرثرة من اكثر الانواع طنيناً — عندئذ لابد أن يكون فى استطاعتك أن تنعم بحياة جميلة طيبة .

المفـــاجآت

لا يقتصر البحث عن الشيء الغامض فى المسلسلات وأفلام الغرب فقط ، فهذه الخاصية معروفة بأشكال متنوعة فى أنماط أخرى من الأفلام. وهى بكل بساطة نقيض تعسفى للعناصر المعتادة فى موقف جرى رسمه لتحقيق تأثير مفاجىء . وهى ليست خاصية ادبية جديدة ، فقد استخدمت كأداة للكاتب لعدة قرون . وبلغت قمة الاكتمال فى قصص أو. هنرى القصيرة . وتعتبر المفاجآت فى هوليوود أكثر الأرصـــدة استهلاكـــاً فى المهنة ، اذ من أجل المفاجآت تركز أفلام هوليوود على الحبكة عـــلى حساب رسم الشخصية . وقليل من مؤتمرات القصة التى انعقدت لم تدر فيها المناقشة حول نوع « التحول » فى القصة التى جرت مناقشتها ، وقد يقترح المنتج المشرف قائلا : « ولكن افرضوا لو جعلناها بحيث لا تكون الفتاة ابنته » . فيجيب عليه الكاتب فى اقتضاب : « لا أستطيع لأن شخصية الأب لم تكتب بهذا الشكل » . ويرد عليه المنتج قائلا : «سوف تكون قصة أفضل لو كانت كذلك » .

ولذلك يعود الكاتب الى صومعته ويعيد كتابة قصته حتى تصـــبح مفككة تماماً ؛ وذلك لحشر المفاجآت فيها . وتكون النتيجة نهاية مفاجئة يكون لتأثيرها وقع الصدمة ـــ وليس أكثر .

وقد اشترى أحد المنتجين المستقلين دراما اذاعية فقط من أجـــل المفاجآت الفريدة التى سوف تصنع ـــ حسب ظنه ـــ فيلماً جيداً . وقام

كتابه بخلق قصة جديدة تماماً لتلائم المفاجأة ثم تم تصوير الفيلم . وبعد مشاهدة نسخة العرض الخاص — وهى النسخة الصفر (الزيرو) ، ويتم طبعها قبل الموافقة على نسخة التوزيع النهائية — قرر المنتج ان المفاجأة لم ترق له ، وفضلا عن ذلك أعيد تصوير النهاية وجعلها فوق كل شيء حلماً ممتازاً .

وللمفاجأة مكانها فى قصة السيناريو . وليست هناك افكار لها . ويمكن أن يكون لتأثيرها المفاجيء — اذا استخدمت فى المكان الصحيح وفى الوقت الصحيح وبناء الشخصية المناسب — متعة . ولكن لا يجب أن تستخدم المفاجأة لذاتها فقط .

اكمـــل المفاجـــاة

يجب أن تكون المفاجأة أيضاً مكملة فى سير القصة . وبقدر ما يكون الكشف عنها مفاجئاً يجب أن تكون واقعية ، بمعنى انها يجب أن تكون داخل مجال الاحتمال بقدر ما ترتبط بها الشخصيات واحداثها . ويجب تقديمها بحيث يتقبلها الجمهور كشيء محتمل حدوثه جداً .

واذا لم تتكامل المفاجأة مع القصة ولم تنبثق من تطور الشخصية الشرعى وانما يجرى استخدامها فقط للتأثير المفاجيء ، فانها تضـــفى غموضاً على خط القصة الأساسى . ويخرج الجمهور من الفيلم بانطباع المفاجأة فقط . وبالرغم من انه قد تكون طرافة المفاجأة أمتعتهم ففى الوقت نفسه تستولى الحيرة عليهم ، اذ لن يكون فى مقدورهم ربط لحظة تنوير المفاجأة بأية حبكة محددة او تطور الشخصية . وفى العـــادة ، تتحقق هذه الحيلة التى لا تبرير لها عن طريق ترك ثغرة قصصية مبهمـــة فى الحبكة . وتولد هذه من نفسها عدم الرضى عند الجمهور .

مفاجآت ذيل المشهد

ويستخدم نوع آخر من المفاجآت كذيل لانهاء المشهد أو الفصل بالضحك أو الرعب أو أى نوع آخر من رد الفعل العنيف عند الجمهور أو القريب من العنف ، ولذلك ففى فيلم « عودة رستى » فى الجزء الذى يعرض مشهداً لأحد البلطجية وهو يثير الرعب فى مجموعة من الصبية الصغار ، ينتهى المشهد بواحد من الصبية وهو يهز قبضته فى وجه البلطجى بعد أن فزع زملاؤه كما لو كان يهدده . ولكن عندما تظاهر البلطجى أمام الشيطان الصغير وبدا وكأنه سوف ينقض عليه ، دار الصبى على عقبيه فى رعب رجرى صارخاً : « يا ماما ! » فلا تحتاج هذه المفاجآت الذيلية أن تكون مرئية . ففى الكوميديا خاصة ، يمكن تقديم المفاجأة عن طريق الفكاهة الشفوية . ومع ذلك ، تكون الصفقة بالارتباط بين المرئى والمسموع كليهما .

وقد تنطوى مفاجآت ذيول الفصل فى القصص البوليسية على فكاهة للتخفيف الكوميدى ، ويمكن أن تمتزج هذه بمفاجآت مؤثرة مرئية ـــ الكشف المفاجىء عن سر مهم قد سبق التمهيد له أو الكشف عن جثة جديدة .

يجب كتابة هذه المفاجآت فى الملخص والمعالجة بحيث تصبح فى النهاية فى السيناريو ، ويمكن للمخرج المبدع أن يختار ما يهوى أو يبتكر مثل هذه المفاجآت فى السيناريو . ولكن اذا كان لديه واحدة ـــ أى جاهزة التفصيل على القصة ـــ تكون الفرص كالآتى : فبينما قد يتجاهل فى السيناريو ما يتعلق بزوايا الكاميرا كالمعتاد ، يكون أكثر سروراً لقبوله المفاجآت الذيلية المؤثرة .

ومع ذلك ، لا يجب استخراج المفاجآت لاستخدامها من اجل قيمتها المؤثرة . يجب عليها جميعاً أن تتكامل بحرص بحيث تتدفق من الحدث السابق الى الحدث التالى . وأثيرت القضية عندما تم الابقاء على المفاجأة دون تمييز فى الفيلم الممتاز « شارع الغروب » (*) ، فقد انتهى فصله الأول بلقطات مفزعة لجثة كاتب سيناريو تطفو فوق مياه حمام سباحة فى هوليوود . ثم بدأ الرجل الميت بطريقة غامضة يروى قصته وكيف لقى هذا المصير . وقصة كيف لقى هذا المصير كتبت لفيلم ناضج . ولكن تم افسادها بسبب المفاجأة التى ألزمت العودة فى نهاية الفيلم الى الرجل الميت طافياً فى حمام السباحة . وعندما أصبحت المفاجأة عندئذ بهذا الشكل ، أدرك الجمهور أن الجثة المجهولة فى البداية كانت بالفعل لبطل وراوى الفيلم . ومع ذلك ، فان ما أزعج الكل وحط من قدر الفيلم هو السؤال : كيف كان الرجل الميت قادراً على رواية القصة اذا كان بالفعل ميتاً كما ظهر فى البداية ولقطات النهاية ؟

التمهيـــدات

وهناك أيضـاً نوع من المفاجآت يستخدم فى السيناريوهات وهو التمهيد للحبكة ، وتعد هذه فقرة لبث المعلومات — اما فى شكل حوار أو حدث عرضى أو بمزج كليهما — وتقدم هذه فى بداية القصة وتتطور فى الفصل الثانى ، ثم تنفجر بكشف مفاجىء كلحظة تنوير . فمثلا فى فيلم هيتشكوك « ٢٩ درجة » ، جرى فى الفصل الأول تقديم الحقيقة التى تقول ان لدى الجاسوس الرئيسى اصبعاً صغيرة مبتورة ، وذلك فى النقطتين بين الجاسوسة المحتضرة ودونات . وفى الفصل الثانى ظهرت الحقيقة مرة أخرى ، بحيث ظلت فى لا شعور الجمهور . ثم فى نهاية

(★) انتاج امريكى (١٩٥٠) عن كاتب سيناريو فاشل يصبح عالة على النساء الكبيرات فى السن ، ويحتال على ممثلة شهيرة زالت شهرتها بسبب اختراع الصوت فى السينما وتريد العودة . والفيلم من اخراج بيللى وايلدر ، ويعتبر من كلاسيكيات السينما — (المترجم) .

الفصل الثانى بينما كان دونات يتنافس مع أحد أعمدة المجتمع الانجليزى المتغطرسين عن بحثه عن رجل ذى أصبع واحدة صغيرة مبتورة سأله الرجل بهدوء : « أتعنى هذه الاصبع ؟ » وهو يرفع يده وأرانا يد دونات وقد فقدت جزءاً من اصبعها الصغيرة . وكان تأثير ذلك حدوث لحظة التنوير فى شكل شهقات مستمرة من الجمهور ٠

وفى فيلم « الرجل الثالث » ، كان التمهيد فى بداية الفيلم لعملية لعق القطة لحذاء ويلز بحيث عندما كررت القطة فى مشهد كشف الشخصية لعقها لحذاء الرجل الذى لا نراه لأن الظلال أخفته ، أدرك الجمهور فجأة دون رؤيته أن المختفى هو ويلز .

التمهيد بعناية

يجب بذر بذور التمهيد بعناية ودقة وبلا تلميح ؛ فلا يجب السماح للجمهور أبداً أن يدرك أن البذور ستتطور فيما بعد وتؤتى أكلها ، والا فانهم سينتظرونه متوقعين ظهوره وينقضون عليه عندما يحدث وبذلك يدمرون تأثير المفاجأة المتفجرة التى يجب أن تكون عند لحظة التنوير أو حصد كل زرع لتبرير استخدامها . فقد بدا التمهيد فى لعق القطة لحذاء ويلز مثلا وكأنه شىء طبيعى تماما عند تقديمه فى أول مرة . ولم تتلكأ الكاميرا عنده ، ولم تكن هناك أية اشارة فى الحوار . فقد كان تقديمه طبيعيا ثم أهمل بعد ذلك ٠

يجب أن ينمو الزرع

يجب كتابة التمهيد بحيث يتدفق بشكل طبيعى من المشهد أو الحدث أو الحوار السابق ، ثم يتدفق عندئذ بالمثل طبيعياً الى المشهد أو الحدث أو الحوار التالى ٠

التمهيد دون ايجاز

تأكد من أن كل التمهيدات متكاملة دون اختصار لوجودها ، فتقديم أى عنصر أجنبى – أجنبى بمعنى أى شىء استمر حدوثه قبل

الاهتمام به ـ يعتبر دائماً خطراً لأنه يجعل هذا العنصر بارزاً بشكل ملحوظ جداً · فقد أتى بالنتائج فى تمهيد الاصبع الصغيرة فى فيلم « ٣٩ درجة » دافع رائع · فقد جاء وصف الجاسوس الرئيسى عن طريق الجاسوسة المحتضرة · وكان أحد التفاصيل ـ التى أعطيت بأهمية كافية لتظل فى لا شعور الجمهور ولكن ليس بدرجة كبيرة تجعلهـا بارزة ـ هذه الاصبع الصغيرة المفقودة ·

بنـاء التمهيدات

ومع ذلك ، يجب توجيه العناية فى الوقت نفسه بعدم غرس البذرة بهذا الاهمال الحريص حتى لا تدفن . فاذا فقدت البذرة معناهـا بحيث يفقد الجمهور لحظة تنويرها عند جنيها فى النهاية ، يكون الاخفاق مخيباً للآمال مثله كمثل صندوق بارود ضخم لم ينفجر ، وهذا هو السبب فى أن تطوير الفصل الثانى ـ أو التكرار ـ للبذرة يعتبر أمراً حتمياً . لأنه اذا فقدت البذرة التمهيدية ، يمكن أن يعمل التكرار على اعادتها الى ادراك الجمهور وبذلك تبرر استخدامها فى النهاية ·

جنى الثمـار

يجب على بذورك أن تؤتى أكلها · فاذا أعددت الجمهور لتوقع حدوث شىء ، فلا يجب أن تحبط هذا التوقع · ويعتبر جنى ثمـار كشف لا قيمة له اعترافاً بالفقر الابداعى . فحسبك من السوء أن تكتب مفاجآت لا يعتد بها فى سيناريو دون التمهيد لها ببذور تمهيدية ومتطورة ولكن لاستخدامها كنتائج ، تعد الاشارة اليها بتمهيدات أوليـة هى بمثابـة التخفيف لأى رفض ما .

الفكاهة السائرة

يمكن أن نجد فى الفكاهة السائرة بذرة من أهم البذور المؤثرة . وهى عادة ما تكون قطعة صغيرة ساخرة من العمل ـ مسموعة أو مرئية ـ تتكرر عدة مرات خلال الفيلم . فمثلا فى الفيلم الانجليزى « السعى من أجل مالك » (*) ، يحاول الموسيقار البائس الذى يعانى من الحاجة الى الكحول أن يعزف فى البارات والأتوبيسات والقطارات على آلة الهارب التى نالها كجائزة بسرور وتهليل وصوت عال .

الشخصية والسخرية

تستخدم الفكاهة السائرة عادة كتصوير للشخصية أو كتخفيف كوميدى ، اكثر منها كوسيلة لتقدم الحبكة او تطورها . ولذلك ، ففى فيلم « الغوريلا » (**) مثلا كان لرئيس مفتشى البوليس صيحة : « ابن موليجان بحق الشيطان ؟ » ، وكانت بمثابة خط للفكاهة السائرة يرددها كلما فشل مساعده الأبكم فى اكتشاف دليل غامض له .

وفى فيلم هيتشكوك « السيدة تختفى » ، كانت الفكاهة السائرة الموجودة عبارة عن حديث يبدو بلا رابط له بين اثنين من المتحمسين للكريكيت كانا فى طريقهما لمشاهدة مباراة كريكيت مهمة ، وهما ساخطان

(★) انتاج (١٩٤٩) ، ويدور حول اثنين من عمال المناجم فى ويلز يخوضان مغامرات سيئة الحظ عند زيارتهما لمدينة لندن ، وذلك فى أسلوب كوميدى من اخراج تشارلز فرند ـ (المترجم) .

(★★) انتاج بريطانى (١٩٦٤) ، ويدور حول الرعب الذى يسود احدى القرى لحدوث عدة جرائم وتتحول الضحايا الى أحجار . من اخراج تيرنس فيشر ـ (المترجم) .

على تعطل القطار . فعندما أصبح التوتر تقريباً لا يمكن تحمله ، تقدم هيتشكوك ببراعة هذا الزوج الذى لا يؤذى ومنازعاتهما عن الكريكيت التى لا ضرر فيها كتخفيف كوميدى . وفى النهاية ، يجنى ثمار الفكاهة السائرة كل ما يتعلق بمشجعى الكريكيت بالغاء المباراة بسبب المطر .

جنى ثمار الفكاهة السائرة

يجب دائماً جنى ثمار الفكاهة السائرة . اذ يثير التكرار المستمر لهذه الخاصية توقعاً عند الجمهور لحدوث شىء يغطى الفكاهة ـ شىء يجعلها كاملة . ففى الفيلم الفرنسى « موكب الساعات » ، يلعب فرناديل دور الطفيلى المنهوك القوى الذى يحاول أن يعيش باقتراض المال والمشروبات من أصدقائه المقربين . فبدلا من مجازاته فى نهاية الفيلم ـ بأن يحصل على الثروة وعندئذ يتنكر لأصدقائه القدامى . ينتهى الفيلم بغنائه لبعض المواويل الفرنسية العابثة .

ويعتبر الجزاء فوريا بالنسبة للفكاهة التى أسىء استخدامها ، والتى تعالج شخصية رجل غريب يقتحم حفلا (وهو دائماً ثمل) ويتسكع دون هدف ، ومجهول تماماً لأى أحد من الضيوف وبالنسبة للمضيف . وقد نال هذا التابع الغامض جزاءه ببراعة فى فيلم « هاى ديدل .. ديدل » ، حيث تتسكع فيه فتاة غريبة فى البلاتوه وعندما يسأل أحد الأشخاص أدولف مينجو عن شخصيتها ، يجيبه قائلا : « أوه .. انها صديقة المنتج » .

وفى فيلم « النصب » (*) ، تعرض لقطات متناوبة لرجل سمين بين جمهور ملاكمة وهو يأكل باستمرار قطعاً كبيرة من السجق والفيشار و ... الخ . وكلما زادت الاثارة فى الحلبة ، زاد الاهتمام عنده ولكن لم يستفد من هذه اللقطات فى النهاية ، ولذلك فقدت معظم

(★) انتاج أمريكى (١٩٤٩) ، اخراج روبرت وايز ـ (المترجم) .

تأثيرها . فببساطة عن طريق التدرج بالفكاهة يتقدم الرجل السمين وهو يبتلع بلذة قرصاً ضد الحموضة ، وعليه نستفيد من الفكاهة السائرة بدرجة كافية ·

تحـذير

يجب الا تتكرر هذه الفكاهة السائرة كثيراً، والا نجدها وقد أصبح لها أسبقية الاستحواذ على خط القصة الرئيسى ، وبذلك تغير الاهتمام الى موضوع متشعب .

الاستفادة من الفكاهة السائرة فى البناء

لا تحتاج الفكاهة السائرة الى أن تكون هزلية ، فيمكن استخدامها فى فيلم جاد من أجل بناء سلسلة من المشاهد او المواقف ، فهى تقريباً الزامية – كعنصر مرئى – فى الأفلام البوليسية والمرعبة عندما تقدم لقطات متتابعة للظلال والخطوات وضوضاء الاحتكاكات وما شابه ذلك كنقط جيدة الاختيار لبناء التشويق ·

وفى مسرحية « الميل الأخير » المأخوذ عنها الفيلم الذى أخرجه وكسلى ، كان الاظلام المتناوب للمصابيح الكهربائية — وذلك للاشارة الى أن نزيلا آخر مصيره الى حجرة الموت قد جرى اعدامه كهربائياً — له تأثير متراكم بشكل مخيف على الجمهور ·

الفكاهة السائرة الانتقالية

يمكن أن تقوم الفكاهة السائرة مقام وسيلة الربط فتربط المشاهد ببعضها البعض أو كتقنية انتقال ، وقد استخدم چون فورد فى فيلم «المخبر» جسم الرجل الأعمى وصوت قرع عصاه (المأخوذ بتصرف عن رواية بوليسية ، كما كان هناك عدد من العوامل الأخرى فى الفيلم نفسه)

كوسيلة رابطة تربط شوارع دبلن المختلفة ببعضها البعض. وكان هذا النوع من الوسائل ضرورياً بشكل خاص للفيلم ؛ لأنه كان فيلماً سطحياً كثير المشاهد ومأخوذاً عن رواية مفككة للغاية · وعند استخدام كل من الصوت والصورة لأغراض انتقالية ، تجنى الفكاهة السائرة أكلها بشكل جميل · فقد تحقق البناء المؤثر بشكل ملحوظ لموت ماكلجان ـ من البداية الى نهاية الفيلم ـ جزئياً عن طريق خاصية الفكاهة السائرة ·

اوازم الفكاهة السائرة

يعتبر توافر اللوازم ـ خاصة اللوازم الحية ـ مادة ممتازة للفكاهة السائرة ، كما وضح فى الدور الثانوى الرائع الذى خلفه الكلب فى فيلم « زوجتى المفضلة » وفيلم « الحقيقة الرهيبة » ·

ويمكن استخدام لوازم الفكاهة السائرة لتدعيم رسم الشخصيات · وتعتبر حركة جورج رافت المستمرة فى دفع قطعة نقود بالاصبع من الأمثلة التى نذكرها ـ ومع ذلك ، فهناك خطر من كثرة استخدام هذه الخاصية بالنسبة لرسم الشخصيات · وقد تبدو ذات أهمية كبيرة لدرجة أن الجمهور قد يسىء فهمها كبذرة تتطلب جنى ثمارها ، بدلا من اعتبارها فكاهة سائرة مطورة للشخصية ·

وكان هذا واضحاً فى الفيلم الانجليزى « زوبعة فى فنجان » (*) ، حيث كانت طرقعة الأصابع من ملامح شخصية القاضى · وكنا نشاهده ـ فى لقطات كبيرة جداً ـ وهو يطرقع أصابعه فى أغلب الأحيان الى درجة انه يجب على الجمهور فى وقت ما أن يتساءل عما اذا كان للحدث اية دلالة ، وبلا شك يعتقد انه سوف يجنى شيئاً مضحكاً او دراميا . ولكن لم يحدث شىء من هذا النوع . وكان هناك شعور

(★) انتاج بريطانى (١٩٣٧) اخراج فيكتور سافيل ، ايان دالريمبل ، تمثيل فيفيان لى ـ ريكس هاريسون ، وهو كوميدية اجتماعية ذكية تدور أحداثها فى قرية اسكتلندية ـ (المترجم) ·

محدد بالاهمال · وربما قد يقصد بطرقعة الأصابع اضافة تخفيف كوميدى ؛ ولكنها ـ بالقاء الضوء عليها الى هذا الحد وتكرارها فى اغلب الأحيان ـ فقدت قيمتها كشىء كوميدى ·

فيمكن للفكاهة السائرة التى يكثر استخدامها أن تفتر بالرغم من اعطائها حقها · ففى فيلم انجليزى آخر « ضاحك فى الجنة » ، استمر جاى ميدلتون فى المشاهد التى يقرأ فيها المحامى العجوز الوصية فى مداهنته بالكلمات التى يكسب بها دائماً ، وتكرر هذا كثيراً حتى أصبح ممجوجاً فى منتصف قراءة الوصية الأصلية فى الفقرة التى تقول : « لأنه طيب ومرح ·· » ، وانتظر أن يمده ميدلتون بالكلمة الأخيرة فكان سخط الجمهور كافيا لقتل الضحك ·

التخفيف الكوميدى

لماذا التخفيف الكوميدى ؟

لابد من استخدام التخفيف الكوميدى بشكل أو بآخر أحياناً للمساعدة فى تدعيم الاهتمام ، فقد يبدو من المستحيل أن نتوقع من أى جمهور أن يظل انتباهه الكلى ثابتاً على مشهد دون أن تتباين حالته بشكل ما . فليس لدى أى جمهور سوى قدر محدود من القوة لثبات الاهتمام .

ويضطر العقل الى الشرود عند ارغامه على التركيز على أى شىء أو موضوع لمدة طويلة ؛ خاصة فى حدود دار السينما المظلمة الباعثة على النوم .

ففى فيلم « القلب الطائش » (*) مثلا ، أضيف فصل فكاهى حاول فيه مرضى العنبر أن يعرفوا ما الذى يرتديه الرجل الاسكتلندى تحت تنورته ، وذلك كتخفيف كوميدى . وكثرت المحاولات بحيث انقلبت التراجيديا القاسية الى هزل .

يجب أن يتدفق

ولا يحتاج التخفيف الكوميدى الى أن يكون هزلياً دائماً . ولكن يجب أن يتدفق بشكل طبيعى من المشهد الدرامى السابق الى المشهد

(*) انتاج بريطانى (١٩٤٩) ، اخراج فنسنت شيرمان ـ تمثيل رونالد ريجان ، باتريشيا نيل ، ريتشارد تود . قصة الفيلم مأخوذة عن مسرحية لجون باتريك ، وتدور حول جندى اسكتلندى فخور يكتشف أنه على وشك الموت ، فى حين أنه حظى بعدة صداقات فى المستشفى الذى يرقد فيه ـ (المترجم) .

التالى . ويجب أن يظل مدة كافية للتخلص من الحدة الدرامية دون أن يكسرها تماما . وبالرغم من أن أكثر هذا يعتمد على مونتير الفيلم ، فانه من المفيد لكاتب السيناريو أن يبث مشاهده المخففة فى أماكنها ليحفظها من عبث المخرج ومونتير الفيلم .

يجب أن تؤديه الشخصيات الثانوية

لا يجب عادة كتابة التخفيف الكوميدى لتؤديه الشخصيات التى خاضت بالفعل تجربة عاطفية قاسية . فيجب أن يكون التحول الكوميدى عن طريق الشخصيات الثانوية بالرغم من وجود الشخصيات الأساسية . فالأخيرة لا يمكن أن يصدقها الجمهور ، وينتج عنها انفصال تام للشخصية والحالة النفسية وتطور خط القصة .

يجب أن يكون رد فعل طبيعى

وأفضل وسيلة للتأكد من أن التخفيف الكوميدى مكتمل مع الحدث الدرامى الحاد ، هو تنسيقه بحيث يأتى كرد فعل طبيعى له . فيمكن استخدام ردود أفعال شخص يراقب - كاتب فى لوكاندة أو شرطى - للتخفيف الكوميدى بعد مشاهدة مناقشة بين رجل وزوجته . ويمكن أيضاً عرض ردود أفعال كلب مدلل فى لقطة سريعة للتخفيف الكوميدى . ولكن اذا كان من الضرورى لتطور الحبكة الانتقال من مشهد الحدث الدرامى الى شخصيات أخرى فى مشهد حدث آخر ، فيجب أن يرتبط شىء مما يقولونه أو يفعلونه بالمشهد الدرامى الذى شاهده الجمهور بالفعل . ويجب أن يتقدم الانتقال بشكل ما فى خط القصة ، والا يحدث تخلخلا بسبب البلبلة بالنسبة للاتجاه الذى تتطور فيه الحبكة .

التخفيف بلا كوميديا

لقد تقرر بالفعل انه ليس من الضرورى تخليص موقف درامى جاد بالكوميديا وحدها ، فقد تكون الكوميديا نابية تماماً تحت ظروف معينة ،

ست يجب تدعيم الحدة الدرامية ولكن فقط الى درجة محددة · ويمكن حدوث هذا الانتقال السريع إلى مشهد آخر بشخصيات أخرى ليست بالضرورة متورطة فى حادثة هزلية . ومرة أخرى ، لا يجب هنا تمزيق سير الوحدة · فيجب أن يساهم كل من المشهد الجديد وشخصياته وأحداثهم وحوارهم فى خط القصة ، ويجب كتابتها بحيث يمكن للجمهور أن يتقبل الموقف كتطور منطقى ·

ومع هذا ، يعتبر التخفيف الى حد ما أساسياً · وعندما تجد الجمهور يضحك خلال لحظة متوترة في فيلم درامى Dramatic (*) ، فالسبب فى معظم الحالات هو أنهم لم ينالوا تخفيفاً كافياً ومضطرون للتنفيس عن عواطفهم المشحونة المكبوتة حتى فى وقت غير ملائم .

(★) لا يقصد هنا بكلمة درامى انه مأسوى والا استخدم كلمة Tragic ، ولكنه يقصد انه فيلم جاد يخلو من الكوميديا ، وربما كان فيلما بوليسيا أو فيلما من افلام الجريمة أو الرعب أو حتى فيلما عاطفيا ـ (المترجم) ·

الفـــكاهة

كان من الضرورى فى الأيام الغابرة للسينما الصامتـة عرض بطاقات عناوين على الشاشة من أجل التأثير الانتقالى ، وأيضـاً لالقاء الضوء على الحوار الذى لم يمكن بالطبع سماعه ولكنه كان ضروريـاً لفهم الحدث · واكتشفوا حتمية كتـابة هذه العناوين بشـكل لامع لجذب الانتبـاه · ولذلك ، أحالوا تأليفها الى كتـاب الفودفيل الذين جعـلوا منها فكاهات ·

وعندما جاءت الأفلام الناطقة ، كانت الدرامات الفاجعة مثقـلة بالحوار وأصبحت الكوميديات التى يمكن شراؤها فقط من برودواى قادرة على البقـاء كمادة رائجة لشباك التذاكر ·

الفشـــار ملكـــا !

تمتلىء سراديب الاستوديوهات بالمعالجات التى تم شراؤهـــا فقط لأنها كانت تحفل بالفطنـة وجيدة القراءة ، ولكن لم يمكن تطويرها الى سيناريوهات تحظى بالقبول · وحتى الآن نلاحظ الاصرار على وجود الفشار . فليس من الضرورى أن يتكلم الشخص مثل الانسان العادى ، بل يسمح له بالتلفظ بالقفشـات والفكاهات التلقائية مثل نظم رطقوس الرقص المضحكة ، فالمحك هو جعل الأمر مضحكاً . ولمثل هذه الفكاهات الشفوية مكانها الشرعى فى الفيلم الكوميدى البارع الخفيف الظل .

فمثل هذه القصص لا تحاول تقديم أنـــاس حقيقيين فى مواقـف حقيقية · فغرضها الأوحد هو الترفيه عن طريق اثارة بواعث الضـحك

عند الجمهور . ولكن فى الغالب لم تتوقف افلام هوليوود عند ذلـك . فقد أصبح من المألوف تقريباً أنه يجب على كتاب السيناريو أن يكونوا على استعداد لاضافة التوابل الى حوارهم ، بالشطط البـارع والردود السوفسطائية والنوادر المضحكة والتفشات ذات المعنيين ، والتوريات وسوء استخدام الكلمات وما شابه ذلك ، معتقدين أنها فى حـد ذاتها ممتعـة مادامت مضحكة .

ولكن الشخص العـادى لا يعـارض فى مزاج المعى يأتى على هواه . وحتى أوسـكار وايلد الذى كان يعتبر أستاذاً متفوقاً للردود الفطنة ، كان فى الواقع يؤلف المعياته بحرص ويستغرق وقتاً طويلا قبل ان يجد — أو يصنع — تمهيداً مناسباً لاستخدامها .

الفكاهة التى تعتمد على الصورة أفضل

واذا كان لابد من استخدام الدعابة ، فمن الأفضل أن تكون من النوع المرئى لأن الأفلام السينمائية تـكاد أن تكون بطبيعتها مرئيـة تماماً . ويجب أن تكون دعابة موقف أكثر منها دعابة كلمة .

لا تحاول تلفيق الفكاهـة

ومع ذلك ، لا يجب أن تكون هذه المواقف تلفيقات مصنوعة بشكل واضح ، فهى أيضاً — مثل جميع عناصر الفيلم — يجب أن تكون متكاملة تماماً مع كل العناصر الاخرى . فلا يجب حشرهـا للاضحـك فقط . وبالعكس ، فبالاضافة الى خلق الفكاهة يجب أن تخطو بالقصة وتطور الشخصية أو تخلق الجو النفسى .

الناس الحقيقيون = فكاهة حقيقية

يجب أن تكون حقيقية اذا كانت تتعلق بأناس حقيقيين ، فيجب أن تكون الكوميديا المستسافة — ليست من النوع الكوميدى المألـوف —

ولنقتبس كلام لنكولن : « من الناس وبالناس والى الناس » . فيجب ان تشغل نفسها بمباذل الناس الواقعين فى براثن المجتمع الحديث ، الذين يتصرفون بخداع ومراوغات طبيعية .

وانظر مثلا للرائعة الايطالية « العيش فى سلام » ، التى شغلت نفسها بموضوع الحرب الصارم . ولكن قدمت الينا فى شكل كوميدى .

وقد قدمت الدعابة المضحكة والمبالغ فيها فى موقف يرتجف فيه سكان قرية ايطالية أصيلة فى أحذيتهم العالية ؛ لأن هناك احتمال استيقاظ جندى المانى ثمل من سباته ؛ ومن ثم يتذكر أنه فى الليلة السابقة قد وصم عقائده النازية المتعلقة بالجنس ؛ وذلك برقصه مع جندى امريكى اسود لا ينتمى الى جنس الشمال . وهذا يذكرنا بفيلم « المراسل الحربى » ؛ عندما كان النازيون يطاردون « جويل مكاريا » فوق قمم الأسطح . وعندما مر أمام لافتة فندق ، نزع مصادفة الالتواء الذى يكون الحرفين الاخيرين من كلمة « Hotel » ؛ وبهذا جعل اليافطة تقرأ « Hot » فأصبح تعليقاً ساخراً على موقفه الحرج (*) .

فالحاجة الى دعابة حقيقية فى افلامنا قد تفسرها حقيقة اننا نخشى استياء الناس من جعلهم يضحكون على انفسهم . فهم يعلمون انهم لا يتهتهون فى كلامهم ؛ ولذلك فهم يفصلون انفسهم تماماً عن شخصيات الفيلم .

أجل .. ولكنه ضحك من النوع الذى ينسى قصة الليلة السابقة الباهتة .

(★) اى تحولت كلمة « فندق » الى كلمة « ساخن » فاصبحت تلائم الموقف ـ (المترجم) .

ولكن الناس قد يضحكون على أنفسهم . وقد اثبت ذلك نجـاح مسرحيات شو وسخريات رنج لارندر المرة ، الا أنها كوميديا من نـوع « الانسان الأمريكى » واوبريتات جلبرت وسوليفان الكوميدية ، ومثـل أفلام : « حدث ذات ليلة » (*) و « الحقيقة الرهيبة » (**) و « ماكجنتى العظيم » (***) و « ابنة الخباز » وجميع كوميديات شابلن ، وايضـاً كثير من أفلام اخوان ماركس وهجاءات و . سى . الأولى الكوميدية اللاذعة .

أجل ، فهناك وقت للكوميديا وهو بالضبط الآن . ولكن يجب أن تكون الكوميديا الانسانية لاناس حقيقيين ، وليست الحماقات المبتذلـة لشخصيات الأفلام المترنحـة .

(★) انتاج أمريكى (١٩٣٤) ، اخراج فرانك كابرا ، تمثيل كلارك جابل ـ كلوديت كولبيرت · وتدور قصته عن مخبر صحفى وفتاة ثرية هاربة من الزواج يتعـان فى الحب فى رحلة أتوبيس ريفى · وقد تم اقتباس هذا الفيلم عشرات المرات ، واشهرها فى السينما المصرية فيلم « ليلى بنت الاغنيـاء » وفيلم « يوم من عمرى » ـ (المترجم) ·

(★★) انتاج أمريكى (١٩٣٧) ، اخراج ليو ماكارای ، تمثيل كارى جرانت ـ ايرين ديون · تدور أحداث الفيلم عن زوجين ينفصلان ، ولكن يحاول كل واحد أن يحطم مشروع الآخر للزواج مرة أخرى ـ (المترجم) ·

(★★★) انتـاج أمريكى (١٩٤٠) ، اخراج بريستون ستيرجس ، تمثيل برايان دونليف ـ مورين أنجلس ـ اكيم تاميروف · ويدور حول متسول يصل الى مقعد الحكم بسبب الغش السياسى ، ولكنه يتطهر فى النهاية ويرفض المنصب ـ (المترجم) ·

الارتداد (الفلاش باك)

غالباً ما تلقى الواقعية السينمائية حتفها على يد وسيلة أخرى شائعة جداً — ألا وهى الارتداد . ويعتبر من الالغاز السبب فى حتمية الارتداد فى الزمن لالتقاط احداث سبق وقوعها فى بداية الفيلم . وعندما يستخدم الارتداد فى مكانه ، يمكن أن يكون وسيلة مؤثرة ولكن عند اللجوء اليه فى الأفلام التى يمكن أن تسير بشكل أفضل بدونه ، فانه ينتج عن الارتداد عيوب خطيرة .

الارتدادات تعوق الحركة

ولسبب معين ، يعوق الارتداد بشكل محدد التدفق المطرد لحدث الفيلم . وهو يعوق التقدم لأنه ارتدادى ، وهذا فى حد ذاته يهدم القاعدة الأساسية لصناعة الفيلم السينمائى — يجب على الفيلم أن يتحرك .

الارتدادات تبدد التوتر

تميل الارتدادات الى القضاء على جذب الانتباه والتوتر الذى يمسك بالالباب ، اذ يجب أن يتدرج التوتر الى الذروة ليكون أكثر تأثيراً . وعندما يتدخل أى شىء فى هذا البناء التصاعدى المهم ، فانه يقضى على التوتر ويبدد اهتمام الجمهور . فالجمهور دائماً يريد أن يعرف « ماذا سوف يحدث بعد ذلك ؟ » . فهذا هو الذى يؤدى الى تدفق الاستمرار المتوتر والمثير للانتباه . وفى الارتداد لا يقدم الشىء الذى سوف يحدث بعد ذلك الى المتفرج ، ولكن الشىء الذى حدث منذ وقت مضى .

وقد أدرك محررو الصحف حقيقة أن « لا شيء يعتبر أكثر موتاً مثل اخبار الأمس» .وينطبق الشيء نفسه على أحداث الأمس في الفيلم.لأن من واجب الفيلم أن يخلق احساساً بالآنية الذى يخلق الوهم لدى الجمهور بأن الظلال التى يشاهدونها على الشاشة ، هم أناس حقيقيون ويخوضون تجارب حقيقية فى الحاضر وفى الوقت الذى يشاهد فيه الجمهور الفيلم . والفيلم الذى يستطيع أن يحقق هذا ، يحظى بأكبر قدر من عناصر النجاح .

الارتدادات تفقد الآنية

وغالباً ما يقضى الارتداد على الاحساس بالآنية . لانه اذا لم يروه بالفعل راو وفى شكل قصة ، فان الارتداد لا يحدث فى الحياة الحقيقية. فالحياة تدفق مستمر من الأحداث التى تبدأ أو تنتهى دون العودة الى الوراء زمنياً . واذا لم يتم تدبير الارتداد فى الفيلم بدرجة كافية ، يتعطل التدفق المستمر للأحداث التى يجب على الفيلم أن يحاول تقديمها فى تصويره للحياة بشكل غير طبيعى (*) .

وعندما تتم كتابة الفيلم كله فى شكل ارتداد ، فمن الضرورى أن يروى القصة اما احدى الشخصيات الرئيسية أو الثانوية ، أو حتى شخص ما ليس لديه دور فى خط القصة نفسها . ولذلك كان فيلم

(★) يتوقف استخدام الارتداد على شكل الفيلم وحتمية وجوده بحيث يكون استخدامه طبيعيا ، فنحن فى حياتنا العادية كثيرا ما نتذكر أشياء حدثت فى الماضى تلهب وتثير من حماسنا أو تصيبنا بالاحباط . أما بالنسبة للآنية التى ذكرها المؤلف ، فماذا عن رأيه بالنسبة للأفلام التاريخية التى يشاهدها الجمهور وهو يدرك تمام الادراك أنها تدور فى حقبة غابرة من الزمان ؟ كما أن الارتداد أحيانا ـ خاصة القصير منه ـ قد يكشف احداثا أو لحظات تؤثر على قرارات الشخصية ، فى لحظة ترددها أو تفكيرها فى القيام بأى شكل من الأحداث أو ردود الأفعال ـ (المترجم) .

« مرتفعات وذرنج »(*) الذى شاهدناه هو فى الواقع سلسلة من الارتدادات تكون القصة التى ترويها مدبرة المنزل العجوز . ولكى نضع هذه الحقيقة الآن موضع الاهتمام ، كان من الضرورى الرجوع أحياناً الى مدبرة المنزل العجوز أثناء روايتها لقصة « مرتفعات وذرنج » على فترات للمسافر الذى كان قد تجول فى المنزل المحرم . وعندئذ كان من الضرورى العودة الى الحوادث التالية للقصة التى كانت ترويها ، الى أن أصبح من الضرورى العودة الى المرأة مرة أخرى لاعادة تدعيم شخصيتها ثم الاستمرار من هذه النقطة مرة أخرى الى القصة الأصلية .

وما حدث طوال اهتمام الجمهور بمدبرة المنزل الراوية — وكانت اكثر من كونها شخصية ثانوية فى القصة — هو رؤيتها فى البداية كامراه عجوز ثم كامراة شابة ثم مرة أخرى كامراة أكبر سناً ، ومرة أخرى كامراة عجوز « كراوية » ثم مرة أخرى طاعنة فى السن . وقد تكون هذه رحلة شاقة جديرة بالاعتبار من قسم المكياج ؛ ولكنها لم تضف شيئاً غير البلبلة فى محاولة الجمهور لفهم دور مدبرة المنزل فى القصة . فقد كان تقديمها على فترات متقطعة . ففى البداية كانت شابة ثم عجوزاً بدلا من البناء البطىء للشخصية . ونتيجة لذلك ، لم تبد أبداً كشخصية بارزة رغم أن هيثكليف والآخرين بدوا كذلك بالرغم من تقنية الارتداد المتداعى . لقد أتوا من خلاله ، ولكن الذى يمكن أن يكون فيلماً مكتملا دون الارتداد يمكن أن نعتبره فيلماً جيداً الى حد ما .

وتأمل فيلم « شارع الغروب »(**) فهم يعتبرونه الآن فيلماً عظيماً —

(★) انتاج امريكى (١٩٣٩) اخراج وليام وايلر . تمثيل ميرل اوبرون — لورنس اوليفييه — دافيد نيفن . ماخوذ عن رواية لاميلى برونتى عن قصة حب تتحدى الموت — (المترجم) .

(★★) انتاج أمريكى (١٩٥٠) اخراج ويليام وايلر ، تمثيل وليام هولدن — جلوريا سوانسون . يعتبره النقاد من كلاسيكيات السينما ، حيث يدين اقوى خصائصها وهو عنصر الصوت ، وذلك من خلال قصة حياة نجمة سينمائية انحسرت عنها الأضواء وتحاول العودة — (المترجم) .

كلاسيكياً حديثاً . ولكن كم كان يمكن أن يكون أفضل بكثير لو لم يستسلم كاتبه لاغراء الارتداد الخادع . فقد بدأ الفيلم بلقطات لسيارة بوليس تهرع الى مكان الجريمة . ثم تلتها لقطات لجثة رجل تطفو فوق مياه حمام سباحة فى هوليوود ، ثم أتى صوت رجل وكأنه من مكان مجهول — صوت وليم هولدن — يروى قصة الذى حدث للرجل الذى كان حينئذ راقداً فى حوض السباحة ، وبعد ذلك توالت القصة الحقيقية للفيلم . تلك القصة التى قدمت وجهاً من هوليوود المتعددة الأوجه وملامحها الخيالية فى شكلها الحقيقى . لقد كان عملا سينمائياً من النوع الممتاز جداً . ولكن فى نهاية القصة وفى نهاية الفيلم جعلوا الجمهور يدرك فجأة أن الجثة التى شاهدوها طافية فى حوض السباحة فى لقطات البداية كانت لبطل الفيلم ، ولدهشتهم أيضاً كان الصوت صوت الراوى . ولم يفسر بالضبط كتاب السيناريو الفزع الذى لجئوا اليه للتخلص من حيلة اعادة التجسد هذه . فقد لفقوا نهاية خادعة لها وقع المفاجآت وكانوا راضين .

الارتدادات تجلب المال

هناك اسباب ملموسة تعلل استخدام المنتجين لوسيلة الارتداد فى اغلب الأحيان ، فهى تحظى برضاء الجمهور . والأفلام التى يتم تصويرها بهذه الوسيلة . تدر أموالا ، بالرغم من عيوب التقنية . ولكن المنتجين يدركون انه لابد ان يحصلوا على المال ، حتى ولو اضطروا الى العودة الى بطاقات العناوين . وقد خلق صانعو الأفلام جوعاً للسينما يمكن اشباعه بنوع أقل قيمة . فقد نجح الفيلم حرف « ب » لأن الجماهير تطلب أفلاماً — طالما استطاعوا أن يروحوا عن أعباء الحياة الملة ويمتطوا عربة مزركشة للهروب الذى يغير حياتهم . ولذلك ، لا يجب أن يكون النجاح الجماهيرى محكاً للقيمة . وعلاوة على هذا ، فان الارتداد أسهل فى الكتابة من ان يستخدم المرء أساليب فنية عادية . لأن القطعات على

الراوى تقوم مقام وسائل الانتقال لوصل مشاهد الارتداد المركبة التى تؤدى الى تكوين الفيلم ككل ، فليس من السهل العثور على الانتقالات المبتكرة المؤثرة .

انتقالات الارتداد

ولكن هناك أساساً فى عيب الارتداد . فالقطع المنتظم على راوى القصة يقوم فى أغلب الأحيان مقام وسيلة انتقال من الارتداد بدلا من خط القصة الأصلية الأساسى . وبمعنى آخر ، فالانتقالات الناعمة بين مشاهد خط القصة المهم — قلب القضية — تتم التضحية بها من أجل الارتدادات التى هى شكل متكلف ؛ لجعلها تؤدى وظيفتها بشكل مرض .

ويتم عمل الانتقالات .. لا لأن القصة نفسها تستدعيها ، ولكن لأن الشكل يجعل من الضرورى القطع على راوى القصة لكى يعيد تكييف الجمهور بالوسيلة . ويمكننا قطعاً أن نقرر بأن ليس هناك فيلم قد روى كله بأسلوب الارتداد الا ويمكن أن يروى بالضبط كما هو ، وربما بشكل أفضل لو تم استخدام تقنية البداية والوسط والنهاية البسيطة . ولكن الارتداد مبهر ، ولذلك فهو يجذب كتاب السيناريو والمنتجين الذين ينظرون اليه فقط كطريقة جديدة مخادعة لعرض الحالة . وربما كان السبب فى لجوئهم الى الارتداد هو انه يعطيهم فرصة لاضفاء مظهر جديد على ما هو بال بالفعل .

استعمالات الارتداد محدودة

ومع هذا ، فقد يكون للارتداد — تحت ظروف معينة — استخداماته الشرعية ، ومن ثم فى حدود ضيقة فقط . فقد يكون من الضرورى فى بعض القصص ، مثلا اخفاء معلومات قديمة معينة عن الجمهور ؛ من أجل بناء التوتر او لخلق تأثير درامى متأخر . وهذه الوسيلة مقصورة أساساً

على القصص البوليسية (*) ، حيث اشترط أن ينخـدع الجمهور بهـذه الطريقة . وفى مثل هذه الحالات وحيث انه لابد من كشف المعـلومات المخفية لجعل استخدامها مثمراً ، يمكن اللجوء لتقنية الارتداد بالرغـم من الحقيقة الواضحة بأن استخدامه يقضى على بناء التتابع ويخلخـل التمهيد ويصدم قابلية انتباه الجمهور ، باضطراره الى اعادة تكييف نفسه من الحاضر الى الماضى ومن ثم العودة الى الحاضر مرة اخرى .

وعندما يستخدم الارتداد لهذا الغرض ، فانه يتعلق عن قرب بنهاية الفيلم وعلى وجه التقريب فى اللحظة التى تسبق الوصول الى الذروة . ومع ذلك ، فلا يجب فى اية حال أن يستخدم الارتداد نفسه كذروة ؛ لأنه عندئذ سوف يفقد صفة الآنية التى تعتبر أساسية بالنسـبة للتـأثير الدرامى .

فيجب أن نرى لحظة التنوير وهى لا تحدث فى الماضى — بالطبـع طوال الزمن الذى يدور فيه الفيلم — ولكن فى الحاضر . وعندما يكـون الارتداد فى المشاهد الافتتاحية — كما هو الحال فى أغلب الأحيان — يثير البلبلة عند الجمهور بسبب خط الحدث اللامباشر . وحتى قبل تكيفه تماماً مع الشخصيات أثناء مشاهدته لهم مشتركين فى الأحداث التى تحدث فى الحاضر الآنى ، يتشتت التكيف وينعرج الى الزمن الماضى ويزدحم بشخصيات هم بالضرورة مختلفون عن أولئك الذين قابلهـم فى بدايـة الفيلم ، لأنهم أصغر وهيئاتهم مختلفة .

ابدا من البدايـة

والمبرر الوحيد لوجود الارتداد هو أنه يستطيع أن يرسم شخصيات

(★) ليست هناك وسيلة أو خاصية فنية مقصورة على شكل فنى معين أو نوع معين بوليسيا كان أو كوميديا أو تراجيديا أو اجتماعيا ، فيمكن تقديم الشكل البوليسى فى أى نوع من الأفلام — (المترجم) .

فى الأحداث التى تقع فى زمن يسبق بداية قصة الفيلم (*) ولا يهتم الارتداد بهؤلاء الناس فى الأحداث التى وقعت فقط منذ وقت قصير قبل بداية الفيلم فليس هناك داع لاستخدامه . ويمكن للفيلم بالمثل أن يبدأ بالحادثة السابقة المعروضة بالطريقة المألوفة مع مرور الوقت لوصلها بالحدث التالى .

الارتدادات داخل الارتدادات

فى أفلام مثل فيلم « الأصدقاء العاطفيون » ، رأى كتاب السيناريو (**) أنه من الضرورى كتابة ارتداد داخل ارتداد . واحتوى فيلم « سيدة فى البحيرة » على مشهد ارتداد روت فيه احدى الشخصيات قصة تعد من الناحية الدرامية ارتداداً . وقد أدى ذلك الى ضرورة اعادة تكيف الجمهور أولا من الارتداد الداخلى الى الارتداد الأساسى ، ومن ثم من الارتداد الأساسى الى خط القصة المنتظم .

جذاب ولكن لا ضرورة له

تجنب الارتداد . فهو يبدو جميلا ولكن يمكن أن يكون ضرره أكبر من فائدته ، فهو خادع . وعلى خشبة المسرح فى مسرحية « وفاة بائع

(★) ليس بالضرورة أن يكون زمن الارتداد للأحداث التى تسبق بداية الفيلم . فأحيانا يكون الارتداد لأحداث وقعت فى بداية الفيلم أو منذ فترة يفضل الكاتب أن يحفظها حتى تظهر فى حينها . ويبدو أن المؤلف لا يتحدث الا عن نوع واحد من الارتداد ، وهو الذى يروى الفيلم كله عن طريقه . ويمكن أن يبدأ الفيلم بنقطة عالية من الأحداث تكون بمثابة مقدمة قبل ظهور العناوين ، وذلك لجذب انتباه الجمهور وانتظاره لتفسير ما رآه فى هذه البداية القوية ، ثم يبدأ الفيلم بعد ظهور العناوين بارتداد يكون بمثابة البداية الحقيقية للقصة الى أن يصل الى النقطة العالية التى شاهدها الجمهور فى بداية الفيلم قبل العناوين . أما بالنسبة للفيلم البوليسى أو الفيلم الذى يأخذ شكلا بوليسيا فى عرض الأحداث ، فان الارتداد يكون ضروريا بل انه يصبح جزءا من شكل الفيلم ذاته . المهم فى النهاية هو كيفية توظيف الارتداد فى أحداث الفيلم .

(★★) يكرر المؤلف دائما جملة « كتاب السيناريو » وذلك بالنسبة للفيلم الواحد لاننا كما رأينا أن الذى يقوم بكتابة الفيلم فى هوليوود مجموعة من الكتاب وليس كاتبا واحدا مثلما يحدث عندنا فى أغلب الأحيان .

منجول » (*) تم استخدام الارتداد فى أغلب الأحيان ، ورغم أنه بـدا وكأنه ذو تأثير ايجابى على الجمهور الا أن استخدامه أخذ يفقد رونقه . فقد كان يمكن كتابة المسرحية بطريقة مستقيمة — بأن يكون الفصل الأول فى الماضى البعيد والفصل الثانى فى الماضى القريب والفصل الثالث فى الحاضر الآنى .

وكانت الارتدادات خدعاً زائفة وكانت مؤثرة فقط لأنها كانت خدعاً . فلم تضف شيئاً الى الصفة الأساسية للمسرحية نفسها . وهنا مرة أخرى كان التركيز كبيراً جداً ومنصباً على البناء والشكل (**) ، والسبب الوحيد فى أن المسرحية لاقت نجاحاً شعبياً يرجع الى الأمانة الفطرية والاخلاص والكتابة المتفوقة التى سادت المسرحية رغم الارتدادات . ويخلق الارتداد فى التليفزيون مشكلة جديدة . فحيث ان التمثيليات التليفزيونية تنقسم عادة الى جزءين (بالنسبة لعروض النصف ساعة) وثلاثة أجزاء (بالنسبة لعروض الساعة) لتغطية الاعلانات التجارية ، فيجب أن تظهر الشخصية التى تروى الارتداد فى نهاية كل فصل وفى بداية الفصل الذى يليه ؛ لأن القطعات الزمنية والفصلية التى تستلزمها الاعلانات التجارية تجعل اعادة التكيف مع الراوى شيئاً أساسياً تماماً .

(★) فى رأيى أن مسرحية « وفاة بائع متجول » — التى كتبها آرثر ميللر — كانت ستصبح مسرحية عادية لو اتبع الأسلوب التقليدى الذى أوصى به مؤلف هذا الكتاب . فهى بشكلها الحالى انما تعكس روح العصر وروح الموضوع الذى يعرض لتمزق ويلى لومان البائع المتجول فى مجتمع رأسمالى لا يعطيه الأمان والطمأنينة بالنسبة لشيخوخته . وقد استطاع المؤلف عن طريق هذا الشكل الجديد فى بناء المسرحية أن يدخل مباشرة الى لب الموضوع وكان استخدامه للارتدادات انما ليلقى الضوء على بعض النقاط المهمة فى حياة ويلى لومان العجوز المنهوك القوى وعلاقته بأفراد أسرته خاصة ولديه — (المترجم) .

(★★) لا ينفصل بنا العمل الفنى وشكله عن موضوعه ، خاصة وأن الموضوع هو الذى يفرض الشكل الخاص به . ولذلك نجد المؤلف يناقض نفسه بعد ذلك مباشرة ، عندما يرجع الفضل فى نجاح المسرحية الى الأمانة الفطرية والاخلاص والتفوق فى الكتابة ، أى على وجه التحديد الى براعة المؤلف الفنية — (المترجم) .

التـــكرار

قد تلاحظ فى الجزء السابق أن الكلمات « يتكيف » و « يعيد التكيف » قد تكررت أكثر من مرة . وقد حدث هذا بشكل متعمد . لأن النقص فى اعادة تكيف الجمهور لا يؤدى الا الى البلبلة . وهذا هو السبب فى أنـــه لابد من جعله طوال الوقت مدركاً تماماً لما يجرى ومن هو المشترك فى هذا الجريان وأين يحدث هذا الجريان زمنياً .

وهناك طريقة واحدة لتحقيق هذا وذاك عن طريق التكرار . فمـــن الضرورى لكاتب السيناريو أن يلجأ الى التكرار الدائم طوال القصـــة لكى يعيد تكيف الجمهور ، وليتأكد أن عناصر القصة المهمة ستظل مكتملـــة مع موضوع الفيلم طوال عرضه ؛ وذلك لأن الصورة السينمائية سريعـــة الزوال جداً .

مـــلامح الشخصيـــة

يجب تكرار ملامح الشخصية وليس بالضرورة فى النوع ولكن بالتحديد فى النمط ؛ وذلك عند ضرورة تدعيم الشخصية . ولذلك ، فليس ضرورياً أن تكون لدينا شخصية تركل كلبها ثلاث مرات طوال الفيلم لابراز قسوتها ، وليس من الضرورى أن نجعلها تداعب عصفور كناريا لنبين أن دماء الرقة تسرى فى عروقها ، رغم أنها قد تكون شخصية من الطبقة الدنيا . ويجب أن يكون جزء من مقدرة كاتب السيناريو الخلاقة هو ابراز — بشكـــل متكرر — مظاهر مختلفة لنفس صفة الشخصية التى يمكن أن تنتمى بشكل واضح الى نفس نمط السلوك .

كرر بالأرقام

من الأشياء التى يجب تكرارها بشكل خاص ، الحقائق والاحصائيات التى تبرز بشكل واضح فى خط القصة . فاذا كانت الحبكة تدور حول حقيقة وجوب بيع ١٠٥٠٠ سهم لمنع وقوع البطل فى الافلاس ، فعندئذ يجب تكرار هذا الرقم غالباً بشكل كاف بحيث انه عند ذكره بالفعل فى لحظة التنوير ، يتعرف عليه الجمهور فى الحال ويربط بالتطور التالى للحبكة دون ان يرجعوا كثيراً الى الوراء .

تجنب التلخيص بدون داع

هناك نوع من التكرار يجب تجنبه ، فلا يجب فى أى وقت تلخيص أى مشهد كامل أو حديث على الاطلاق من أجل مصلحة شخصية لم تكن فى المشهد من قبل ، ويجب عليها أن تلم فى تلك اللحظة بما قد حدث بالفعل .

فلو أن الجمهور قد شاهد بالفعل شيئاً حدث أو سمعه فى الحوار ، فلا يجب أبداً أن يكون ضحية لتكراره . ولذلك ، فاذا كان الجمهور قد سمع بالفعل شخصية وهى تروى كيف تورطت فى مأزق ما حرج ، واذا كانت الضرورة تستلزم أن تكرر تفاصيل الموقف لشخصية اخرى ايضاً فعندئذ يجب استخدام وسيلة ما للتوفير على الجمهور والبعد عن التكرار ؛ حتى لا يكون رد فعله صيحات الضيق : « أوف ؛ .. لقد سمعنا كل هذا بالفعل .. فلنستمر بالقصة » .

استخدم المزج

وأكثر الوسائل شيوعاً للتغلب على هذه العقبة هى « المزج » ، وهى وسيلة سينمائية تستطيع أن تشير الى مرور الوقت الذي قد يستغرقه التكرار . وتشير الى أن الصورة يجب أن تختفى تدريجياً عند بداية التكرار ثم تظهر تدريجيا عند نهايته ، وبذلك تحذف التفاصيل التى لا ضرورة لها أبداً دون تشتيت للانتباه .

وهناك وسيلة أخرى وهى بكل بساطة المزج أو المسح (*) عند بداية التكرار وتركها للجمهور لاقامة التوازن عن طريق معلوماتهم التى حصلوا عليها من قبل .

التكرارات المركزة

وهناك وسيلة أخرى تفيد من التركيز ، وهى تكرار الحقائق التى تمت روايتها بالفعل بشكل موجز . ولذلك ، فلو شاهد الجمهور بالفعل الحدث الذى يتضمن ضرب الشخصية التى تروى الحادثة بدلا من جعل الشخصية السيئة الحظ تضل وسط التفاصيل كلها ، فيكفيها أن تقول شيئاً على غرار : « ... ثم ضربنى الشاب » .

حتى يكون التلخيص حتمياً

ومع ذلك ، فقد يكون هناك أوقات يصبح فيها التلخيص حتمياً . وعندما يوجد هذا الموقف ، فمن الأفضل تكرار المعلومات المعروفة على لقطة اعتراضية لبعض التفاصيل الموحية فى نفس المشهد أو على لقطة كبيرة للغاية للشخصية التى تسمع التلخيص ، للاستفادة من الانفعالات المرتسمة على وجهها .

التحولات السريعة

يعتبر التكرار وسيلة سهلة لتخفيف ما نعتبره خطأ يثير البلبلة فى عدد هائل من الأفلام ، الا وهو التحول السريع . ويمكن أن يعزى هذا القصور فقط الى الكتابة الخاطئة ، حيث يهمل الكاتب فى استخدامه وضع أساس واقعى ثابت لتحول الشخصية من الشر الى الخير عندما تستدعى الحبكة هذا التحول . وعادة ما يحدث هذا التحول عند الذروة

(★) بالرغم من أن المزج والمسح وسيلتان قديمتان فى الانتقالات بين مشهد وآخر ويستعمل أغلب كتاب السيناريو والمخرجين وسيلة القطع ، الا اننا نتركها هنا دون تعليق حتى يتعرف القارىء على كل وسائل الانتقال - (المترجم) .

ويترك الجمهور وقد انتابه شعور غامض بعدم الرضى . ففى فيلم « سيروكو » (*) ، يخوض همفرى بوجارت تحولا مفاجئاً بعد ممارسة أعمال شريرة متنوعة طوال الفيلم تقريباً ، ثم يقوم باللمسة النبيلة المعتادة .

الزمن هو الجوهر

وهناك أسباب لهذا الفشل . فالفيلم السينمائى — والفيلم التليفزيونى النصف ساعة خاصة — يسمح فقط بفترة من الوقت يقدم فيها قصته اذا ما قارناه بالرواية . فيمكن للروائى أن يكرس عدداً معقولا من الصفحات لتطور الدوافع وتكشفات الشخصية اللازمة لتحقيق تحول مرض .

الحدث مقابل الشخصية

ومرة أخرى ، فان اصرار هوليوود السائد فى تقديم الحدث على حساب تطور الشخصية ، يعطى الكاتب مساحة غير كافية ليمهد بها للجمهور تحول الشخصية عن طريق عملية تراكم بطيئة . لأن الناس لا يتجاوبون على الفور حتى ولو بدوا انهم يتصرفون هكذا ، فأحداثهم تكون عادة نتيجة لتراكم الأفكار وما وراء الأفكار وردود الأفعال والأسئلة والاجابات والاتهامات والشكوك والتهديدات والوعود — وفى الواقع عن طريق ترسانة شاسعة لعناصر متحركة تعتبر جزءاً لا ينفصل عن عملية التحول .

المناقشات ليست كافية

وعادة ما يتم استغلال واحدة فقط أو عدد قليل فى أفضل وجه لها ، وذلك للوصول الى التحول السريع . وعندما لا يكون لدينا وقت

(*) انتاج أمريكى (١٩٥١) ، اخراج كورتيز برنهاردت ، تمثيل همفرى بوجارت — مارتا توريز . تدور الأحداث حول نصاب يحرك الحرب الأهلية السورية — (المترجم) .

قصير ، يحدث تحول سريع جداً باستخدام الجدال أو المناقشة . فنجعل مرتكب الشر يدرك شروره ، وذلك بأن نجعل شخصية طيبة وهى عادة شخصية على غرار قسيس او مدرس أو أى شخص آخر اكبر سناً وله مكانة أخلاقية معترف بها (وأحياناً طفل) — يقنعه بالاغراء الجدلى بأن ما يفعله يعتبر شراً ، وأنه لو أراد ان يدخل مملكة الله فعليه ان يصلح أحواله ، ويعترف بأنه المرتكب الحقيقى للجريمة التى اتهم بهـا شخص برىء .

ومما يفتقر الى الاقناع أن نرى شخصية قاسية القلب ويستغرق شرها فترة طولية من الزمن ، ثم ما تلبث أن تصبح قابلة للاقتناع الأخلاقى .

وفى فيلم وايلدر « بطل فى مأزق » ، لعب كيرك دوجلاس دور صحفى متلون ، ضائع ، كاذب ، ساخر ، متستر — انانى وقاس ومتعجرف وطموح ومريض . كان هذا منذ بداية الفيلم حتى النهاية نفسها تقريباً . وبعد أن يعانى من تأنيب ضمير خاطف لا تبرير له يطعن بمدية ويلقى حتفه . فأفسد هذا التحول المفاجىء فى الدقيقة الأخيرة ما كان يمكن أن يكون بعكس ذلك فيلماً رائعاً .

ومن ناحية أخرى ، ففى فيلم «سانت بينى الغطاس» (*) كان تحول الرجال الثلاثة النصابين الذين تسربلوا بمسوح الرهبان فى أول الفيلم ليهربوا من البوليس ، يعتبر اصلاحاً متدرجاً — فالأول يصبح راعى كنيسة ويعود الثانى الى عمله القديم كسائق تاكسى ويصبح الثالث رجلا متزوجاً ليعيش فى سعادة .

(*) انتاج (١٩٥١) ، اخراج ادجار ج. أولر ، تمثيل ديك هيمز — نينا فوش كوميديا عن ثلاثة رجال يختبئون من البوليس فى أحد الأديرة حيث يتم اصلاحهم — (المترجم) .

الواقعيـــة

لا يهم كم يقاسى كاتب السيناريو وهو يحاول أن يطعم السيناريـــو الذى يكتبه بالواقعية ، فهو يعمل تحت ضغط مستمر . ولذلك ، فالى أى مدى يمكن أن تكون قصة الفيلم واقعية أو حقيقية بالنسبـــة للحيـــاة الفعلية ؟ اذ يجب على الفيلم لكى يكون واقعياً تماما أن يهتم بأحـــداث مجموعة من الناس داخل حدود الوقت الذى يستغرقه الفيلم . وبمعنى آخر ، يجب على الفيلم أن يهتم بالأحداث التى تحدث فى فترة غير متقطعة فى حوالى سبع وعشرين دقيقة بالنسبة للدراما التليفزيونية النصـــف ساعة ، واربع وخمسين دقيقة للدراما التليفزيونية التى تستغرق ساعة (حوالى ١٠٪ من الوقفة من اجل الاعلانات التجارية) ، وحوالى خمس وسبعين دقيقة الى تسعين دقيقة بالنسبة للفيلم السينمائى الروائى . وقد تمت محاولة هذا فى فيلم هيتشكوك « الحبل » بمشاهـــده الطويلة المنفردة ، حيث تجولت الكاميرا فيها كما تريد حول الديكور الضخم . ولكن حتى هيتشكوك كان مضطراً الى أن يقطع مشاهده بقطعات ؛ لان الكمية المحدودة للفيلم الخام فى كاميراته ! كانت قد نفدت ؛ وبذلك حطمت الواقعية المطلقة التى جاهد من أجلها . لأن الحياة الواقعية لا تسير مثل سلسلة من القطعات السينمائية يقوم بلصقها ببعضهـــا البعض مونتير سينمائى .

الكاميرا السائدة

وحتى يكون الفيلم واقعياً ، يجب أن يتبع بالضرورة شخصياته من ديكور الى ديكور ومن بداية الفيلم الى النهاية دون اللجوء الى مثل هذه

الحيل السينمائية ، كالقطعات والمسح والاختفاءات والتوليفات والمزج . ومع ذلك يعتبر استحالة طبيعية . ومن هنا ، فان الحاجة ماسة لمعالجة الواقعية البحتة بالتقاليد السينمائية — بالانطباعية ؛ لأن كل الخصائص السينمائية ليست الا تمثيلا انطباعياً للواقع .

الواقعية الصريحة الصادقة

يجب أن يتم تصوير الفيلم الواقعى الصرف بأسلوب الجريدة — بكاميرا صادقة وكما لو كانت الى حد ما قد دبت الحياة فى الاضاءة وحركة الكاميرا والمكياج . وقد اتبع الفيلمان شبه التسجيليين «بوميرانج» و «المنزل فى الشارع ٩٢» تقنية فيلم «سير الوقت» ، وحاولا تحقيق شكل من تصوير الكاميرا الصادقة — ونستطيع أن نقول بنجاح الى حد ما . ولكنهما لم يبلغا المدى كله بهذه الطريقة ، لأن كثيراً من المشاهد تم تصويرها داخل الاستوديو . وكانت نتيجة خلط لا واقعية الاستوديو بواقعية المشاهد التى جرى تصويرها بصدق أن أضرت منذ المقارنة الأولى، وتم احباط الشعور المدعم بالواقعية .

التفاصيل اللامتناهية

ويجب على الفيلم الواقعى الصرف أن يكون أيضاً شاملا تماماً . فبالرغم من انه يجب على حاسة الاختيار عند كاتب السيناريو أن تواصل عملها ، فلا يجب فى الوقت نفسه أن تستغنى عن التفاصيل الأساسية التى تطور الشخصية والحبكة ، تلك التفاصيل التى قد تهدىء من سرعة الفيلم ولكنها أساسية لابراز الحقيقة . وتعتبر الأفلام الانجليزية أمثلة طيبة كثيرة لهذا الاتجاه المتعصب الى حد ما للتفاصيل الواقعية . ففى فيلم « مقابلة عابرة » نجد ما كان يمكن أن يكون قصة رخيصة عادية لخيانة زوجة من الطبقة المتوسطة لو أنها قدمت بأساليب الواقعية

التقليدية الزائفة ؛ ولكنها تحولت لتكون تجربة سيمائية بـــارزة بسبب الاهتمام المنظم تجاه تطور الشخصية وتفاصيل تقدم القصة .

وتعتبر الأفلام الايطالية (مدينة مفتوحة ـــ سارق الدراجة ـــ بيزان ـــ لعان الحذاء) والفيلم السويسرى « البحث » ، أمثلة طيبة للاخلاص الجاد للتفاصيل ذات الدلالة . لأنه تم فيها رسم الحياة بطريقة واقعية للغاية ، لدرجة أن ما شاهده الجمهور فى كثير من الحالات بالنسبة للبلاد التى أنتجتها يعتبر محلياً .

انتقاء الحـــوار

ومرة أخرى يجب على الفيلم الواقعى الصرف أن يحتوى على حوار لا يشبع المعية لسبب بسيط ، وهو أن معظم الناس الحقيقيين لا يتكلمون بهذه الطريقة ، بل على العكس فان كلامهم يكون متلعثماً وبطيئاً ومكرراً ولا تميز فيه الى حد ما .

فقد يكون حوارهم أشبه بتيار الوعى فى مونولوجـــات جـــويس الداخلية . ومع ذلك ، فيجب مرة أخرى أن تعمل حاسة الانتقاء عنـــد الكاتب على هذا المنوال رغم أن التأثير قد يبدو تلمساً واقعياً للكلمات . الا أن هذا لن يبطىء بالفعل من الحوار . ونتخلص من الأحاديث الطويلة وتصبح الأسطر المعلقة ضرورية وتكتب المقاطعات تقريباً فى كـــل حديث آخر .

واقعية الجريدة ليست واقعية

واذا كان الفيلم الواقعى مرغوباً فيه ، فيجب عندئذ أن يكـــون واقعياً تماماً بقدر الامكان . ففيلم « عطلة نهاية الأسبوع الضائعة » (*)

(★) انتاج امريكى (١٩٤٥) وهو معالجة جيدة لكاتب أدمن الخمر الى درجة الجنون ، ومحاولة حبيبته أن تساعده على الخروج من محنتـه . أخراج بيللى وايلدر ـ (المترجم) .

كان واقعياً بشكل طيب ، بمعنى أنه غاص فى أعماق سكير مدمن . ولكن عندما جنح الى الخيال — عندما صور ارتعاشات هذيان السكير عن طريق تصوير هلوسته بخفاش يطير فى حجرته ويقتل مخلوقاً آخر على الحائط — حطم وحدة الواقعية الموجودة فى بقية الفيلم . اذ انه من الصعب للغاية تدعيم حالة نفسية دقيقة تحت ظروف عادية ، وعندما تنزع خيط تدعيم الوحدة — وحدة الواقعية فى هذه الحالة — فانك توقف الانتباه الذى يؤدى جزئياً الى الاحباط المقرر فى المشاهد النهائية للفيلم .

لا تزيف الفيلك

ولكن قد تؤدى مبالغات الواقعية هذه الى الغموض فى الفيلم العادى . فيجب أن تخضع الأفلام بالضرورة كشكل فنى لحدود معينة ، وعلى سبيل المثال فلكى تكتسب الواقعية فى النحت التصويرى — كما كان يقوم به الاغريق — يتحقق نقص جمالى محدود ، ومن ثم يجور وسيط النحت الصريح على وسيط التصوير الصريح المشابه حتى لو ينتج عن ذلك مزيد من الواقعية ، فيجب على النحات أن يتعرف على حدود وسيطه ويعمل داخل مجاله . وبالطريقة نفسها ، يجب على كاتب السيناريو أن يتعرف على حدود شكله الفنى الخاص به .

وفى فيلم ستروهايم « الجشع » مثلا ، كانت هناك صدمة محدودة ومثيرة لسخط الجمهور جاءت مع لقطة الذهب المخبأ تحت مرتبة « زازوبت » . وفجأة فى فيلم ابيض واسود يبزغ لون الذهب الطبيعى . وقد اقترح أحد الأشخاص أن يجرى تلوين لقطات قطع الذهب باليد كادراً بكادر ؛ لجعلها أكثر واقعية . وفى الواقع ، كان تحقيق ذلك يماثل رسم شارب على فينوس دى ميلون .

الاجابة ؟ الاعتدال بالطبع

يجب أن يروض كاتب السيناريو جموح الابداع عنده بالاختيار القائم على ضبط النفس . فوجود تلعثمات الصغير وبعض التدخلات المقاطعة وقليل من التقديمات لأحداث الشخصية الثانوية — يعتبر بمعنى آخر كافياً لاضافة البعد الثالث فى رسم الشخصية دون اللجوء الى البعد الرابع الأكثر تأثيراً للواقعية المطلقة .

وقد شاهدنا مثل هذا الاعتدال فى عرض فيلم تليفزيونى من اعداد بود شولبرج ، عن مقالة صحفية تدور حول عملية درامية حدثت فى غواصة فلم تنقل الواقعية الوصف الصحفى المطلق تماماً فى عمل الفيلم التليفزيونى ، الذى ظل فيلماً تليفزيونياً درامياً شاملاً ومرضية بالاعتدال .

الأفلام شبه التسجيلية

كان هناك اتجاه عالمى كبير نحو عمل ما يسمى بالأفلام شبه التسجيلية . وقد يكون من المفيد قبل أن نناقشها أن نقرر أولا ما هو الفيلم التسجيلي . فوفقاً لما قاله روبرت فلاهرتى عميد الأفلام التسجيلية عن أعماله — «نانوك رجل الشمال» و «موانا» وأكثر أعماله حداثة «قصة اويزيانا » — الفيلم التسجيلي هو فيلم الحقيقة ، حيث تتبع فيه القصة من واقع مجال حقيقى ، ويتم تصويره فى الموقع الفعلى للقصة واستخدام الناس الحقيقيين الذين ينتمون الى هذه القصة . وقد أصبح الفيلم التسجيلى أكثر تطوراً من ذلك عبر السنين . ولكن بالنسبة لأغراضنا — لمعرفة نوعية الفيلم شبه التسجيلى — يصبح هذا التعريف كافياً .

ويتوسط الفيلم شبه التسجيلى بين التمسك الصارم بالأفكار التسجيلية . فهو يصور المشاهد الخارجية فقط فى موقع التصوير ؛ ولكنه يصور المشاهد الداخلية فى الاستوديو . وهو يستخدم أساساً الممثلين المحترفين ، ويلجأ أحياناً الى استخدام الممثلين المحليين غير المحترفين فى الأدوار الصغيرة فقط . ويسمح بتطعيم لقطات قديمة لتزييف الواقع . ويخفف مصوروه قليلا من حماسهم المستمر لكمال الاضاءة ؛ ليسمحوا بنوع من آنية الجريدة السينمائية فى اضاءتهم بالنسبة للمناظر الخارجية والداخلية . ولكن اساسا فى الفيلم شبه التسجيلى تنال القصة الأسبقية على مادة الخلفية ، بينما يكون عكس ذلك فى الفيلم التسجيلى . ويعتبر الفيلم الانجليزى « مقابلة عابرة » على سبيل المثال

نموذجا للفيلم شبه التسجيلى ، الذى سجل — دون رومانسية — أحداثا تبدو حقيقية فى حياة اثنين حقيقيين من الناس بكل التفاصيل الواقعية للمكان الذى كانا يتحركان فيه كخلفية واقعية لغربتهما المعذبة . وعرضت الأفلام الايطالية (مدينة مفتوحة — لمعان الحذاء — سارق الدراجة — مرارة الأرز) (*) والفيلم السويسرى « البحث » بشكل مشابه الحياة دون تزييف . وبالنسبة لكل النوايا ، ليس هناك تزييف للحقائق فى هذه الأفلام لكى تلائم أغراض القصة .

ومع ذلك ، ففى أغلب الأفلام الأمريكية شبه التسجيلية كثيراً جداً ما تشوه الحقائق من أجل تقديم قصة تحظى بأكبر قدر من القبول . وعلى سبيل المثال فى فيلم « بوميرانج » الذى أخرجه روشفونت ، كان بطل القصة فى الواقع يدل على أنه هومير . س . كمنجز وهو مدع عام سابق رغم أن الحقائق كما صورها الفيلم لم تتبع الحياة الفعلية لمستر كمنجز . وفى الفيلم الذى أخرجه ستيرجز « رحلات سوليفان » ، يقرر أن يقوم بجولة خلال المناطق البائسة من البلدة ؛ كى يجمع مادة لفيلم مثير عن أحوال الجماهير — وفى النهاية يفهم المؤلف « ستيرجز » الحياة جيداً ، عندما يدرك أنه عن طريق عمله لكوميديات هوليوود انما يزيد بهجة الجمهور . ولذلك ، فانه يعود الى هوليوود لشحذ عبقريته فى الكوميديا مرة أخرى . وليست هذه وقائع ، وانما تمويهات سمجة . لأنها لا تعدو أن تكون تصوير فيلم كارتونى لميكى ماوس (كما رأينا فى الفيلم) فى سجن فى الجنوب ؛ ليجعل رفقاءه ينسون آلام تفرقتهم العنصرية والظلم الاجتماعى والبيانات الاشتراكية التى يقترفها أنصار المواقف المختلة فى المجتمع الحديث تجاه أطفاله وشبابه .

(★) يطلق على هذه الأفلام الايطالية بأفلام الواقعية الجديدة ، وهى موجة سادت بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من أبرز روادها روبرتو روسيليني وفدريكو فيلليني وفيتوريو دى سيكا ولوكينو فيسكونتى — (المترجم) .

وفى الفيلم شبه التسجيلى « البداية أو النهاية » الذى كان يدور حول القنبلة الذرية وتقديم ما هو مفروض أن يكون قصاصة جريدة سينمائية (قدمت بمثابة حقيقة تاريخية) لجماعة من العلماء يقومون بدفن ملف سرى عن البحوث الذرية فى نوع من القنابل الزمنية — زيفتها الرواية على أنها حقيقية .

وفى فيلم « المدينة النائمة » ، وهو فيلم شبه تسجيلى آخر فى هوليوود عن قصة شائعة لسرقة منجم وعسكر وحرامية ، اتخموه بالحقائق الزائفة فى تصوير المكان وقدموه على أنه قصة حقيقية .

واذا ما استطعنا أن نتأكد من شكل الفيلم شبه التسجيلى كاملا — كما هو وكما يمكن أن يكون اذا كان لابد أن نحكم بالمقاييس المتبعة فى ايطاليا وفى انجلترا — فيجب عندئذ على كاتب السيناريو أن يتمسك بشدة بقدر الامكان بقواعد وخصائص كتابة الأفلام التسجيلية الحقيقية ، دون أن يستسلم كثيراً لرغبات الجماهير فى التزييف الروائى .

يجب أولا وقبل كل شىء أن يتعمق الكاتب تماماً فى الخلفية التى سيقوم بتصويرها . ويجب أن يزور الموقع ويراقب الناس ويتحدث معهم ويبحث فى ملفات جرائدهم ومكتباتهم ، ويجب أن يتعمق فى كل من المجتمع وسكانه ؛ وذلك لكى يكشف ليس فقط ما يفعلونه وكيف يفعلونه ، ولكن أيضاً لماذا يفعلونه . يجب عندئذ أن يدون ملاحظات عن بعض الناس الذين لديهم المقدرة على التمثيل فى الفيلم المقترح — الناس الذين يمثلون تماماً الشخصيات التى سوف يرسمها ، والذين هم أنماط للبيئة .

ثم يجب عليه أن يستكشف اللقطات التى ينوى وصفها فى السيناريو والمواقع التى تعتبر أفضل ملاءمة — من وجهة نظر الانتاج ، وبالمثل من وجهة نظر القصة — لتحديد الأحداث التى سوف يتم تصويرها .

وبشكل خاص يجب ملاحظة التفاصيل التوضيحية — تلك الأشياء الصغيرة التى يفعلها الناس ويقولونها ، والتى يمكن أن تتطور الى دور صغير فى الفيلم . لأن الاستخدام الذكى المؤثر لهذه التفاصيل ، هو الذى يصنع الفرق بين الفيلم التسجيلى الراسخ والفيلم الروائى المتوسط .

ويمكن أن نعرض بشكل دقيق لسلسلة من تفاصيل أية عملية تصنيعية بشكل جديد يستسيغه أى جمهور . ويمكن تقديم الشىء الذى قد يكون مبتذلا جداً وشائعاً فى الفيلم الروائى ، فى الفيلم شبه التسجيلى بشكل يثير الاهتمام والتشويق أيضاً .

ويجب أن يكون الحوار فى الفيلم شبه التسجيلى واقعياً للغاية ، ويجب أن يبدو وكأن الميكروفون قد سجل محادثات حقيقية بالشكل الذى كانت عليه ، ولكن مع الاستخدام الموفق بالطبع للاختيار المبدع .

ولا بد من التصوير الصادق . ففى فيلم دى روشوفنت « ١٣ شارع مادلين » ، كانت أكثر المشاهد تأثيراً — بعكس ميلودرامة القتل والدسائس الفاترة — تلك التى تم تصويرها بكاميرا مختبئة للجواسيس وهم يعملون ويتناقشون . ولذلك ، ففى تصوير مشاهد الفيلم التسجيلى « المدينة » اقتنصت الكاميرا التى اخفوها فى حقيبة ، الملايين فى نيويورك بشكل درامى . ويمكن استخدام عربات النقل بطريقة مستترة (كما تم استخدامها فى فيلم « برلين ») . وقد وضع أحد المخرجين الأذكياء كاميرا زائفة ومجموعة من العمال فى ركن أحد الشوارع لجذب انتباه الجماهير ، وذلك ليتركوا الشارع حراً له ليصور المشاهد بكاميرا حقيقية وعمال حقيقيين ، ويستفيد من الجماهير المتجهة الى الكاميرا الزائفة فى مشهد آخر كمجاميع للقطاته الحقيقية .

ومن الواضح أن كثيراً من هذه اللقطات الصادقة لا تستطيع نقل صوت الحوار الحى . ومن ثم يجب كتابتها لتصويرها صامتة مع اضافة صوت راو لها . ولكن تذكر هذا : اجعل الصورة تروى القصة . ويجب اللجوء الى الراوى فقط عندما يكون لابد منه . وتعتبر كثير من المعلومات الموجودة فى باب الأسس الدرامية ، ملائمة لكتابة سيناريو الفيلم شبه التسجيلى .

ويجب فقط تجنب المؤثرات الزائفة بشكل واضح أو تخفيفها بشكل معقول ، للسماح بأكثر ما يمكن من الواقعية . ويعتبر القسم الخاص بالشخصية وتطورها مفيداً بوجه خاص .

ومن ناحية أخرى ، لا يجب اعطاء الأسبقية للحبكة على حساب الشخصية . وكلما قلت أهمية الحبكة وكثرت أهمية الشخصيات ، أصبح السيناريو أكثر ملاءمة للتطور شبه التسجيلى ويسمح بوجود الحبكات الثانوية . ولكن لا يجب أن نتغلغل كثيراً ، ولا يجب الافراط فى تقديم الشخصيات الثانوية .

وتنطبق جميع العناصر التى تمت مناقشتها تحت عنوان « القيم الدرامية » على كتابة الأفلام شبه التسجيلية . وينطبق الشىء نفسه على تلك التى تحت عنوان : « التشويق » وبسبب طبيعته شبه التسجيلية لا يحتاج الفيلم الى تجنب التشويق الذى — كما هو واضح — يسود فى الحياة الواقعية .

ويمكن أيضاً استخدام المطاردة . فقد استخدمها فلاهرتى فى فيلمه التسجيلى تماماً « قصة لويزيانا » بشكل مؤثر ، فى المشاهد بين الصبى والتماسيح . ومع ذلك ، فلا تفرط فى استخدام الحيل ، ففى أفضل الحالات

تكون الحيل ملفقة . وتخلو الحياة الواقعية من هذه التدابير الأدبية المعترف بها ، والتمهيدات والفكاهة السائرة (الى درجة محدودة) والتخفيف الكوميدى (خاصة) والهزل (من متنوعات الحياة وليست من الفشار) والتكرارات — فكل هذه تلائم الفيلم شبه التسجيلى .

ومع هذا تجنب الارتداد (الفلاش باك) . فهو لا يصدق مع الحياة . واستخدم بدلا منه راوياً موضحاً ، ويستحسن أن يكون واحداً من الشخصيات المرتبطة بالحدث ، لا أن يكون صوتاً وقتياً منفصلا . وتجنب على وجه التحديد التحولات السريعة التى هى بكل بساطة لا تحدث فى الحياة الواقعية . وتجنب أيضاً الفانتازيا . وبمعنى آخر ، حاول أن تكون مثل الواقع بقدر الامكان . حاول أن تقدم ما يؤدى الى تفسير ابداعى للواقع .

ويمكن أن يشير كاتب السيناريو فى الأفلام شبه التسجيلية الى حصيلته الكاملة من لقطات الكاميرا . ولكنه يجب أن يبدى اهتماماً خاصاً للقطة الكاملة ؛ لأنها يمكن أن تحقق الطبيعة التسجيلية فى أتم شكل لها . فقط عندما نقدم أشخاصاً واقعيين فى بيئاتهم الحقيقية . وكذلك اللجوء الى استخدام الكاميرا المتحركة بشكل بانورامى بوجه خاص ، ويشهد على استخدامها الممتاز فيلم روسللينى « المانيا ساعة الصفر » . ومع ذلك ، فيجب أن تكون اللقطات المتحركة محدودة الى حد كبير فى المشاهد الداخلية .

بالنسبة للزوايا : استخدم الزوايا البارزة عندما تقل الحركة ؛ خاصة فى لقطات طرائق التصنيع والتقنيات المعقدة والأحداث المتكررة وما شابهها .

حاول أن تتجنب الاكثار من المسح والمزج البصرى . حيث ان هذه التقاليد السينمائية — رغم أنها تلقى القبول تماماً من أغلب الجماهير —

تميل الى ثلم حافة الواقعية لأنهـا فى حـد ذاتها ليست واقعيـة فى جوهرها (*) .

استخدم القطع السريع للايحاء بمرور الوقت القصـير . ولكـن استخدم وسائل مرور الوقت من أجل فترة مبالغ فى طولها . وأهم من كل شىء لا تلجأ الى كليشيهات مرور الوقت . حاول أن تكمل عملية مرور الوقت مع الشخصية .

ويجب الاهتمام بوجه خاص بالانتقالات . وطبقاً لطبيعتها ، يمكـن أن يستخدم الفيلم شبه التسجيلى رحلة « كوك » محدودة ، كوسيلـة انتقال لاعادة تدعيم كل التفاصيل المهمة . ومع هذا ، يجب أن نتجنب ـ كلما أمكن ، انتقالات المزج المتوازى وانتقالات اللقطة الأرشيفية وانتقالات البطاقات الضوئية . لا بد من الانتقال الطبيعى البسيط .

وتنطبق أغلب المادة فى القسم الذى عنوانه « كتابة السيناريو » على كتابة الأفلام شبه التسجيلية . ويجب أن تكون هناك ملاحظة خاصـة بالمناقشات التى عنوانها « البناء » واللجوء الى استخدام مقومات الممثلين الهواة بشكل قاطع . ويمكن تطبيق أساليب الكاميرا الفنية الذاتية بنجاح تام فى الأفلام شبه التسجيلية .

لا يعتبر الصوت واستخدامه من الموضوعات التى يمـكن التركيـز عليها جيداً فى كتابة الأفلام شبه التسجيلية . لأن الناس الحقيقيين الذين يعيشون فى أماكن حقيقية يصدرون أصواتاً واقعية معينة . ويمـكن أن تضيف هذه المؤثرات الصوتية عند تقديمها بطريقة واقعية الى حد كبـير

(★) لقد تلاشى تقريبا استخدام هذه التقاليد السينمائية منذ ظهور حركة الموجة الجديدة فى فرنسا . واكتفى المخرجون فى أغلب الأحيـان باستخدام « القطع » . (المترجم) .

الى تأثير الواقعية المرغوب فيه . وتستدعى المشاهد الخارجية بوجه خاص الى معالجة صوتية واقعية . وما ان يتم تصوير المشاهد صامتة بحيث يجب بعد ذلك مزجها بالصوت ، يجب أن تتأكد من تضمين هذه الأصوات بعناية فى أوصاف مشهدك ، وأيضاً تكاملها مع الحدث والحوار بحيث لا يمكن الاستغناء عنها .

ويمكن أن نقرر أن السيناريست فى حالة الفيلم شبه التسجيلى يمتلك وسيلة التغلب على كثير من التميزات المعقودة فى صناعة الفيلم السينمائى السائد . فهو عن طريق الفيلم شبه التسجيلى ، فى امكانه أن ينحنى لأوامر المنتج ذى العقلية المادية ، الذى يصر على أن التسلية هى فقط التى فى مقدورها أن تكسب . ومع هذا ، يستطيع كاتب السيناريو فى الوقت نفسه أن يقوم مقام الوسيط الأمين للاعلام والتربية العامة .

الفـانتازيا

مما يدعو الى الدهشة أن ما يصل الينا على انه واقعى فى معظم أفلام هوليوود هو بالفعل من قبيل الفانتازيا .

وخذ مثلا فيلم « وهنا يأتى مستر جوردان » (*) ، فقد كان من المفروض أن يكون هذا الفيلم مزيجاً من الواقعية والفانتازيا . ولكن هل كان كذلك حقا ؟ أجل لقد كان فانتازيا ، ولكن ماذا بالنسبة للواقعية ؟

ماذا يمكن أن يكون هناك مثلا من الواقعية فى فيلم عادى يصور حياة رغدة لفتاة عاملة فقيرة وتملك شقة فاخرة فى « الايست فينتز » حجراتها مؤثثة بالرياش الحديث ، حتى انها قد تصبح فى الظروف الواقعية فاحشة الثراء بالنسبة لطبقة شاغلها ؟ ولا يسمح أبداً لشعر البطلة العادى بأن يضطرب ولا حتى بعد اشتباكها فى شد عنيف وجذب مع حثالة الشرير ، وأظافرها دائماً طويلة وطلاؤها دقيق بالرغم من أنها قد تزحف على الصخور لعدة ساعات ومكياجها دائماً سليم للغاية حتى فى غابات أفريقيا الحارة . وباستثناءات قليلة فقط ونادرة — كما فى فيلم « لدغة الثعبان » (**) حيث

(★) انتاج امريكى (١٩٤١) ، ويدور حول ملاكم يكتشف فى حادث طائرة أن نهايته لم تحن بعد ؛ ولذلك تمنحه العناية الالهية جسدا جديدا . من اخراج الكسندر هول — (المترجم) .

(★★) انتاج امريكى (١٩٤٨) ، ويدور داخل مصحة عقلية حيث يعرض معالجة المختلين عقليا ، من خلال الطريقة التى يتم علاجهم بها . من اخراج أنانولى ليدفات — (المترجم) .

سمح لأوليفيا دى هافلاند أن تبدو كحالة مختلة عقلياً — لا يسمح للبطلات الأمريكيات أن يظهرهن مثل أى شىء سوى البطلات الأمريكيات .

ويكون التركيز دائماً على الخداع الفنى الزائف — طأثر السعادة الجميل المراوغ . وكلها جزء من الفانتازيا العظيمة التى يدسونها بطريقة متعمدة لكل واحد لتتجاوب مع رغباته الهروبية . وليس من العجب عندئذ أن تنجح الأفلام التى تخلط الفانتازيا بالواقعية الظاهرية فى امتاع الجماهير ، عندما يكون الذى يحصلون عليه بالفعل درجات مختلفة من الفانتازيا .

ولا يعنى هذا أن ليس هناك مجال للأفلام السينمائية غير تلك التى تعتبر واقعية . فالفيلم السينمائى أساساً بظلاله الزائفة يعتبره الناس محاولة للصدق . ولذلك ، لا يطالب الجمهور بأن يكون ما يراه دائماً صادقاً بالنسبة للحياة . فيمكن أن يستمتعوا بطرائق أخرى كثيرة — عن طريق الفارس وعن طريق المغامرات الخيالية والكوميديا الموسيقية والأفلام البوليسية وعن طريق أى مجال لتصنيفات الفيلم المختلفة .

ويمكن أن يستمتعوا عن طريق الأفلام التى هى فانتازيا تماماً . وفيلم كوكتو « الحسناء والوحش » يدور فى بلدة ليست هناك أية علامة تدل على شخصيتها الفعلية ، وليس الوقت أيضاً محدداً الا من ايحاء غامض عن طريق ثياب العصور الوسطى . وتعتبر الشخصيات نماذج أصيلة لمخلوقات جريم الخيالية . وأفعالهم كلها من النوع الخيالى الا مادى السريع الزوال ، والتى لا ترويها الا حكايات الجنيات . وتمثل أطياف الأذرع نوعاً من الزينة وتضفى الستائر المتماوجة فى حركة بطيئة مثل الأثير على مشية البطلة خلال ردهات القصر الكئيبة طابعاً خيالياً هائلاً والوحش ذو الجسد الانسانى ولكن برأس قط متوحش وشوارب ، وهى كلها بمثابة المادة التى تصاغ منها الحكايات الخيالية والفانتازيا . وكلها صنعت من أجل فيلم جيد للبالغين واستمتع به الملايين .

دائماً . وابرزها عملية تحويل مسرحية سوتون فان « القيد الخارجي » الى فيلم « الملاحظة الخاطئة تماماً » ، وذلك باضافة مشهد واقعي بعد النسخة العصرية لرحلة « ستيكس » البطل الميت . ودعمت المسرحية الاصلية جو الفانتازيا بترك الحدث محصوراً الى حد كبير في القارب المقيد للسماء . وهتكت نسخة هوليوود ستر وهم الفانتازيا الرقيق — التي اصبح الجمهور مندمجاً فيها ويقبلها تماماً — باخراجهم منها في النهاية والعودة ببطلها وبالجمهور الى ما كان يعتبر الى حد ما وجوداً واقعياً قذراً .

ومن ناحية أخرى ، كانت نسخة هوليوود « شحاذ على ظهر حصان » فانتازيا كاملة وتقبلتها الجماهير بشكلها هذا واستمتعوا بها : لانها لم تدع بأنها شيء آخر .

ويجب أن يحتوى الفيلم على وحدة المضمون والشكل لكي ينجح كعمل ممتع . وليس هناك مكان للواقعية مثلا في فيلم الغرب المسلم به . فالجماهير تطالب بالغرب القديم وليس بالغرب الحديث . وعندما يقدم لهم الغرب الجديد — كما في فيلم « حادثة أوكس باو » حيث كان الفيلم كله مشبعاً بالواقعية التي لم يفسدها الافراط في طلقات المسدسات العنيفة وعدو الخيل السريع — لم يقبلوه ؛ لانه اصبح مستقراً في عقائدهم ما هو مفروض أن يكون الغرب عليه .

وعندما يتم حشر الواقعية في كوميديا من نوع الفارس الزائف مثلا ، تكون النتيجة هي الخلط الذي هو ليس « فارس » زائفاً أو كوميديا . وفي كوميديا الفارس ، لا يجب أن يصدق أحد الحدث والحوار ؛ خاصة

الممثلين الذين يمثلون فيها . وتكون حبكتها وتطورها مصطنعة وخفيفة وليست واقعية بشكل مقصود . وهذا الاصطناع والشفافية هما بالضبط اللذان يؤديان الى متعة الجمهور ؛ لأن الفارس لو قدم بطريقة نمطية جافة وبطيئة ؛ فان الجمهور سوف يستقبله فقط كما هو عليه ويشارك فى الفكاهة . ويعتبر حشر الواقعية فى شكل الكوميديا المعقولة هو بمثابة القضاء على الاصطناع اللازم لتدعيم ما يعتبر الى حد ما عملا صعباً جداً كالسير على حبل البهلوان .

ويؤدى التخلخل الناتج عن المزج بين الواقعية والفارس الى نفى كليهما دون أن يؤدى الى شىء . وتعتبر التعبيرية فى الأفلام موضعاً آخر . وتستطيع الواقعية الى قدر معين محدود أن تكون مؤثرة جداً ، حتى فيما يسمى بالفيلم الواقعى . لأن ظلال الفيلم السينمائية تعتبر تعبيرية — بالتمييز عن واقعية المسرح حيث يظهر الانسان الحقيقى . وقد أصبحت بالفعل تقاليد المونتاج السينمائى وتلك الخصائص الفيلمية مثل الاختفاءات والمزج والتوليفات والصور المزدوجة — مألوفة لدى الجماهير كوسائل ايهام بمرور الوقت ، وتضيف الانتقالات والفصول التى تتعلق بالحلم — مثل التى تم عرضها فى فيلم « سيدة البحيرة » وأفلام أخرى — الى التأثير العام للتعبيرية ، وهى فى الحقيقة مادة فيلمية شرعية ويجب استخدامها كلما احتاج الأمر . وكلما كانت أكثر ذكاء وأكثر تعبيرية ، أمكن أن تكون أكثر امتاعاً . وتتوافق الكاميرا السينمائية بشكل خاص مع التعبيرية ولا يجب أن تخفق قدرتها الطبيعية بالنسبة لها .

وعلى الكاتب الا ينسى أن الاختيار هو أحد أدواته الأدبية الأولية . ويجب أن يكون اختياره للمشاهد التى سوف تخرج بطريقة تعبيرية ، ملائماً فى الزمان والمكان وفى الموضوع .

وأهم شيء بالنسبة للتعبيرية لكى تصل الى اكتمالها ، هو انها يجب استخدامها بحكمة . فلا يجب أن تطأها الأقدام من أجل التأثير فقط ويجب أن يتم تحديد طولها زمنياً ، بحيث لا تتدخل فى السير العام للقصة . ويجب أن يتدفق مضمونها بشكل طبيعى من الذى جرى حدوثه الى ما سوف يحدث بعد ذلك . ويجب تبريرها بحيث نجعلها معقولة ومقبولة تماماً لدى الجمهور . وبسبب الطبيعة اللاواقعية للتعبيرية ، فانها اذا فقدت المضمون تصبح مجرد مساحة ميتة للغاية وتقلل من سرعة الحدث وتقضى على الوحدة وتفسد الجو وتشتت السير وتبعد الجمهور عن المتعة الكاملة للفيلم .

فجـــوات القصـــة

مازال هناك خطأ شائع آخر فى القصص السينمائية قد تنتج عنه آثار وبيلة — وهى فجوات القصة . وهذه نتيجة كسل من جانب الكاتب . وهى تلك الأخطاء التى لم تفسر فى الحدث والحوار اللامنطقيين واللاوقعيين . وفى الأفلام البوليسية خاصة ، يترك الجمهور فى نهايـــة الفيـــلم وهو يتساءل : « ماذا بحق الأرض حدث لهذا الرجل الصغير الغريب الـــذى **باع الأرنب لچو ؟** » أو « **ولكنى ظننت أن الشرطى كان بالخـــارج طوال** الوقت ، فكيف استطاعت مامى الخروج دون أن يراها ؟ » .

وتوجد فجوات القصة أيضاً فى غير تلك القصص التى تنتمى الى النوع البوليسى . فهى أخطاء فى بناء الحبكة تفلت بشكل ما من الكاتب وكل المشتركين فى صنع الفيلم . وبعضها ليست مجرد فجوات — وبعضها كبير لدرجة تنطبق على المثل الذى يقول : « نعبر من خلالها بعربة نقل » .

وعلى العكس ، فمثلا فى الفيلم الرائع « صبى ونسلو » لم يتضـــح تماما للجمهور الطريقة التى استطاعت بها هذه الكتلة الضخمـــة مـــن البرهان الذى يبدو ثابتاً أن تتجمع ضد هذا الصبى .

وتنسب مثل هذه الأخطاء فقط الى بناء الحبكة السيىء — الذى يعتبر كتابة رديئة . ونادراً ما يقع الكاتب المحنك الذى يحدد كل شىء تكون عليه شخصياته وتقوله وتعملـــه فى هـــذه الفجوات ، وتنتج هذه

الكتابة الضعيفة من قول الكاتب لنفسه : « ليس هناك من سيتذكر فقد جو لمسدسه فى البوبينة الأخيرة — ولذلك لم القلق على حقيقة أنه سوف يستخدمه مرة أخرى فى نهاية الفيلم ؟ » . وتولد فجوات القصة هذه سخطا غامضاً بين الجمهور على القصة كلها . فالقصة الجيدة التخطيط والجيدة الحبكة ودون فجوات ، تترك الجمهور وهو يشعر بأنه قد شاهد حكاية من الأحداث المتماسكة والمرضية تماماً ، ويمكن أن تحدث لأى شخص حتى له هو نفسه .

يجب أن يكون كل شىء فى أية قصة مفهوما تماماً للجمهور على الأقل بعد لحظة التنوير . وهناك طريقة واحدة فقط لتجنب الوقوع فى هذه الفجوات : راجع ثم أعد مراجعة حدث كل شخصية وحوارها فى القصة . فيجب أن يؤدى كل الى الآخر .

يجب أن يكون هناك حرص على سد كل فجوة ، وربط كل خيط شارد ببعضه البعض وتفسير كل غياب تماماً وتبرير كل خروج ودخول تماماً ،وادراك أن وجودها لم يكن من أجل سبب مدبر بطريقة واضحة،وان كل مصادفة تبرر بطريقة تكفى لجعلها مقنعة ، وانه ليس هناك صراع بين ما جرى حدوثه وبين ما يحدث فى الحاضر وما سوف يحدث فى المستقبل ، وأن هناك توافقاً بين الحوار الحالى والحدث الماضى — وانه لم تترك تساؤلات محيرة فى نهاية الفيلم تقلل من قيمة تقدير الجمهور لها .

النهاية السعيدة والنهاية التعيسة

الخطأ الخطير والجوهرى فى النهاية السعيدة أنها لابد أن تكون سريعة ؛ لأن الجمهور يعلم سلفاً أن البطل سوف يتغلب على العوائق التى تحف به مع الفتاة ويحصل على الأوراق . ويزيد من حدة هذا الخطأ « نظام النجم » السيىء ، حيث يجب على البطل أن يكون ظافراً دائماً

طوال الفيلم ليكتب له النجاح . ونادراً — ان لم يكن أبداً — السماح له بأن يخسر ، وعندما يحدث يكون فقط فى موقف عن طريق خسارته الظاهرية لهدفه الأساسى ، ليفوز بهدف آخر أكثر قيمة من الجنة على الأرض أو أبعد من ذلك . ورغم أن البطل قد يفقد الفتاة الغنية مثلا ، فانه يفوز بحب الفتاة الفقيرة التى نعلم أنها سوف تكون أفضل زوجة له ، وبهذا توصله فى النهاية الى حياة أكثر سعادة .

وكما قال فريد زينمان : « انها تفسد الوهم بالنسبة لهم (الجمهور) اذا كان ممثلك هو جريجورى بيك . فهم يعلمون طوال الوقت أنه ليس بلك كواسى (اسم البطل فى فيلم زينمان الممتاز « تريزا ») .

وتستطيع الأفلام التليفزيونية التغلب على هذا الخطأ نسبياً . فحيث ان انتاجها يجب أن يكون اقتصادياً ، فلا يسمح لهم أن يدفعوا للنجوم ذوى الأجور العالية الذين يجب أن يظلوا أحياء فى ظلال الفيلم ، بحيث يستطيعون « العيش ليحاربوا يوماً آخر » .

ومع ذلك ، فسوف تظل النهاية السعيدة دائماً معنا لأن الجمهور يريدها . وليس هذا مجرد تخمين . وتثبت احصائيات التذاكر أنه مهما كان الفيلم ذو النهاية السعيدة التى تبعد عن الفنية ، فهو دائماً يدر ايرادات أفضل من الفيلم ذى النهاية التعيسة الأكثر فنية . هذا لأن الشخص العادى يريد بطريقة يائسة أن يرى الفتى الطيب ينتصر على الفتى الشرير . وهو دائماً يربط بين نفسه وبين الفتى الطيب بشكل كبير وطبيعى — بالفضيلة وليس بالرذيلة . وهو يريد أن يرى الفتى الشرير ينال جزاءه العادل ؛ لأنه يؤمن بأن الجريمة لا تفيد وأن الشر يجب أن يقهر وأن الغاية تبرر الوسيلة وأن الفضيلة جزاؤها فى نفسها ، وهكذا .

وهذا الانتصار للخير على الشر هو الذى يؤدى عندئذ الى النهاية السعيدة . ومع ذلك ، فلو ترك هذا الانتصار للقدر كلية أو اذا كان نتيجة

لتلفيق ملائم وسخيف ، عندئذ تكون النهاية السعيدة سريعة ويفتر التأثير الدرامى والتشويق . ولكن يجب أن تكون هزيمة الشر وانتصار الخير من خلال صراع جيد التطور بين البطل وممثل الشر ، ويجب أن تتطور شخصيتهما المنفصلتان ، ويجب أن تكون قوى الشر أقوى من قوى الخير أو على الأقل تكافئها . واذا وجدت هذه الشروط ، فسوف يرحب عندئذ **الجمهور بالنهاية السعيدة المرتقبة كشىء فى السياق الطبيعى للأشياء** ، وكشىء يرغبون فى حدوثه لأنفسهم لو جرى وضعهم فى ظروف تعيسة مشابهة . وكانت النهاية التعيسة التى أضيفت كفصل ختامى فى فيلم **« الرجل الثالث » غلطة ؛ لأن الجمهور شعر بأنه يجب على كوتون فى** النهاية أن يحصل على الفتاة بشكل حتمى .

وفى فيلم « أجمل سنوات عمرنا » ، تحققت النهاية السعيدة عن طريق المحاربين الثلاثة كلهم فقط بسبب القوى التى عملت خارج مجالات سيطرتهم . وقام القدر بوظيفة من يقرر أن حياتهم الفيلمية يجب أن تكون كلها ذات نهايات سعيدة . ولذلك ضعف التأثير الدرامى الى درجة كبيرة . ولو جرى السماح على الأقل لواحد منهم بعدم النجاح ، لما أصبح عندئذ التأثير السلبى ملحوظاً للغاية . أو من الأفضل أيضاً لو جرى السماح للأبطال الثلاثة بالعمل خارج نطاق حياتهم ويناضلون بأنفسهم ليحققوا نهاياتهم السعيدة ، لأصبح التأثير أكثر واقعية الى حد كبير وأكثر مفعولية ، ومن ثم أكثر امتاعاً للجمهور بدرجة كبيرة .

ولكنه فى الواقع عبء شاق للتغلب على هذا الاتجاه فى التسرع بالنهاية السعيدة . وهناك طريقة لتغطية لحظة التنوير بقدر الامكان — عن طريق حجزها الى نهاية الفيلم . واذا كان لابد من تقديم موضوع الفتاة الفقيرة متأخراً فى القصة ، وذلك بالسماح للبطل بالفشل حتى الذروة تقريباً ثم عندئذ عن طريق تحول فجائى ولكن جيد التبرير نعود به الى

نمط النهاية السعيدة مرة أخرى . واذا تأخر يقين النهاية السعيدة الى النهاية نفسها تقريباً ، واذا اصبح البطل متورطاً فى مواقف كافية وتبدو مستحيلة التغلب عليها ، واذا تم رسم النهاية السعيدة بحيث تنبع بطريقة طبيعية من سلسلة النكبات التى وقعت للبطل — فعندئذ من المحتمل تماماً تأخير التسرع واستعادة اندماج الجمهور . وعندئذ تصبح النهاية السعيدة منسية على الأقل مؤقتا ، بحيث عندما يكون البطل فى مواجهة النكبات التى تعصف بروحه يقاسى الجمهور معه دون أن تقلقه معرفة انه بطريقة ما أو فى مكان ما أو فى وقت ما سوف يخلص نفسه من آلامه ويفوز بالفتاة .

المعالجـــة

فهذه عندئذ هى العناصر التى يجب وضعها فى الاعتبار عند بسط فكرتك الى ملخص وفى النهاية الى معالجة . واذا لم يتم النظر اليها فى الملخص ، فسوف يتم نسيانها ولن تدخل فى المعالجة التى هى الخطـوة التالية بعد الانتهاء من الملخص .

وليست المعالجة فى الواقع أكثر من قصة قصيرة طويلة تروى فى الزمن المضارع . وقد يختلف طولها من عشر صفحات الى ما يقرب من مائة صفحة . ويجب أن تتضمن فقط عناصر معينة من الحوار — لا يتم معالجة كل الحوار بتوسع ، ولكن النقط الدرامية المهمة فقط التى تكفى للسير بالقصة وتوحى بالأسلوب الذى سوف يتم به تناول الحوار كله .

وفى أغلب الأحيان ، يضمن كتاب السيناريو ارشـادات لبعـض اللقطات الرئيسية أو لعمليات المزج والاختفاءات . ولكن هذه الأشياء لا تعتبر اساسية . ويتم ايضاً اقتراح اللقطات والتأثيرات الخـادعة ، ولكن يمكن ايضاً تركها .

الباب الثانى

العناصر الفيلمية

اللقطـات

لقد تناولنا حتى هذه النقطة الأركان الأدبية فقط للقصة السينمائية حسب ارتباطها بكتابة السيناريوهات ٠

ويمكن للكاتب الذى يهتم فقط بتقديم سيناريوهات رائعة المشاهد ومجردة من جميع توجيهات الكاميرا أن يتوقف عن القراءة من هنا فما فوق ويستطيع أن يقر عينا بكتابة ما ينتظر منه فقط وليس أكثر ٠

ولكن اذا طمع فى أن يكون أكثر من صحفى يكتب للسينما واذا اعتقد أن كاتب السيناريو يجب أن يكون بالضبط ما يوحى به اللقب ـ سيناريست ـ فانه عندئذ يقرأ أبعد من ذلك ٠ لأنه سوف يجد فى المادة التالية المادة الحيوية للسيناريو ٠ فسوف يجد مناقشات تفصيلية لكل عنصر تقريباً ضرورى فى خلق نص التصوير ـ سيناريو يستطيع مونتير الفيلم أن يستخدمـــه كتخطيط أساسى ، يستطيع عن طريقه أن يجمـــع شذرات الفيلم التى صورها المخرج الذى يكون قد اتبع النص جيداً كلمة كلمة على أكمل وجه ٠

وسوف يجد كتاب الأفلام التليفزيونية أنفسهم وقد واجههم عدد من المشاكل التى لا تهم عادة كتاب الأفلام السينمائية ٠ وسوف تتم مناقشة كل هذه المشاكل فى أماكنها المناسبة ٠ ولكن قد تكون المناقشة العامة للفيلم التليفزيونى وعلاقته بالاخراج التليفزيونى الحى واخراج الفيـــلم الروائى السينمائى ، ملائمة حاليا ٠

فليس هناك شك أن التمثيليات التليفزيونية السينمائية يمكن أن تكون أرقى بكثير من التمثيليات التليفزيونية الحيـــة . ويرجع هذا الى الأسباب الآتية :

١ ـ فبينما يكون العرض الحى انتقاليا . يكون الفيلم تسجيلا محددا يمكن عرضه اكثر من مرة . وبالرغم من ان تعريف العرض الحى أرقى من تعريف العروض التى تم تصويرها سينمائيا فى الوقت الحالى . فمسحه الفيدوسكوب للعروض الحيه ـ وهو التصوير البعيد عن شاشه التليفزيون ـ أقل بكثير من الاثنين . فعن طريق الفيلم يمكن للمسئول أن يقدم عمله الممتع فى اى مكان يختاره وفى أى وقت يرغب فيه ، لأنه ليس مضطرا الى تقديم عرض حى على سلك الارسال الوديع فى أوقات محددة تختلف فى أنحاء البلد .

٢ ـ أن الأفلام التليفزيونية يمكن توليفها . فهى لا تخشى الحوادث التى تتعرض لها التمثيليه الحية . كتلعثم الممثلين عندما ينطقون سطورهم، وشرود الكاميرا ، واشارات المخرجين للكـــاميرا الخـــاطئة ، ومواجهة ميكروفونات الصـــوت للكاميرا ، وضبط عامل البلاتوه فى الديكور ، والأدراج التى لا تنفتح ، وخطأ الممثلين .

٣ ـ ولو قارنا مجال التليفزيون الحى بالمنوعات التى تم تصويرها سينمائيا . فانه يكاد أن يكون قاصرا . فهو لا يستطيع مثلا أن يتضمن المطاردة المهمة كل الأهمية . فبينما تستطيع التمثيلية السينمائية أن تتجول كما تريد عبر المستنقعات وخلال متاهة من السراديب وعبر قمم الأسطح ـ نجد أن التليفزيون الحى مقصور على الديكورات الأربعة او الخمسة التى يستطيع بلاتوه التليفزيون العادى أن يتسع لها . وعندما يتضمن اضافات سينمائية لاحدى المطاردات ، فانه يركز على المساوىء التى يعانى منها التليفزيون الحى .

٤ ـ يملك التليفزيون ميزة كبيرة لتعويض هذه المساوىء المرخص بها ـ الآنية . فالتمثيليات التليفزيونية الحية تقدم ـ مثل المسرحيات التى تعرض على المسرح ـ احساسا بالواقعية لم يحققها الا قليل من الأفلام .

ورغم هذا النقص فى الفيلم ، فقد قبل الجمهور الأفلام السينمائية دون تحفظ بما فيها تلك التى ليست جديرة بالاعتبار الجمالى ومن البديهى بسبب تميزها التقنى . ومن هنا يوجد السبب الكامل فى الاعتقاد بأن الجماهير تفضل فى النهاية النسخ السينمائية الأكثر كمالا للأعمال الدرامية من النسخ الحية الأكثر تقيدا والأكثر بعدا عن الكمال .

وبموجب ميزانية المشرف على الاعلانات المحدودة نسبيا ، يجب أن تكون تكلفة انتاج بوبينة الأفلام التليفزيونية أرخص الى حد ما من انماطها التى يجرى عرضها فى دار السينما . ويمكن أن تتاثر هذه الاقتصاديات فقط بعمل تغييرات عنيفة فى الضرائب والأساليب الفنية . ومنذ أن أصبحت تكلفة الفيلم حرف (ب) العادى فى هوليوود تتراوح بين ٥٠ ألف دولار و ١٣٠ ألف دولار(*)،لا يستطيع الممولون أن يدفعوا ولن يدفعوا أكثر من ٢٠ ألف دولار لفيلم تليفزيونى بهذا الطول . ومن الواضح تماما أنه يجب على منتجى الفيلم الروائى تجديد قواعدهم الانتاجية كلية ، اذا ما توقعوا أن ينافسوا شركات الفيلم التليفزيونى التى تقوم حاليا بانتاج أفلام بالتكلفة التى تسمح بها ميزانيات الاعلان . وقد لجأ هؤلاء المنتجون لجعل الأفلام التليفزيونيه رخيصه للغايه ، الى كل حيلة للتوفير والى الوسيلة الفنية السهله . فقد قاموا بتحديد عدد الديكورات وتقليل حجم قوائم الممثلين ، وامتنعوا عن استخدام النجوم ذوى الأجور المرتفعة ولجأوا الى التحضيرات المخططة السابقة على الانتاج ، بحيث يقوم الممثلون بعمل البروفات على الوجه الأكمل قبل وجودهم فى البلاتوه ، وبهذا يوفرون الوقت والمال المنصرفين على البلاتوه للانتاج الحقيقى .

وابتكروا أيضا طرائق التصوير هذه مثل نظام « التعدد » الذى يصور كل مشهد بثلاث كاميرات بدلا من واحدة ، بحيث يمكن تصوير اللقطة العامة المتوسطة واللقطة الكبيرة فى آن واحد . وهذا يؤدى الى

(★) هذه الارقام كانت فى الخمسينيات من القرن العشرين ، اما الآن فيتجاوز الفيلم ذو الميزانية الصغيرة عدة ملايين ـ (المترجم) .

توفيرات اقتصاديه واضحه فى التصوير · وعند استخدام هذا النظام ، يجب ان يخصع سيناريو التصوير التفصيلى لنص المشهد الرئيسى · ولكن مثل كل التقسيمات ، فان لنظام التعدد أخطاءه · فلن يجادل أحد فى انه يمكن ان يقوم المصور باضاءة بلاتوه يكون صالحا لتصوير مجموعه من اللقطات المختلفة · وسوف يتحتم تصوير اللقطات الكبيرة جدا والاضاءات مثلا بالطريقه التقليدية · ولابد أن تتقيد حركات البان وحركات الكاميرا بوجود الكاميرات الأخرى ، التى يمكن أن تتطفل أثناء العمل وبهذا تشلها عن الحركه ·

وبقدر ما تخرج الأفلام بهذه الطريقه ، فقد وجد انها تحتاج الى اعتبارات كثيرة · فقد تم تجنب المطاردة المهمة كل الاهميه بشكل جدى واقتصر الحدث على الديكورات الداخلية وظهرت معاناة الحركه والايقاع ، لان مونتيرى الفيلم لا تتوافر لديهم مادة مصـــورة كافيه بزوايا متنوعة وأحجام فى الصورة تؤدى الى مونتاج مؤثر وتأثيرات بنائية ، أما الموجود فهى لقطات كاميرا ليست جيدة تلصق بالفيلم لأنه ليس هناك لقطه أفضل· ومن الصعب أيضا تأثيث بلاتوه من أجل كاميرا واحدة مع وجود الممثلين والفنيين فى أماكنهم الصحيحة ، وذلك للحصـــول على أكثر التكوينات توفيقا اذا أمكن ، وتوقع الحصول على تكوين مرض من الناحية الفنية من ثلاث كاميرات بينما يتحرك الممثلون هو توقع المســـتحيل · والطريقة الوحيدة لتحقيقه هو الحد من عمل الممثلين الذى يعادل اعتراض تدفق الحدث اللازم للفيلم السينمائى ·

ولذلك يمكننا أن نقول انه لكى يتم انتاج الأفلام التليفزيونية بكلتا الطريقتين : الاقتصادية والجمالية على ضوء الطرائق التقليدية للانتاج ، يجب أن تتأثر التوفيرات بالطرائق الممكنة بالفعل لكاتب السيناريو للأفلام التليفزيونية · وسوف تتم مناقشة هذه الطرائق فى الفصول القادمة ·

ويتألف الفيلم الروائى السينمائى العادى من مساحة من الفيلم ٣٥ مللى تتراوح بين ٧٠٠٠ الى ٨٠٠٠ قدم · وبالنسبة للدراما التليفزيونية النصف ساعة حوالى ٢٥٠٠ قدم اذا جرى عرضها على فيلم ٣٥ مللى وأقل

نسبياً فى الفيلم ١٦ مللى . وتصوير الأفلام على فيلم ١٦ مللى أرخص منه على ٣٥ بحوالى ٣٠٪ ، رغم أن الناتج فى كلتا الناحيتين السمعيه والبصريه ـ أقل نسبيا فى الكيف عنها فى الأفلام التى تم تصويرها على فيلم ٣٥ مللى . وسوف يتم تصوير الأفلام التليفزيونية على فيلم ١٦ مللى ولكن من أجل الوضوح فمن الآن فصاعدا ، فسوف تقوم كل الاسترشادات على مساحة فيلم ٣٥ مللى .

وتتألف هذه المساحة من مجموعة من « قصاصات » الفيلم تم قطعها من المساحة الأصلية من اللقطات المصورة التى تقدر عادة بحوالى ست أقدام لكل قدم من الفيلم الخام المستخدم فى تصوير الفيلم . وتتكون كل قصاصه فيلمية من عدد من « الكادرات » التى تبلغ ١٦ لكل قدم من الفيلم . وهذه الكادرات المستقلة يتم عرضها على الشاشة ، من خلال الكاميرا ذات الأربعة والعشرين كادرا فى الثانية بنفس معدل السرعه .

ومن مهام كاتب السيناريو عندئذ ، أن يشير بالضبط الى الصورة التى سوف يجرى عرضها على كل كادر فى الفيلم .

وبعد تحديد تفاصيل معينة فى السطور الافتتاحية فى السيناريو التى توجد فى الفصل تحت عنوان الشكل ـ يصف الكاتب اللقطة الأولى للسيناريو كالآتى :

مشـــهد　　نهار/خارجى

مستشفى مارى وثر

ويعتبر هذا تعميما يشير الى ـ بالنسبة لمساعد المخرج الذى من عمله تفريغ السيناريو من أجل التصوير ـ ولكن بشكل أكثر خصوصية بالنسبة للمخرج ـ أن المشهد الواقع فى الضواحى الخارجية كما هو متميز عن مشهد داخلى يقع داخل منزل أو عربة أو أى بناء أو مكان مغطى .

وباتباع هذا يأتى المكان المحدد ، وهو فى هذه الحالة مستشفى مارى وثر . ويمكن أن يكون غرفة طعام روبرت أو ردهة فندق فى الغرب أو زنزانة سجن ، ولكن يجب تحديد المكان المضبوط الذى ســـوف يدور

الحدث فيه . ثم يأتى زمن اليوم الذى يدور فيه حدث اللقطة . وفى معظم الحالات — وخاصة فى الأفلام التليفزيونية — تكفى كلمة « نهار » أو « ليل » . ولكن بالنسبة للأفلام الأكثر أهمية وخاصة تلك التى يتم انتاجها فى استوديوهات أكبر ، يمكن القيام بتحديد أكثر وضوحا بالنسبة للزمن — على سياق « الغسق » أو « الصباح الباكر » .. لأن هناك فى الميزانية أموالا سائلة أكثر لتغطية الوقت الذى يجب أن يكرسه المصور لتحقيق درجات من الضوء ببراعة أكثر . وبعد ذلك يشير كاتب السيناريو فى السطر الثانى الى شىء على غرار لقطة متوسطة لجان أثناء رفعها لطفلها من المهد وتضمه الى صدرها وتنظر حولها فى فزع .

والآن ، كيف يعرف كاتب السيناريو أن اللقطة المتوسطة تكون أفضل ملاءمة لهذا الحدث ؟ وماذا يمكن تحقيقه بصريا عن طريقها ؟ هل اللقطة الكبيرة تلائم الغرض بشكل أفضل ؟ أيجب على الكاميرا أن تتحرك فى بان على جان من المهد الى الباب عندما تخرج ، أم يجب عليها بكل بساطه أن تخرج من الكادر لأخذها بعد ذلك ببرهة أثناء دخولها الكادر مع تركيز الكاميرا على الباب ؟ أم يجب الاشارة بقطع انتقالى الى شخص اخر اما فى نفس الحجرة أو فى مكان مختلف ؟

كل هذا وأســـئلة أخـــرى كثيرة مزعجة تقفز لتثير قلق كاتب السيناريو . وسوف نحاول الاجابة عنها فى الصفحات القادمة .

ولننظر فى عمل اللقطات ، ثم نناقش أولا المسافات المناسبة بين الكاميرا والموضوع الذى يجرى تصويره . ولسوء الحظ فبالرغم من مئات الآلاف من الأفلام التى تم انتاجها ، فلم تنبثق مقاييس متفق عليها للمسافات المحددة . فاللقطة المتوسطة بالنسبة للمخرج قد ينتج عنها صورة تتضمن ركبتى الموضوع(*) . وبالنسبة لمخرج آخر قد تعنى صورة يجب أن يظهر فيها كل شىء من الأرداف الى ما فوق . وقد حاولت الجمعيات السينمائية

(★) وهو الشىء المراد تصويره ، انسان او حيوان او جماد — (المترجم) .

تشكيل المقاييس المضبوطة ، ولكن ليس هناك حتى الآن اتفاق جازم لأية واحدة منها من جانب الصناعة كلها .

وعندئذ ، لا يجب تفسير المادة التالية على أنها الكلمة النهائية فى هذه الأمور . فهى تمثل فقط تفسير مخرج كاتب للأحكام العديدة المتصارعه والمتجمعة من البحث والتجربة . وقد قامت هذه الأسس بخدمته . وليس هناك سبب لعدم استطاعتها خدمة اى واحد آخر . فهى على الأقل محاولة امينه لاقامه مقاييس وواجب جرى اهماله فيما مضى بشكل يدعو للحزن . وجرى تجنبه تقريبا بشكل يدعو للتفكير .

اللقطـــة الكاملة

عندما يستلزم عرض الحدث كله فى المشهد كله ، يتم اللجوء الى اللقطه الكامله . وعلى هذا اذا كان يجب استعراض حجرة كامله او الحدث الكامل فى شارع واسع ، فيجب الاشارة الى اللقطة الكاملة .

ويشار أيضا الى اللقطه الكاملة على أنها « لقطة ايضاحيه » ، حيث يجب أن يشير اصطلاحها الى استعمالها : التوضيح للجمهور كنوع من الاطار او المرجع للمكان والحدث اللذين تحدث فيهما اللقطات الأكثر قربا وتفصيلا . ويجب استعراض كل ديكور جديد اما عند بداية فصل او فى بدايه مشهد بلقطة كاملة ايضاحية . هذا لأنه بدون علم الجمهور تماما بالمكان الذى يدور فيه الحدث ، فانه قد لا يدرك المعنى الكامل للقطات الأكثر قربا .

ومن البديهى تقريبا فى المونتاج التقليدى للفيلم أنه يجب الرجوع الى لقطة كاملة بعد استخدام سلسلة اللقطات المتوسطة واللقطات القريبة واللقطـــات الكبيرة ، وذلك لاعادة توضيح المشهد كله للجمهور بحيث ينال مرة أخرى فهما اكثر كمالا لما شاهده بالتفصيل ، عندمـــا يقـــارن بالحدث العام فى اللقطة الاسترشادية لاعادة التوضيح .

وتعتبر اللقطة الكاملة الخاصة بالمناظر ملائمة بشكل خاص لأفلام الغرب ، حيث فى أغلب الأحيان يكون من الضرورى عرض حدث عنيف ـ كمطاردة مثلا على ظهر جواد ـ أمام خلفية لمنظر جميل مثل سلسلة عريضة من الجبال ، أو تكون قريبة من بطون التلال والصخور الشاهقة والأخاديد ومنحدرات المياه .

ويمكن الحصول على نفس التأثير عندما يكون هناك قتال عنيف مستمر ، وذلك بالتوضيح أولا بلقطة كاملة للحجرة ـ اذا كان قتالا داخليا ـ أو الشارع ثم بتقديم لقطات أقرب للقتال بالتفاصيل التوضيحيه، مثل الذقون والقبضات والقاضيات تنهال عليها .. الخ ، ثم عن طريق اعادة التوضيح فى نهاية المشهد بلقطة متوسطة أو لقطه كاملة أخرى .

ومن المعتاد ـ وخاصة فى الأفلام ذات الميزانيات الأرخص ـ تصوير اللقطات الكاملة من زاوية واحدة أى من مكان واحد فقط للكاميرا ، بحيث يمكن لمونتير الفيلم ادماج اللقطات الأقرب . ولكن يجب استخدام الزوايا المختلفة اذا كان الوقت والمال ليسا من الأهمية الآن ، لأن الحدث كله يجب أن يتكرر بالنسبة لكل مكان جديد للكاميرا .

ومن المقترح الاشارة الى طريقة الزاوية الواحدة بالنسبة لسيناريوهات التليفزيون . وفى الوقت نفسه لا يجب أن تزدحم اللقطات الكاملة بأناس أو أشياء كثيرة للغاية .

ويمكن استخدام اللقطة الكاملة فى الأفلام ذات الخلفيات المدنية لتحقيق تأثير الجماهير والنشاط المتعدد . ففى الفيلم الانجليزى « انها تمطر دائماً يوم الأحد » ، خرجنا بانطباع ممتاز للسوق فى«بيتى كوت لين» بلندن ، عن طريق اللقطة الكاملة . وعن طريق وضع الكاميرا على قضيب الميكروفون ، بحيث يصبح فى امكانها التحرك من التأثير العام الى اللقطة الكاملة الى التفاصيل المحددة المتكشفة تدريجيا فى التتابع المتدفق للقطات العامة واللقطات المتوسطة واللقطات القريبة دون قطع فيرتفع تأثير العنف

الديناميكى ، لأنه يتناقض مع الصفة الثابتة لمناظر الخلفية · واللقطة الكاملة لها امكانات درامية ضخمة فى المشاهد المدنية ، خاصة عندما تصور من زوايا عالية للغاية كقمة أحد المبانى · ففى فيلم بروسيللينى « ألمانيا ساعة الصفر » وفى فيلم كارول ريد « سقوط معبود » ، عملت اللقطات الكاملة ـ المصورة من الشرفات العالية لصبى صغير يعبر الشارع ـ على تأكيد عجز كل صبى عندما يتناقض مع الاتساع الهائل لشوارع المدينة ·

وعند اقتراح هذه اللقطات العالية الزاوية فى سيناريو تليفزيونى ، يجب على كاتب السيناريو أن يضع فى اعتباره حقيقة ان حجم الشخص الذى نراه فى الشارع يجب أن يكون كبيرا بدرجة كافية لتمييزه · ويمكن ان يتأكد هذا التمييز باعطاء الشخص بعض التدعيم المرئى بطريقه سهله ـ وشاح ابيض أو قبعة كبيرة أو ما شابه ·

وحيث ان طبيعة الخلفيات ذات المناظر تكون عادة ثابتة ، فان من اكثر الاشياء جاذبيه فى الغالب الحصول على احساس بالحركة ، عن طريق تحريك الكاميرا فى اكتساح بانورامى بطىء لتتبع الحدث الذى يدور فى مقدمة الكادر أو فى منتصفه · وغالبا ما يلجأ لهذا فى أفلام الغرب · وقد تم الحصول على الاحساس نفسه بالحركة فى لقطة « بيتى كوت لين » المذكورة من قبل ليس بواسطة البان ، ولكن بالشاريوه المتقدم الى لقطات أكثر تفصيلا وقربا ·

اللقطة العـــامة

ليس من الضرورى أن تكون اللقطة العامة لقطة كاملة ، رغم أنه فى حالتها يتم فتح عدسة الكاميرا للنهاية وتتسع الزاوية · وهى ذات تأثيرات مشابهة لتأثيرات اللقطة الكاملة · وتستخدم لعرض الموضوع أو الموضوعات فى الطول الكامل ، ولكن ليس بالضرورة بالنسبة للمكان الخلفى المحيط · وتظل زاوية العدسة متسعة عند تصوير الموضوع فى لقطة عامة · وعندما

يقترب الموضوع من الكاميرا ، فمن الضرورى لمساعد المصور « تتبع البؤرة » بحيث يستمر الموضوع فى بؤرة حادة على الشاشة ٠

هذا عندما يكون الموضوع فى لقطة عامة ولكن عندما يكون هناك حدث فى مقدمة الكادر يتوقف الكثير على ما يجب التركيز عليه ، فاذا كان حدث مقدمة الكادر أكثر أهمية ، فعندئذ يكون فى بؤرة العدسة بينما يخرج حدث اللقطة العامة الخلفى من البؤرة ٠ وقد يكون من الضرورى ابتداء مشهد بلقطة عامة لموضوع فى بؤرة العدسة أولا ، ثم تغيير البؤرة لتحقيق رد الفعل لموضوع فى مقدمة الكادر ٠ ويمكن عمل هذا عن طريق تعديل مساعد المصور للمدى البؤرى فى العدسة ٠ وقد استخدم اورسون ويلز هذا التأثير بتوفيق ، خاصة عندما جعل الموضوع فى مقدمة الكادر يدخل اللقطة فى منظر كبير للغاية ، بينما يظل موضوع اللقطة العامه الخلفى فى بؤرة العدسة بحيث يكون الحدث فى كلا المستويين فى البؤرة أيضا ٠ ويتم هذا باستخدام عدسة متسعة الزاوية ـ وعن طريق الاضاءة الحكيمة التى كان يعتبر كريج تولاند أستاذها ـ بحيث يظل كـل من الحدث الكبير المنظر والذى فى أقصى الخلفيه فى بؤرة حادة فى وقت واحد ٠ وبهذا النوع من « التركيز البؤرى الاجبارى » أو « التصوير العمقى » ، يمكن تماما رؤية كلا الشيئين : الذى على بعد ١٨ بوصة والذى على بعد ٢٠٠ قدم من الكاميرا ٠ وهنـا مرة أخرى يجب على كاتب السـيناريو التليفزيونى أن يكون حريصا للغـايه ٠ وفى أوائل أيام التليفزيون عندما كانت الشاشة مقاس عشر بوصات هى المتحكمة ، كانت اللقطة العامة مفيدة تماما ٠ وفى أيامنا هذه مع شاشات التليفزيون المنزلية التى تصل الى عشرين بوصة أو أكثر ومع الشاشات الأكبر المنتظرة ، فقدت اللقطة العامة كثيرا من صفاتها المنبوذة ٠ ويمكن بقليل من اللقطات العامة ـ ومن الأفضل أن تكون من نوع العامة المتوسطة ـ أن تحشر فى سيناريو نصف ساعة يقدم الحدث الذى تستغرقـه ، والذى ليس على درجة كبيرة من الأهمية فى خط القصة ٠ وتحديد الشاشة فيها أيضا أفضل نسبيا من اللقطات الأقرب ٠ وينقل هذا التحديد الأفضـل من

اللقطات العامة الى اللقطات الأقرب تأثيرا سيكولوجيا ويعرف « بالتحديد الظاهرى » ٠

اللقطـة المتوسـطة

تعتبر اللقطة المتوسـطة أكثر اللقطات شـيوعا فى الاستخدام فى للتصوير السينمائى . وهى عادة ما يتم اختصارها الى « ل . م . » . فبدلا من عرض جسم كامل كما فى اللقطة العامة ، تقدم اللقطه المتوسطه **بعرض الجسم فقط من الركبة الى ما فوق . وتكون المستويات العمودية** فى هذه اللقطه على الشكل الآتى بحيث يمكن للحدث فى كل من حلفية الخادر ومقدمته أن يكون فى بؤرة العدسه دون تعديل بؤرى ٠ وتعتبر اللقطه المتوسطة نموذجيه فى نقل الحركه ٠ فهى ـ على عكس اللقطه الكامله ـ لا يضيع حدث شخصياتها الرئيسية فى اتسـاع بانوراميه الخلفية . **ولا تفقد جزءاً من حدثها المركز من جراء المكان المحيط كمـا فى** اللقطه العامة ٠ فهى عوضـا عن ذلك تركز على الحدث ومحتويه ٠ وبالاضافة الى ذلك ، تعرض اللقطة المتوسطة الحدث داخل اطار العمل الدال للحدث أو المشهد فى القرب المباشر للحدث الرئيسى ٠

وبذلك يمكن مع اللقطة المتوسطه أن نستخرج من المشهد مضمونه الكامل للصراع الدرامى ٠ لأن اللقطه المتوسطة تستطيع المحافظة على تعبيرات الوجه والحركات الجسمانية ـ الضائعة الى حد ما فى اللقطة العامة ـ وترابط هذه دراميا بالحدث المتضمن الذى يمكن أيضا أن يشمله مجال اللقطة المتوسطة ٠ فاللقطة المتوسطة فى الواقع هى العامل المساعد لكل اللقطات الممكنة ٠

ويمكن استخدام اللقطة المتوسطة أيضا كلقطة اعادة توضيح لاعادة تكيف الجمهور بالمشهد ككل ، بعد استسلامهم المدقق المفصل لسلسلة اللقطات الكبيرة ٠ وفى الوقت نفسه عند العودة الى لقطة كاملة لاعادة التوضيح ، فلابد تقريباً من استخدام لقطة متوسطة كصورة وسيطـة لتجنب التحول المفاجىء فى مسافة الكاميرا وحجم الصورة .

ويعتبر استخدام اللقطة المتوسطة لأغراض التكيف واعادة التكيف ضرورياً بوجه خاص بالنسبة لسيناريوهات التليفزيون ، حيث أن أغلبية اللقطات المستخدمة هى لقطات قريبة أو لقطات كبيرة يجب أن توضح كلها تماما للجمهور لتجنب البلبلة ٠

اللقطة القريبة المتوسطة

قد يكون من الضرورى أحيانا تقديم ما يعرف بـ « لقطة الاثنين المتقاربين » — رأسى وكتفى اثنين من الناس . وقد يتم هذا فى لقطة قريبة متوسطة ، حيث يتم وضع الكاميرا فى موقع بين الذى يستخدم فى اللقطة المتوسطة والذى يستخدم فى اللقطة القريبة ويكفى لتوفيق الرأسين ٠ وهذه لقطة « حتمية » أخرى لسيناريوهات التليفزيون ، التى مع اقترانها باللقطات القريبة تستوعب معظم مجموع اللقطات فى سيناريو التليفزيون ٠

اللقطة القريبة

تختلط اللقطة القريبة فى أغلب الأحيان مع اللقطة الكبيرة ٠ ففى الأولى تكون مسافة الكاميرا بحيث يشتمل الجسم المعروض على كل شىء من الأكتاف فقط الى ما فوق ٠ ومع هذا ، فيمكن أيضا أن تشمل الصورة قليلا من التفاصيل ، مثل الضروريات أو أثاث الديكور التى تم استخدامها، اما لأغراض تصويرية وتكوينية أو موضوعية أو أغراض تتعلق بالقصة ٠

ولكن بالرغم من أن اللقطة القريبة هو اتجاه لتهدئة الحركة الأمامية وتعوق الحدث الدرامى ، فانها تحمل معها مزايا أخرى تعوض عن الخسارة ٠

وحيث ان اللقطة القريبة يمكن أن تخصص ، فهى يمكنها أن تقول للجمهور فى تأثيرها : « انظر هنا .. شاهد ما يحدث الآن . انه فى الواقع مهم ! » ٠ فيجب أن تكون اللقطة القريبة بالنسبة لسيناريو

التليفزيون مثل اللقطة المتوسطة بالنسبة لسيناريو الفيلم السينمائى · فيجب استخدامها مرة وأخرى ، ولكن لا تنس أن تعيد التوضيح بعد سلسلة من اللقطات القريبة بلقطة متوسطة لاعادة التكيف · ·

وحتى هذه النقطة ، فان اللقطات المختلفة التى ناقشناها الى حد ما قد أصبحت مختلفة قليلا فقط عن تلك التى نحصل عليها فى مسرحية على المسرح . ففى الواقع ، عند بداية صناعة السينما كانت هذه اللقطات تستخدم بنوع خاص خاصة اللقطة المتوسطة . ولكن عندما تبنى جريفيث اللقطة القريبه وأكملها ، أخذت الأفلام السينماتية خطوتها الاولى خارج قماطها ·

فعن طريق هذه الخصائص السينمائية ، أصبح كاتب السيناريو والمخرج مبدعين سينمائيين ·

اللقطة الكبيرة

تقترب اللقطة الكبيرة بشكل خاص أكثر بالموضوع وتعرض فقط رؤوسا ووجوها وأيادى وأقداماً تملأ الشاشة — فى الواقع « أية تفاصيل لها دلالتها » يمكن أن « تحدد » و « تشير » للجمهور ، وبذلك تزيد من التأثير الدرامى · ويملك الكاتب تحت امرته فى وجود اللقطة الكبيرة ، أداة تعتبر فريدة بالنسبة الى مدى التناقض الذى يكون فى حالة المسرحية · لأن حجم الممثل فى المسرح — أو مستلزماته — يظل ثابتا ويسمح فقط بحجم متنوع يحدده عمق المسرح ، وبواسطة نقط الاضاءة الفنية التى كانت البشير المسرحى للقطة الكبيرة السينمائية ·

ومع ذلك ، فيمكن جذب انتباه الجمهور فى السينما وتركيزه على أية تفاصيل موضحة أو لها دلالتها · وبهذا تزداد فرصة الاختيار عند الكاتب بشكل ضخم · فاللقطة الكبيرة هى التى جعلت من السينما الشكل الفنى الفريد الذى يوجد حاليا ، ويمكن أن تجعله أرقى تعبير فنى فى المستقبل · اذ انه عند بلوغ التأثير الدرامى الذروة من المشهد ، فليس

هناك شيء غاية فى التأثير فى معجم الخصائص السينمائية · ففى فيلم دافيد لين الانجليزى « آمال كبار » ، قدم الصبى بيب وهو يجرى بجنون عبر المستنقعات مارا بالأشجار الضخمة وفى داخل مقبرة فناء الكنيسة مع متابعة الكاميرا له ـ وتستمر معه عندما يتجه الى أحد شواهد المقابر · ثم تتحرك فجأة فى بان دائرى من بيب الى لقطة كبيرة لملامح السجين الهارب الشذرة المتوعدة المشوهة · وتكون النتيجة صدمة عنيفة للجمهور وتركيزا عاليا فى فيلم يكتظ بالتركيزات العالية .

ورغم أنه ينتج عن اللقطة الكبيرة صورة أكبر على الشاشة ،فاننا نقترح استخدامها فى التليفزيون فقط عندما يتطلب تخصيصا اضافيا ـ أكبر مما يمكن الحصول عليه من لقطة قريبة ـ وتذكر هنا أيضا أن تعيد التوضيح بلقطة متوسطة أو لقطة قريبة متوسطة من أجل الاسترشاد ·

اللقطات الاعتراضية

وهذه تعتبر فائدة واحدة فقط للقطة الكبيرة ، وسوف تتم مناقشة الأخريات فى فصول أخرى · رغم أنه قد يبدو من الملائم هنا أن نضيف أن اللقطة الكبيرة تستخدم « كلقطة اعتراضية » . واللقطة الاعتراضية تعنى ادخال لقطة كبيرة لخطاب أو عنوان صحيفة أو علامة ـ وأية قصة مطبوعة أو مكتوبة ـ لابد من عرضها فى تفصيل كبير الحجم من أجل احتياجات الحبكة · واذا لم تستخدم اللقطة الاعتراضية النهاية الرابطة للقطة كوسيلة انتقال للامتزاج بمشهد آخر ، فمن الأفضل دائما الانتقال من اللقطة الاعتراضية الى لقطة توضح المشهد كله مرة أخرى والذى كانت فيه اللقطة الاعتراضية مجرد تفاصيل ، وذلك لاعادة تكيف الجمهور بالموقف الذى تطلب اللقطة الكبيرة ·

ويجب على كاتب سيناريو التليفزيون أن يكون متيقظا بالنسبة للقطة الاعتراضية المطبوعة : ويتذكر أن شاشة التليفزيون الصغيرة تقلل الحروف المطبوعة الى حجم تقريبا لا يمكن قراءته · وفى حالة استخدام علامة ، يجب التأكد من أنها مطبوعة بالبنط الكبير مع قليل من الكلمات فقط تمثل القصة · واستخدم كل حيلة فى امكانك لتجنب عرض لقطة

اعتراضية لرسالة أو صفحة مطبوعة أو فقرة جديدة أو برقية · واسمح لاحد من الشخصيات أن يقوم بقراءتها أو أجزاء منها · واذا كان عرضها فى حروف جوهرياً للغاية ، فتأكد أنها موجزة · وفى حالة وجود برقية مثلا لجزء من الحبكه ، فيجب على الشـــخص الذى يرسل البرقيه أن يقراها فى التليفون لعامل التلغراف ، أو بعكس العملية فيقرأها العامل للشخص الذى يتسلمها ·

ويمكن للقطة الاعتراضية أن تكون أيضا لقطة كبيرة لأية ضرورة ، فيجب عرضها بتفصيل يملأ الشاشة لأغراض فى الحبكة · وفى العادة ، لا يتم تصوير هذه اللقطات الاعتراضية فى البلاتوهات الصوتية الرسمية أثناء القيام بتصوير الفيلم · فعلى العكس يجرى تصويرها فى بلاتوهات « المؤثرات الخاصة » ·

اللقطة الكبيرة جدا

قد يجد الكاتب أحيانا أنه لابد من التفاصيل حتى بأكثر مما تسمح به اللقطة الكبيرة التقليدية · فقد يرغب مثلا أن يشير الى تعبير خاطف فى العين أو نتوء جلدى على الأنف أو دليل بوليسى ، أو حتى يعرض بصمة اصبع · فان عليه فى مثل هذه الحالات أن يلجأ الى اللقطة الكبيرة جدا ·

وقد جرى استخدام هذه الخاصية بطريقة مؤثرة ورائعة فى الفيلم التشيكى « النشوة » (*)، اذ بواسطة لقطة كبيرة جداً لشفتى الفتاة وهى تدخل كوخ عشيقها استطاع الجمهور أن يشعر بحرارة عواطفها بالطريقة التى التصق جلد شفتها العليا وشفتها الســـفلى ببعضهما البعض ، ثم انفصالهما تقريباً على مضض · ومع ذلك ، فيجب الحرص على الاقتصاد فى استخدام هذه اللقطات · فانها تفقد قيمتها التأثيرية اذا كثر استخدامها ، ومن ثم تفقد تأثيرها الدرامى ·

(★) انتاج تشيكى (١٩٣٣) ، اخراج جوستاف ماشانى ، تمثيل هيدى كيزلر ـ آريبرت موج ، يدور موضوع الفيلم عن عروس شابة تكتشف أن زوجها عنين فتضطر الى عقد علاقة مع آخر ـ (المترجم) ·

ويجب أن يطبق الحرص نفسه على استخدام اللقطة الكبيرة العادية · فيجب أن نؤقت استخدامها ويجب أن تكتمل مع السيناريو ككل ، بحيث يمكن عن طريق البناء ادراك التأثير الكامل لامكاناتها الدرامية · وعند استخدام هذه اللقطات الكبيرة جدا فى الأفلام التليفزيونية ، يجب اتباعها دائما بلقطة أكبر لاعادة التوضيح ، وذلك من أجل اعادة تكيف الجمهور ·

اللقطات المتحركة

اقتصرت مناقشة استخدام الكاميرا حتى الآن على اللقطات الثابتة ، التى تركز فيها الكاميرا على موضوع ذى أبعاد مختلفة من الكاميرا للحصول على تأثيرات مختلفة على الشاشة ·

ومع ذلك ، فهذه اللقطات الثابتة يمكن أن ترتبط بحركات معينة للكاميرا للحصول أيضا على نتائج أكثر تأثيرا · ولكن قبل الدخول فى التفاصيل عن هذه اللقطات المتحركة ، لابد من ابداء التحذير الذى سوف يتكرر مرة أخرى · فيجب أن تتحرك الكاميرا فقط عندما يكون هناك **سبب محدد لعمل ذلك . وأكثر الأخطاء الشائعة الموجودة فى برامج** التليفزيون الحيه ، هى كثرة استخدام لقطات البان والمتحركه على عربة دون مبرر · ويحدث هذا لعدم تخيل الكتاب للمشاهد الأساسية من قبل للحدث الجوهرى · وبهذا المفهوم عن احتياج الحدث ، يضطر مخرجو التليفزيون الى التكوص على الحدث السطحى **بلقطات البان أو المتحركة** على عربة · ويجب أن تعرض دراسة المادة التالية لكيفية تجنب هذه الأخطاء فى الأفلام التليفزيونية ·

وبكلمات الحرص هذه ، فاننا سوف نستمر فيما قد نعتبره لب وجوهر تقنية الكاميرا بالنسبة لكاتب السيناريو .

اللقطة الاستعراضية (البان)

كلمة بان هى اختصار للكلمة «بانورامية»، التى كانت تستخدم فى الأيام الأولى لصناعة السينما لوصف الحركة المحورية للكاميرا أثناء دورانها

ببطء من جانب الى آخر للحصول على منظر كامل لمنظور مشهد بعيد ، وهو عادة ما يكون سلسلة جبال أو بطون تلال قريبة ٠

فهذه اللقطة الجانبية للكاميرا للحصول على حركة مستمرة وصورة بانورامية هى ما تعرف الآن بـ « لقطة البان » ٠

ولكن الاستخدام الحاضر للقطة البان ليس مقصورا بشـــدة على البانوراما المنظرية التى يتلاءم غرضها أيضاً مصادفة بشكل تصورى ٠ وليست مقصورة على أى نمط من البانوراما . فلقطة البان فى أيامنا هذه هى أية لقطة تتحرك فيها الكاميرا من جانب الى آخر ، متتبعه الحدث الذى يدور أمامها ٠

اتبع الحدث فقط

لاحظ جيدا الكلمات ذات الحروف المائلة : « اتبع الحدث » (*) ٠ فهى ترتبط بالقاعدة التى أدلينا بها عند بداية هذا الفصل ٠ لأن لقطة البان لا يتم تبريرها اذا لم يكن هناك سبب محدد لتبرير استخدامها ٠ وأكثر الأسباب أهمية فى استخدام لقطة بان هو تتبع حدث له « دلالته » ٠ ولاحظ الآن الكلمة المحددة له « دلالته » ٠ وليست كل الأحداث ذات دلالة ٠ اذ تعتمد أهميتها على طبيعة الحدث ومكانه فى السيناريو ٠ ولكن فقط عندما يكون الحدث ذا « دلالة » ، فيجب استخدام لقطة البان .

وتستخدم لقطة البان الى درجة كبيرة فى أفلام الغرب لتتبع حدث رعاة البقر على ظهور الخيل وهم يطاردون بعضهم البعض على أرض واد ، أو أثناء انحدار عربة المسافرين وهى تهتز فى طريق جبلى ضيق أو تتهدد بالسقوط من أعلى حواف منعرجات غاية فى الضيق .

ولقطة البان الغريبة فى تأثيرها هى التى تتقدم فيها عربة سريعة الى الكاميرا التى تتركز عليها ، حتى تكاد أن تصطدم بها ٠ وعندئذ أثناء مرور

(★) اكتفينا بوضع الكلمات المائلة الحروف بين قوسين صغيرين ـ (المترجم) ٠

العربة تدور الكاميرا بسرعة وتتبع العربة المسرعة وهى تستمر عبر الطريق · والتأثير هنا ـ رؤية العربة فى البداية وهى صغيرة ، ثم رؤيتها تتزايد فى الحجم تدريجيا الى أن تتخذ بعد ذلك أبعاد الشاشة الكاملة ، وهى كما تبدو تجلجل مختلطة بداخل الجمهور نفسه وبعد ذلك بالتحرك معها وهى تندفع فى جنون لتتناقص تدريجيا فى الحجم ـ يعتبر تأثيرا فى امكانه أن يأخذ بالألباب عندما يتم بشكل جيد ، لأنه يحتوى على كل عوامل البناء الدرامى من حبكة داخل تدفق مستمر لحدث عنيف متحرك .

اللقطات الاستعراضية للدخول والخروج

يتم أيضا استخدام لقطه البان (*) لتتبع الأحداث الشخصية ، مثل عمليات الدخول والخروج من حجرة الى أخرى · وتتم دون القول بأنه يجب استخدام لقطة بان للخروج والدخول فقط ، حيث تكون هذه الحركة أساسيه بالنسبة لتطور القصة · فليس هناك معنى فى اضاعة لقطه بان على خروج أو دخول لا يضيف الى تطور القصة · فمن الأفضل عندئذ تحرك الحدث بكل بساطة والانتقال الى المشهد التالى · ولكن اذا كان من الضرورى تتبع شخصية من حجرة الى أخرى ، فعندئذ يكون القطع المباشر مثيرا للبلبله اذ لن تكون هناك اشارة للجمهور بالنسبة لنية الشخصية مغادرة الحجرة · وبذلك اذا شاهدوها فى أحد المشاهد وهى تقف عند نافذة المطبخ وعن طريق قطع مباشر من المشهد فقط لنجدها فى الشهد التالى وهى تدخل غرفة المعيشة ، فسوف يثير هذا « القطع الطافر » المفاجىء ـ كما يسمى ـ البلبلة عند الجمهور ، ويضعف سير التتابع الى درجة كبيرة · ومع هذا ، فلو قمنا بالقطع فى مشهد لا تظهر فيه الشخصية التى عند النافذة ، فليس من الضرورى عمل بان عليها من النافذة الى الباب ، حتى بالرغم من رؤيته فى المشهد التالى وهو يدخل غرفة الطعام ·

(★) نستخدم كلمة « بان » بدلا من اللقطة الاستعراضية فى السياق ، وذلك لأنها مألوفة لدى القارىء المتخصص ، وخاصة المخرجين وكتاب السيناريو والمصورين ـ (المترجم) ·

حركة البان المبررة

تستخدم لقطه البان ايضا لتتبع ممثل رغم أنه لا يقوم بعملية الخروج او الدخول · فيمكن تصـــويره عبر الحجرة أو الفناء أو مِّن المدفأة الى النافذة · ولكن تذكر دائما أنه يجب أن يكون هناك سبب محدد لحركة الممثل لتبرير حركة الكاميرا . وعند استخدام حركـــة البان فقط لجعـــل الكاميرا تتحرك وليس لسبب آخر ، يتجه الاحساس الكاذب بالحركه التى جرت خلفه الى ابطال تأثير الحركة الطبيعية الناتجة عن اللقطة الأخرى ، والتى قامت الكاميرا فيها بتبرير حركة الشخصية المبررة تماما . وهـــذا يعلل فشل فيلم هيتشكوك « الحبل » فى ادراك امكاناتها الكاملة لفيلم عظيم · لقد جرى تصوير الفيلم كسلسلة متواصـــلة من لقطات البان واللقطات العامة واللقطات المتوسطة واللقطات القريبة واللقطات الكبيرة، بحيث تجنب اللقطات داخل المشهد والقطعات الانتقالية · وقد استدعى هذا كمية غير عادية من حركة الكاميرا من جانب الى جانب فى لقطات بان وفوق وأسفل فى لقطات عمودية وتراجع فى اللقطات المتحركة على عربة ، ومرة أخرى من جانب الى آخر فى لقطات متحركة · وفى الواقع ، كانت كل لقطة مستقلة عبارة عن لقطة متحركة طويلة مع وجود الكاميرا خارج القضـــبان ·

وربما كان غرض هيتشـــكوك فى تصـــويره لفيلمه بهذه التقنية المتطرفة ، هو الحصول على سيل متواصل من الحركة لم تحققه الكاميرا مطلقا من قبل · وفى الأفلام السينمائية حيث يكون التدفق الناعم للتتابع مطلوبا للغاية ، قد تبدو هذه التقنية مبشرا نظريا · ولـــكن التطبيق الفعلى ـ اذا كان علينا أن نحكم من نتائج فيلم « الحبل » ـ من الواضح أنه فى محاولة تحقيق هذا السيل المرغوب فيه كثيرا ، اضطر هيتشكوك الى اجهاد الكاميرا . وكان مضطرا لتحريكها لكى ينتقل من تفصـــيل له دلالته الى آخر فى أوقات كانت فيها حركة الكاميرا بلا مبرر تماما ، اذ لم يكن هناك دافع لها · وكانت النتيجة أن قضت حركة الكاميرا الزائدة عن

اللزوم على تأثير كميه حركة الكـــاميرا الضـــخمة الفريدة التى كانت ملائمـــة ·

وفى أحد المشاهد ــ على سبيل المثال ــ اضطرت الكاميرا الى التحرك للأمام من لقطة متوسطة لجيمس ستيوارت، الى لقطة كبيرة للغاية . وبعد عمل هذا تراجعت الكاميرا مرة أخرى الى لقطه متوسطة ، ثم تحركت فى بان بعيداً عن ستيوارت الى حدث اضافى لكمل .

وفى الفيلم العادى التصوير ، قد لا يقوم هيتشكوك ابدأ بالتقدم الى الأمام من أجل لقطة كبيرة ثم يتراجع فى الوقت نفسه لأنه سوف يكون مدركا للاهتزاز الذى ستخلقه حركة الكاميرا هذه · وقد ينتقل بدلا من هذا كالمعتاد من اللقطة الكبيرة ، وربما الى لقطة لاعادة التوضيح او ينتقل الى لقطة رد فعل لشخصية أخرى · ولكن لأنه كان مضطرا لاستخدام حركات الكاميرا دون مبرر ، فقد أفسد ما كان فى اعتبارات أخرى كثيرة فيلما حيويا مهما ·

بان الكشف

تحدث أكثر استخدامات البان اثارة عندما ينتج عنها كشف مثير · والمثل التقليدى الذى نستخدمه فى القصص البوليسيه هو جعل الكاميرا تتحرك فى بان بطىء عبر حجرة خالية ، وعندئذ تصـــل فجأة الى جثة وتتركز عليها ·

فاستخدام التناقض ــ مثل الذى بين الحجرة الهادئة الســـاكنة والكشف عن موت عنيف ــ هو الذى يؤدى الى التأثير الدرامى · ومن المعتاد حينئذ أن تتحرك الكاميرا نحو الجثة ، وتتركز فى لقطة كبيرة للآلة الفظيعة أو أية آلة للموت قد جرى استخدامها أو على تفاصيل أخرى ذات دلالة وضرورية لتطور الحبكة · وهذه الطريقة فى تحقيق تأثير درامى (الكشف عن طريق البان) مع أخرى أيضا (اللقطة الكبيرة التفصيلية) يمكن أن يكون لها تأثير درامى الى أقصى درجة على الجمهور · ويجب هنا مرة أخرى استخدام هذه الخاصية بتبرير فقط لعدم اضعاف تأثيرها ·

ويمكن لكاتب السيناريو ، عن طريق خاصية بان الكشف ، أن يتأكد من أن المخرج سوف يتبع اتجاه حركته للكاميرا . ولن يجرؤ أى مخرج على نبذ استخدام جيد للخاصية ، لأنه سوف يدرك أن الجمهور العادى سيعزو اليه خلقها وليس الى الكاتب . وبان الكشف مثل البان المثمر ، يعتبر وسيلة أخرى يستطيع الكاتب بواسطتها أن يؤكد نفسه بشكل ابداعى .

البان المثمـــر

ويبدأ نمط آخر من بان الكشف بالكاميرا وهى تستعرض الشخص دون أن تركز عليه تماما . وبدلا من ذلك ، تركز فترة بسيطة على بعض التفاصيل الدالة وتسمح للشخص الذى نستعرضه بأن يخرج من الدور وتركز على فقرة الاهتمام الجديدة للتفصيل الدرامى . ولتحقيق هذا التأثير على الفور بعد التركيز على الفقرة الجديدة ، تتحرك الكاميرا فى الغالب الى الأمام من أجل لقطة قريبة أو لقطة كبيرة لما قد اعترض البان . والتأثير هنا هو الاضفاء على الكاميرا صفة الفضول الانسانية . وعندما ينتج عن الفضول هذا ثمرة درامية ، يصبح التأثير أيضاً أكثر قوة .

وهناك مثل رائع لهذا فى فيلم « معجزة فى شارع ٣٤ » (*) ، حيث انه بعد أن أثبت المحامى فى المحكمة أنه لا يوجد سانتا كلوز ، يكتشف الجمهور بواسطة حركة بان عصا السيد العجـــوز قائمـــة فى ركن من الحجرة .

من بان اللقطة المتوسطة الى بان اللقطة القريبة

وتعتبر أيضا لقطة البان وسيلة ممتازة لنقل الجمهور من العام الى الخاص ولربط الاثنين . وبهذا تستطيع الكاميرا أن تتركز على حدث واحد فى اللقطة المتوسطة ، وتدور متركزة على لقطة كبيرة لخطاب ملقى على مكتب مثلا . وتتجنب هذه الطريقة اللقطة المتحركة الى الأمام ، التى هى وسيلة لاستهلاك الوقت بقدر تعلقها بالانتاج .

(*) انتاج أمريكى (١٩٤٧) ، ويدور حول استئجار شخص ليلعب دور سانتا كلوز فيؤدى هذا الى مزيج من الفانتازيا والكوميديا ، بقصد أن يعتقد الجميع فى وجود هذه الشخصية . من اخراج جورج سينون .

بان رد الفعل

ويمكن أيضا استخدام البان بشـــكل مؤثر تماما لعرض رد فعل جمالى لحديث أو حدث . ففى فيلم « أميرسون العظيم » عندما كان يدور بعض الحوار ، تحركت الكاميرا فى بان من رؤوس المتحدثين عبر الردهة وعلى طول السلالم ، كاشفة مختلف المسترقين للمناقشة .

البان الذاتى

وهناك استخدام آخر رائع للبان ،وذلك بجعله يبدو كما لو كان عينى احدى الشخصيات . فعند دخولها حجرة مثلا لتبحث عن شىء ، تستطيع الكاميرا أن تتحرك فى بان بطىء فى أنحاء الحجرة كما لو كانت عدسة الكاميرا هى بمثابة عينى الشخصية . ويخلق هذا الوهم فى الجمهور بأن الكاميرا هى أيضاً عيونهم .

وقد جرى تقديم هذا التأثير بطريقة مكتملة فى الفيـــلم الفرنسى «الوهم الكبير» (*) ، عندما كانت أنوار السجن الكاشفة تستعرض فناء السجن مخترقة الظلام وتسقط على الأرض على شكل بركة بيضاء متوهجة من الضوء تنقب فى كل ركن وشق عن المساجين الهاربين ، بينما تتبع الكاميرا المستعرضة الضوء المنتشر .

الحد من البان

تذكر هذا : « لا تفرط فى استخدام البان » : فليس البان تمثيلا حقيقيا لنشاط العين الانسانية وهى تتحرك من مكان لآخر . وفى الواقع ، بدلا من التحرك بنعومة عبر فضاء شاسع مثل عين الكاميرا ، فان العين الانسانية تثب من نقطة اهتمام لاخرى . ويعنى هذا ان هناك تفاصيل كثيرة عظيمة مفقودة بالنسبة للعين الانسانية بسبب قلة الانتباه وقلة الوضـــوح .

(*) انتاج فرنسى (١٩٣٧) ، اخراج جان رينوار ، تمثيل جان جابان – بيير فرينى – اريك فون ستروهايم . يدور الفيلم عن القيود الطبقية والقومية بين عدة أشخاص فى الحرب – (المترجم) .

وتتجه حركات بان الكاميرا الى تهدئة الايقاع . وكان هذا واضحا فى فيلم « سيدة فى البحيرة » ، حيث كان من المفروض أن تكون الكاميرا هى عين روبرت مونتجمرى مفتش البوليس البطل . فبدلا من أن تثبت عبر الحجرة كما قد تفعل العين الانسانيه ، كانت عين الكاميرا تتحرك دائمـــا فى بان بطىء من مكان لآخر . ولســـوء الحظ ، بلبلت كثرة اللاضروريات المزعجه رؤيه الجمهور وأبطأت الايقـــاع الى درجه الزحف البطىء فى أغلب الاحيـــان ، فى الأماكن التى كان الايقاع العكسى هو المرغوب فيه . وتعتبر تقنية الكاميرا الذاتية خاطئة بسبب هذا .

البـــان الخاطف

يمكن استخدام البان أيضا فى محاكاة العين الانسانيه فى رغبتها المكانيه بطريقه مائله . فعندما يكون من الجوهرى عرض حدثين حيويين أو أكثر يدوران فى وقت واحد وفى مكان واحد ، يمكن استخدام البان الخاطف (ويسمى أيضـــا « البان الغامض ») ، وذلك كحلقه وصل نموذجيـــة .

وتنتج هذه الخاصية عندما يحرك المصور الكاميرا حوله بعنف من حدث الى آخر ، بحيث تبدو فيه حلقة الوصل بين الحدثين على الشاشه خاطفة وليست واضحة . ومن الضرورى ـ لكى نقدم هذا الوصل ـ أن نقوم بعمل بان خاطف فى المشهد التالى ، بحيث ـ عند وصل اللقطتين ببعضهما البعض ـ يبدو كما لو أن الكاميرا تنسحب بسرعة من شىء فى تركيز حاد الى شىء آخر أيضا فى تركيز حاد (بؤرة حادة) .

البان الخاطف الانتقالى

ويمكن استخدام البان الخاطف كوسيلة انتقالية لربط لقطتين من الأحداث تقعان فى وقت واحد ، ولكنهما منفصلتان مكانيا . ويتحقق التأثير بواسطـــة حركـــة بـــان خـــاطفة فى اللقطـــة الأولى الى حركة بـــان خـــاطفة فى اللقطـــة التاليـــة ، ثم وصـــل لقطـــة البان الخاطف بطريقـــة بصرية بحيث يصبح التأثير وكأنه بان خـــاطف من لقطة الى

أخرى · ويجب الاقتصاد فى استخدام هذه الوسيلة فى أى فيلم · فيجب استخدامها ، فقط ، للاشارة الى الاتحاد فى الزمن ليحل محل القطع المباشر الذى يشير الى تتابع الحدث زمنيا ·

ويمكن استخدام البـــان الخاطف أيضا كوســـيلة ربط للتناقض الدرامى ، ففى الفيلم التسجيلى « المدينة » ، تتركز الكاميرا فى لقطة عامة لمدينة قديمة ، ثم تتحرك فى بان خاطف عبر النهر لتتركز فى لقطة عامة لمدينة حديثة · وقد لا يكون القطع المباشر هنا مؤثرا جدا فى الاشارة الى التناقض ·

تجنب البان العكسى

والنصيحة الأخيرة لاستخدام البان هى : تجنب عكس البان كثيرا فى نفس اللقطة · لأن البان الواحد يجهد أعين الجمهور بدرجة كافية ، ويجعلها تثب من مكان الى آخر للاحاطة بنفس الحدود المكانية . وتكون النتيجه هو النفور الذى يقضى على التدفق الناعم للتتـــابع ·· فيجب استخدام البان العكسى فقط فى أوقات معينة ، ومن ثم بحرص تام . فاذا كان ربط الحدثين المنفصلين مكانيا ببعضهما البعض جوهرياً للغاية من أجل الاشارة الى اتحاد فى الزمن او التناقض أو الكشف ، فيمكن أن تتحرك الكاميرا فى بان من حدث الى آخر ثم تعود فى بان خاطف الى الحدث الأول مرة أخرى من أجل رد الفعل التوضيحى · ويمكن استخدامه أيضا فى مشاهد القتال ، أو فى أية مشاهد عنيفة الحدث التى يصول ويجول فيها المتنافسون من جانب الى آخر · وفى هذه الحالات يسمح بتأثير الاهتزاز ، لأنه يوحى بالنتائج المتقلبة للقتـــال ويســـاوى الايقـــاع الســـينمائى بايقاع القصة ·

وبالرغم من أن المخرج الجيد قد ينفذها بطريقة آلية ، فمن الأفضل الاشارة عند عمل بان طويل فى أى وقت الى أن « الكاميرا تتركز » على العناصر المختلفة المهمة التى تتضمنها لقطة البان فى مجالها البصرى · وسوف يعطى هذا لمركب الفيلم أماكن محددة يضع فيها لقطات قريبة أو

لقطات كبيرة تفصيلية ، دون أن يكون مضطرا الى عمل هذا فى لقطة متحركة ـ وهى استحالة حقيقية · وينطبق الشىء نفسه على أى وجميع لقطات الكاميرا المتحركة ·

وتعتبر لقطه البان أكثر استهلاكا للوقت من اللقطه المستقيمه ، لأنها قد تتطلب عددا من اللقطات الزائدة نتيجة لعدم قدرة مساعد المصور على تتبع الحدث والتركيز عليه · ولهذا السبب يجب أن يكون هناك اقل ما يمكن منها فى سيناريو الفيلم التليفزيونى عنه فى سيناريو الفيلم السينمائى ، ولا يجب على كاتب السيناريو التليفزيونى أن يتجنبها تماما ولكن يلجأ اليها فقط عندما تكون ضرورية للغاية ·

اللقطـــة الراسية

بالاضافه الى امكانيه القيام بعمل بان فى شكل أفقى تستطيع الكاميرا التحرك ايضا فى بان بطريقه عموديه الى أعلى والى أسفل فيما يصطلح عليه بـ « اللقطات الراسية » ولذلك فاللقطة الراسية هى وسيلة نموذجية لتصوير الحدث العام الصاعد والهابط ·

واذا كان من الضرورى الكشف عن شىء يسقط من فوق مائدة الى الأرض مثلا لعرضه وهو يتدحرج تحت مقعد ثم يختفى ، فأشر بلقطة قريبة للشىء الذى فوق المائدة ثم « بينما تلكز ذراع جو الحلقة النحاس من فوق المائدة تتحرك الكاميرا الى أسفل لتتابع الحلقة الساقطة » · وقد يتم تصوير تدحرج الحلقة تحت المقعد منفصلا ثم لصقه للتأكد من تصويره بالضبط كما هو مطلوب ·

وتستخدم اللقطة الراسية الى اعلى غالباً لتصوير شخص ينهض من مقعد أو أى وضع يكون جالسا فيه ، مع ملاحظة أنه من الضرورى عرض الحدث فى تدفق مستمر · وعندما لا يكون هذا ضروريا يتم تصوير الحدث غالبا فى جزءين : الأول يعرض الشخص وهو يبدأ قيامه من زاوية واحدة ، والثانى من زاوية أخرى تعرضه وهو يكمل الحدث · ومع هذا ، يتم

تصوير الحدث كله فى كل لقطة ولكن مونتير الفيلم يقوم بتهذيب نهاية ذيل اللقطة الاولى والكادرات الأولى والثانية ثم يصل بين اللقطتين ، وذلك ليحصل على الحدث كله من زاويتين مختلفتين .

وتعتبر اللقطة الرأسية الى أعلى وسيلة ممتازة ايضا لتاكيد الارتفاع، ويمكن جعل المبانى العالية أو الصخور أو شىء يشير الى الارتفاع تبدو اكثر ارتفاعا عما هى فى الواقع ببساطه ، عن طريق وضع الكاميرا بالقرب من قاعدة البناية ثم تحريكها رأسيا الى أعلى ببطء ، وتكون هذه ذات تاثير خاص عندما يكون الحدث الذى يدور فى أعلى البناء أو الصخرة نقطة مهمة فى القصة .

وفى الفيلم الالمانى « برلين » ، ابرزت الكاميرا ارتفاع حائط بناء عال خربته القنابل والذى تسلقه الصبى وسقط من فوق قمته الى حتفه . وحقق روسللينى التأثير نفسه فى فيلمه « ألمانيا ساعة الصفر » ، عندما ابرز ارتفاع البناء الذى خربته القنابل والذى قفز صبيه من فوقه الى حتفه . ويمكن أيضاً استخدام اللقطة الرأسية الى أعلى كتذييل للانتقال . وتبدأ هذه الوسيلة فى حركة بان مع لقطة كبيرة لأحد الأشخاص وهو يسير . ثم تتحرك الكاميرا عموديا « الى أسفل » فى لقطة للقدمين اللتين تخطوان الى الأمام . وعندئذ تمتزج لقطة هاتين القدمين فى تداخل ، اما مع لقطة قريبة لقدمى الشخص نفسه أو مع قدمى شخص آخر ، معتمدة على ما يتطلبه خط القصـــة . ثم تبدأ الكاميرا وهى ماتزال فى حركة البان الى التحرك رأسيا الى أعلى من القدمين الى لقطة كبيرة للشخص وهو يسير

ورغم ذلك ، تذكر أن كاميرات السينما ليست مقصورة على الحركات الأفقية المستقيمة أو العمودية القائمة . فقد جرى تصميمها بحيث تكون قادرة على ربط البان والحركة الرأسية الى أعلى والحركة الى أسفل كلها فى عملية واحدة . وبذلك يمكن لعامل الكاميرا أن يحركها فى بان على موضوع بشكل منحرف وأسفل مجموعة من الدرجات بينما يهبط بها الى

اسفل بجعلها متمركزة ، أو يعكس العملية اذا كان الموضوع يدور أعلى مجموعة الدرجات . وفى فيلم هيتشكوك « رعب فى المسرح » ، بدأت الكاميرا بلقطه قريبة لرجل (كانت الكاميرا على ذراع الميكروفون دون سند) وعندما فزع الرجل من الباب ، هبط الدرجات وفتح بابا . وفى الوقت نفسه تحركت الكاميرا راسيا الى اسفل قدميه فى لقطة كبيرة ، ثم اتجهت أسفل الباب وهو يفتح ، ثم تحركت راسيا الى أعلى لتصوير لقطة قريبة لمارلين ديتريتش .

وبالاضافة الى ذلك ، فانه يمكن لمحور الكاميرا العمودى « أن يكون فى زاوية » — توازى المحور العمودى للموضوع الذى يجرى تصويره .

والنتيجة هى أنه سيتم عرض الصـــورة على الفيلم وكأنها قد تم تصويرها فى حركة أفقية الى الأمام والى الخلف ، وهو تأثير قد تم تجريبه فى كثير من الأفلام الطليعية الالمانية والفرنسية . ويجب استخدامه بندرة وفقط عندما يؤدى الى شىء محدد . وفى الفيلم الانجليزى « مقابلة عابرة » ، تم تصوير البطلة الحزينة بحيث بدت مائلة الى الأمام عندما مر القطار بالمحطة التى كانت تقف فيها ، وذلك لاعطاء تمثيل مرئى لنيتها القـــاء نفسها تحت عجلات القطار . وعندما انحسرت الأفكار الانتحارية ، عادت الكاميرا عموديا الى الوضع الطبيعى . وفى الفيلم الألمانى « فوزيك » ، ساعدت مجموعة متوالية من اللقطات الراسية للكاميرا فى البناء لذروة مشهد هذيان فوزيك . وفى فيلم « فيفييه .. بطاقة الحفل » ، تم تصوير الفصل الذى به طبيب الصرع بزوايا أفقية للكاميرا للرمز الى حاجته للتوازن . وتم استخدام نفس الزوايا الأفقية للكاميرا فى فيلم آيزنشتين « أكتوبر » ، عندما صعد العمال المنحدر لابراز ثقل أعمالهم .

اللقطـــات المتحركة

تتميز كاميرات الســـينما الحديثة بأنها آلات طيعة ومتحركة . فبالاضافة الى قدرتها على التحرك فى بان وأفقيا ، ففى الوقت نفســـه يمكنها أيضا « التحرك الى الأمام » أو « التحرك الى الخلف » — أى أنها

تتحرك مقتربة من الموضوع أو مبتعدة عنه فى نفس الوقت الذى تتحرك فيه فى بان رأسيا .

وعلاوة على هذا ، تستطيع الكاميرا أثناء تحركها أفقيا أن تتحرك ايضا على عربه ـ تتحرك موازيه للموضـــوع ومحافظه على أن يكون الموضـــوع متمركزا . ويســـمى هذا النمـــط من اللقطة المتحركه بـ « الترافلنج » . ويمكن تصوير الحدث الأقل بطئاً بالكاميرا وهى فـــوق قاعدة عربه صغيرة . ويتطلب الحدث الأكثر سرعة وضع الكاميرا على عربة ، بحيث تكون سرعتها معادلة لسرعة العربة أو الشخص الذى تقوم بتصـــويره .

اللقطـــات المتنقـــلة

وغالبا ما تسمى أيضـــاً اللقطـــات المتحركة باللقطـــات المتنقلة ، أو كما فى انجلترا اللقطات المصاحبة ، أو توصف بكل بساطة كالآتى : « تتحرك الكاميرا الى الامام » أو « تنتقل الكاميرا مصاحبة لـ .... » وتتم فى أغلب الأحيان على عربة صغيرة (عربة كاميرا عجلاتها من الكاوتشوك) تتدحرج على مجموعة من القضبان الألمنيوم تثبت على أرضية البلاتوه ، وأحياناً تظل ثابتة على مجرى قضيب مثبت على فلنكات خشبية . وهذا الحرص ضرورى ، من أجل التأكد من الثبات الـــكامل للكـــاميرا الذى يؤدى الى صور سينمائية بلا اهتزازات وفى تدفق ناعم .

وعند كتابة سيناريوهات لأفلام سينمائية رخيصة التكاليف أو لأفلام تليفزيونية ، يجب اختصار اللقطات المتحركة الى أدنى حد فهناك صعوبة فى تصميم اضاءتها وصعوبة فى تصويرها ، خاصة اذا كان يجب استخدام عدد من اللقطات بها .

ومع هذا ، فانها فى الوقت نفسه مفيدة للغاية بطرائق عديدة . وقد جرى ذكر بعضها بالفعل فى مناقشة اللقطات الأخرى . وبالرغم مما قد يبدو من فائدتها ، فمن الأفضل استكشاف وسائل أخرى للحصول على نفس التأثير قبل الاستعانة باللقطة المتحركة .

اللقطة المتحركة أو القطع المباشر ؟

يمكن تحقيق التفاصيل الكاشفة الدالة ، عن طريق القطع على لقطة كبيرة بدلا من التحرك الى الامام لعرض ما تراه الشخصية ، فيمكن القطع على لقطه كبيرة تحقق نفس الغرض · وفى بعض الحالات حيث يكون من الضرورى زيادة سرعه الايقاع ، يعتبر القطع هو الأفضل · ودائما تعوق كل منهما حركه الفيلم المتقدمه · وفى حاله عدم امكانيه ملاءمه اللقطه المتحركه فى فصل بطىء الحركه ، أو امكانيه استخدامها لبدايه فصل يندرج فى الدروة فيجب تحاشيها ·

حركه الرجـــوع

تلائم اللقطه المتحركة الى الخلف بوجه خاص نمطا معينا للكشف · فبينما يمكن لحركة الكاميرا المتقدمة الكشف عن تفاصيل مثيرة فى الشىء الصغير فى اى شكل له ، يمكن للقطة المتحركه الى الخلف أن تكشف عن معلومات مثيرة فى المنظر الواسع · وهى لقطة يمكن أن تبدأ بمنظر كبير لشىء ليس له فى حد ذاته أيه دلالة خاصة · ولكن يمكن للكاميرا عندئذ أن تتراجع وتكشف شيئا فى المكان الموجود الذى يســـتطيع أن يمدنا بكشف مثير ·

وفى الفيلم الانجليزى «الليل له عيون»(*) ، يجعلون جيمس ماسون يعتقد أنه مجنون · اذ تخدره مدبرة منزله وسكرتيره ، ثم يتآمران على جعله يستيقظ فى خبل ويداه ملفوفتان حول حيوان حـــديث القتل قـــد لويت عنقه · وتعود صديقته فى الفصل الختامى الى كوخه ليلا وترى عند البوابة شيئا مثيرا يحدث فى أقصى الكوخ · ويعرض قطع مباشر على منظر كبير للباب ما تراه ـ أرنب فى يدى شخص يلوى عنقه · ويتكشف سبب رد فعل الفتاة ببطء للجمهور ، عندما تتراجع الكاميرا وتوضح أن اليدين اللتين حول رقبة الأرنب ليستا لماسون كما هيىء للجمهور أن يعتقد ذلك لبرهة ، ولكن لمدبرة المنزل . وبهذه الطريقة اوضحت الحقائق المتكشفة

(★) انتاج انجليزى (١٩٤٢) ، اخراج ليزلى ارليس ، تمثيل جيمس ماسون ـ جويس هيوارد ـ مارى كلير · ويدور حول مدرس يكتشف سبب اختفاء صديقه فى مستنقعات يورك شاير ـ (المترجم) ·

للجمهور أن ماسون ليس مجنونا ، ولكن مدبرة المنزل قد تآمرت على جعله يظن أنه كذلك .

وبان يمكن للكاميرا ان تتحرك فى بان خاطف من الفتاة عند البوابة الى مدبرة المنزل عند المدخل . ولكنه كان من المحتمل أن تبدد امكانات التوتر الكامل للمشهد والتى تم ادراكها تماما عن طريق التحرك الى الخلف . وبان القطع أكثر حصافة أيضا . لأن البان الخاطف قد يستلزم تصويره عددا من المرات قبل امكانية الحصول على لقطة مرضية متمركزة فى البؤرة .

وتعتبر اللقطه المتحركة الى الخلف اجباريه فى تلك اللقطات . التى تتعلق ـ بوجه خاص ـ بما يعرض فى المنظر الكبير عند رؤيته مرتبطا بما كشفه التراجع . ومع هذا ، فاذا لم تكن العلاقة ضرورية ـ واذا لم يكن التناقض أو الارتباط أو التوازى أو الاستجابات المتشابكة اعتبارات حيوية ، واذا لم تكن صدمة التكشف هى المطلب الوحيد ـ فعندئذ يمكن استخدام بان بسيط ، بدلا من اللقطة المتحركة الى الخلف .

وتعتبر اللقطة المتحركة الى الخلف ، وسيلة ممتازة لتوضيح واعادة توضيح « المكان » ـ أى لتكيف الجمهور بالمكان الصحيح الذى يدور فيه الحدث . وبالرغم من أنه قد يكون هناك أى عدد من الأطوال القضبانية يمكن فقط استخدام كمية محدودة لأن الكاميرا اذا ما تراجعت الى درجة كافية عند نقطة معينة ، فانها تكشف عن القضبان على الأرض . وبالرغم من ذلك ، فقد تم التغلب على هذا عند ضرورة وجود التراجعات الأطول باللجوء الى القضبان المنفصلة ، التى يمكن ابعادها بواسطة حبال قبل ظهورها فى مجال الكاميرا . ومن الواضح مع ذلك أن هذا الاستعداد يتكلف وقتا ومالا ، ويفتقر الى الحكمة بالنسبة لميزانية الأفلام السينمائية والتليفزيونية .

اللقطة المتحركة الانتقالية

ويستخدم أحد أنماط وسيلة الانتقال منظرا كبيرا لموضوع فى نهاية ذيل اللقطة ، ويتم مزجه على موضوع مشابه لبداية اللقطة التالية . وعلى

سبيل المثال ، يمكن أن يعرض فى نهايه منظر كبير لید تهرس شكلا من الصلصال ويتم مزج هذه على يد تهرس عجينة خبز . ولكى نوضح المكان والتفاصيل المحيطة للمشهد الذى يتم فيه هرس العجين . لابد للكاميرا أن تتراجع من اللقطة الكبيرة لليدين الى لقطة متوسطة تعرض الشخص الذى يهرس العجين مع تفاصيل معينة توضح ما يحيط به ، وبذلك يدرك الجمهور حقيقة ما يدور كلية .

اللقطة المتحركة لاعادة التوضيح

وبنفس الطريقه ، اذا كان المشهد ينتهى بلقطه كبيرة تعتبر آخر سلسله اللقطات الكبيرة والتى يجب مزجها بالمشهد التالى كوسيلة انتقال ، فمن الضرورى اعادة تكيف الجمهور بالمكان الذى تدور فيه اللقطة الكبيرة وبالحدث العام الذى كان الموضوع فى اللقطة الكبيرة هو مجرد تفاصيل صغيرة فيها . ولهذا ، فلابد من أن تتراجع الكاميرا من اللقطة الكبيرة الى لقطة متوسطة لاعادة توضيح المشهد للجمهور .

والذى نعنيه هو « الحتمية » حيث اذا كان لابد أن تنهى اللقطة المشهد ، فيفضل استخدام وسيلة متحركة مثل اللقطة المتحركة التى تتقدم بالحدث الى الأمام الى المشهد التالى ، عما اذا كانت وسيلة ثابتة تعوق الحركة مثل القطع المباشر . ويعتبر هذا النوع من اللقطات نموذجيا بالنسبة لاستخدام الفيلم التليفزيونى ، الذى تعتبر اعادة التوضيح فيه بعد اللقطة الكبيرة مهمة الى درجة كبيرة للغاية .

ترافلنج عكس البان (*)

ومن أحد أسباب استخدام لقطة متحركة (ترافلنج) بدلا من لقطة بان هو أنه فى الأخيرة يزداد حجم الموضوع باطراد صغرا أو كبرا ، معتمدا على مدى اقتراب الموضوع أو ابتعاده من الكاميرا . ومع هذا ، فقد يكون

(*) معظم أنواع اللقطات معروفة تاماملين فى الحقل السينمائى بأسمائها الأجنبية . حتى انهم لم يحاولوا ترجمتها وخاصة مثل اللقطة المتحركة المعروفة باسمها فى اللغة الانجليزية « Traveling » (المترجم) .

من الضرورى تنفيذ الحجم الكبير للموضوع لبعض الوقت ، وذلك من أجل الحصول على تفاصيل جسمانيه معينه مثل التعبيرات الوافعيه أو حركات الوجه . ومرة أخرى قد يكون من الضرورى تسجيل اسطر معينة من حديث الموضوع أثناء تحركه ، ولابد فى هذه الحاله من خفض مستوى الصوت الى معدل مباشر لتقليل حجم الموضوع .

ولذلك قد يتطلب وجود اللقطه المتحركة (الترافلنج) ، بحيث يظل حجم الصورة وحجم الصوت دائمين . وحتى اذا كان لا بد ايضـــا من انتاج الفيلم السينمائى او الفيلم التليفزيونى بشكل رخيص التكلفه ، فقد يكون من الممكن تجنب اللقطه المتحركه ببساطه عن طريق اللجوء الى استخدام بان طويل بعدسة واسعة البؤرة ، فيتم استهلاك فقط قليل من الأقدام من مساحه الفيلم للحدث المطلوب ، ولن يستلزم تسجيلا للصوت . فعن طريق البان الطويل بعدسة واسعة البؤرة يمكن وضع الكاميرا على بعد ما من الموضوع ونحصل ايضـــاً على صـــورة مكبرة بسبب كبر العدسة . ويصبح الصوت مستحيلا لأن قضيب الصوت الذى تم تركيب الميكروفون فيه سوف يكون فى مجال الكاميرا . ويتحدد هذا : اذا كان الحدث المصور يتطلب كمية معقولة من مساحة الفيلم ، واذا كان الصوت ضروريا للغاية فعندئذ يجب استخدام لقطة متحركة (ترافلنج) .

وتستخدم اللقطات المتحركة (الترافلنج) ، عندما يكون الحدث المصور داخل عربة أو فوقها وتتحرك لتصوير تعبير أو حدث أحد الأشخاص فى العربة . ويحتاج اليها بشكل خاص فى هذه الحالات مثل اللقطات الداخلية عند تصوير لقطات داخل العربة عادة عن طريق عملية العرض الخلفى ، وذلك لتوضيح مكان محدد للحدث . ورغم ذلك ، يمكن تجنب هذه أيضاً فى الأفلام الرخيصة التكلفة باستخدام لقطة عامة للغاية ، أو حتى عن طريق لقطة عامة بعدســـة واســعـــة البؤرة . واذا لم يمكـــن تصـــوير مناظر المشهد فى المكان ، يمكن الاستعانة بالعرض الخـــلفى للحصول على التأثير المطلوب .

العربة الصـــينية

وهنـــاك ربط آخر بين لقطة التراجع والبان ، وذلك فى العربة الصينيه التى سميت هكذا لانه يجرى تنفيذها بوضع قضبان عربه على منحدر بالنسبه للموضوع الذى يجرى تصويره . ويمكن للكاميرا عن طريق هذا الارتباط ان تبدأ بمنظر أمامى للموضوع وتنتهى بمنظر خلفى ، فيمكنها مثلا النظر الى أسفل من فوق الكتف لرويه ما يقرؤه الشخص أو تعرض زاوية مضاءة لما ينظر اليه الشخص .

تبدأ اللقطة بمنظر أمامى وعادة بلقطة كبيرة . ثم تستمر الكاميرا أثناء تراجع العربة فى التركيز على الموضوع بعمل بان بطىء بحيث تقوم الكاميرا بعمل بان فى ١٨٠ درجة ، فى الوقت الذى تصل فيه العربة الى نهاية نقطتها . وتوضح هذه اللقطة حقيقة امكان كسر القواعد . فالقاعدة التى تحرم لقطة عكسية فى ١٨٠ درجة لا تنطبق ، حيث ان استمرار حدوث الموضوع الذى يجرى تصويره يدعم تكيف الجمهور .

ولقطة واحدة كهذه اللقطات الصينية المتحركـــة — أو اثنتان على الأكثر — هو كل ما يجب استخدامه بسبب طبيعتها غير العادية . وفى أول مرة يجرى استخدام هذه التقنية ، فان الجمهور سوف يدركها . وأفضل استخدام لها أن تكون بمثابة وسيلة كشف عند أو قرب ذروة القصة .

كلمة تحذير لكاتب الأفلام التليفزيونية : حتى تتجنب تشـــويه شاشة التليفزيون عند اخراج فيلم تليفزيونى ، يجب الاشارة فى نصك الى أنه يجب تنفيذ كل لقطات البان والترافلنج واللقطات الأفقية ، بسرعة أبطأ من المعتادة فى تصوير الأفلام السينمائية .

الـزوايا

لا يجب ان يكون كاتب السيناريو قادرا فقط على تسمية اللقطات . ولكن يجب عليه ايضا أن يعرف كل الزوايا ليكتب سيناريو تصـــوير كاملا · ويمكن لآله التصوير السينمائية أن تعرض للجمهور ليس فقط ما يمكن رؤيته ، ولكن أيضا كيفية رؤيته · وأساسا ، فان الزاوية التى تصور منها الكاميرا اللقطة هى التى تحدد كيفية النظر الى اللقطة ·

ومع هذا ، فان زاوية الكاميرا فى نفس الوقت محدودة بعوامل معينه يتضمنها الســـيناريو ، ويجب على الكاتب أن يضع هذه العوامل فى اعتباره · فهو يستطيع عن طريقها أن يضيف الى الجو العام للفيلم فيزيد أو يبطىء الايقاع ويؤثر على الاحساس العام ويقوى من التأثير الدرامى · ويجب ملاحظة قاعدة مهمة فى استخدام زوايا الكاميرا : « غير دائماً من زاوية الكاميرا أو حجم الصورة عند التحرك من لقطة الى أخرى » ·

زاوية مستوى العين

من الزوايا التى يتم النظر من خلالها الى معظم المناظر فى الحياة الحقيقية هى زاوية مستوى عين الرأس · ولاخراج هذا التأثير ، يجب أن تكون الكاميرا على ارتفاع من أربع الى ست أقدام من الأرض · ولأنها نقطة ابصار عادية ، فهى تفتقر نسبيا الى الصفات الدرامية · وبالرغم من هذا ، فغالبا ما يتم استخدامها كاطار لزاوية توضـــيحية لتقوم مقام المناقض للزوايا الأخرى غير العادية ·

وعند البناء للمونتاج حيث لابد من وجود شىء نبنى منه ، تعد زاوية مستوى العين نموذجية · وهذه اللقطات تحدث بالضرورة فى مشاهـــد

تقوم مقام الانتقالات بين المشاهد الاكثر دراميه . ويمكن تصوير المشاهد الايضاحيه فى مستوى العين . وفى الواقع ، فان أية لقطة يكون فيها الهدف العام للحاله النفسيه والكيفيه الدرامية أكثر أو أقل ثباتا ، يمكن تنفيذها عن طريق وضع الكاميرا فى مستوى العين .

وعند استخدام زاوية مستوى العين فى لقطه رأسيه حيث يتقدم فيها حدث سريع .. عربه أو رأس شخص قريب من الكاميرا ، فعندئذ يمكن أن يكون التأثير دراميا بشكل فاعل ـ كما فى حالة اندفاع قطار مباشرة الى الكاميرا ، أو عندما تندفع شخصية الى الكاميرا وكأنها تبحث عن خصم .

والمشاكل الآن هى : ما الزوايا التى يجب تغييرها ؟ وكيف يمكن استخدامها بافضل طريقة لتلائم أغراض السيناريو ؟

الزاوية المنخفضـــة

تعتبر الزاوية المنخفضـة موقعا سـليما للكاميرا فى اللقطات التى تتطلب تأثيرات درامية للغاية . والصورة التى تلتقطها الكاميرا فى هذا الوضع ، هى صورة ذات ملامح تبدو كبيرة بطريقة مبالغ فيها .

وعندما يكون الموضوع فى لقطة متوسطة ويقترب فى لقطة قريبة أو لقطة كبيرة ، تميل الزاوية المنخفضة الى الاسراع بالحدث . ولذلك ، ففى القصص البوليسية الغامضة أو القصص التى تتطلب عنفا جسمانيا ، يمكن استخدام لقطة لزاوية منخفضـــة بميزة عظيمة . وتحت الظروف العادية ، يتم انزال الكاميرا من فوق العربة وتوضع على قائم صغير بأرجل ثلاث ولكنه متين . وبالرغم من أنه أحيانا قد يكون من الضرورى الحصول على حدث يدور على الأرض وربطه بحدث يدور فى مستوى أعلى . ولذلك فلو كان من الضرورى رؤية صبى يطعم كلبا تحت مائدة غرفة الطعام وفى الوقت نفسه يتم عرض الحدث الجانبى للفعل ورد الفعل بين الصبى ووالديه الجالسين على المائدة ، فعندئذ يقام الديكور كله على

منصة مرفوعة الى حوالى أربع أقدام ، وبوضع الكاميرا على المستوى العادى للارض والقيام بالتصوير ، فانه يتم التقاط الحدث الارضى اثناء استمرار الحدث ذى المستوى الاعلى ٠

وقد جرى استخدام لقطات الزاويه المنخفضه بشكل مفيد فى فيلم اورسون ويلز « المواطن كين » ٠ فقد استطاع ان يمكن التصميم المتعمد للديكورات ، بحيث أقيمت أسقف حقيقيه من استخدام هذه الزاويه فى أغراض تتجاوز التأثير الدرامى ٠ فقد كان رسم الشخصية الرئيسيه لمتسلط مالى وصحفى تفوق على زملائه من الرجال ٠ وويلز نفسه القصير لا يكاد يشمخ الا اذا كان زملاؤه الممثلون جميعا أقصر منه ٠ ولذلك ، تقرر التصوير بالزاوية المنخفضة للحصول على هذا التأثير المسيطر الشامخ فى رسم شخصيته ٠

وكان ميرنو (*) سباقا فى استخدام لقطة الزاوية المنخفضة ٠ ففى فيلمه « الضحكة الأخيرة » ، قام بتصوير يانجز من زاوية منخفضة للغاية ، عندما كان بوابا فخورا ومهما ٠ وبالعكس عندما طرد تم تصويره من زاوية عالية لتوصيل التأثير العكسى ٠

ولكن بناء أسقف كاملة فى الديكورات يعد عملا باهظ التكلفة ٠ وعامة ، تقام أركان فقط حيث يكون التأثير ضروريا ٠ ويلغى استخدام الأسقف الكاملة استخدام الحواف التى تثبت عليها أجهزة الاضاءة ٠ ويتطلب هذا وسائل اضاءة أخرى ـ اضاءة خلفية واضاءة جانبية واضاءة من فوق الرأس موزعة بطريقة خاصة ـ واستهلاك كل الوقت فى التجهيز ، ولذلك فهى باهظة التكلفة تماما ٠ ولكن النتائج ـ كما يجب أن نلاحظ فى فيلم « المواطن كين » ـ جديرة بالمشقة والمال ٠

(*) و٠ ف٠ ميرناو (١٨٨٨ ـ ١٩٣١) : مخرج ألمانى عمل فى ألمانيا وفى أمريكا ومن أشهر أفلامه : « دكتور جيكل ومستر هايد » ، و « نوسفيراتو » و « الضحكة الأخيرة » و « فاوست » ، و « خبزنا اليومى » ـ (المترجم) ٠

ويمكن أن يكون تصوير اللقطة المنخفضة وسيلة لتوفير النقود فى الافلام السينمائية الرخيصة التكلفة والأفلام التليفزيونية ٠

ولتجنب الديكورات المبنيه فى اللقطات الخارجيه القريبه ـ ودلت عن طريق التجربه السابقه ـ توضع الكاميرا الى أسفل وتصور الى اعلى فى اتجاه الموضوع ، وذلك « مع وجود السماء كخلفية » ٠ ويمكن تنفيذ هذه اللقطات فى الاستوديو أمام شاشة تمثل السماء أو فى مكان التصوير، عندما لا تكون الخلفية فى قيمة الحدث الذى يجرى تصويره ٠ ويتم اللجوء الى هذه الوسيلة فى اللقطات السريعة التى يحتاجها مونتير الفيلم على أجزاء معينة فى فيلمه المقطع ، بعد أن يجرى تصوير الفيلم كله ٠

ويمكن للقطة الكبيرة المأخوذة من زاوية منخفضة لتصوير لقطات مصغرة من أجل تأثيرات خاصة ، أن توفر لنا بالفعل نسب الحجم الانسانى لدمية وبنفس الاحساس ٠ ويتم جعل الأشياء المتحركة أكثر واقعية أيضاً ، عن طريق زيادة سرعة الكاميرا الى اثنين وثلاثين أو ثمانية وأربعين أو أربعة وستين كادرا فى الثانية ٠

الزاوية العالية

تقلل لقطة الزاوية العالية ـ على عكس لقطة الزاوية المنخفضة ـ من ارتفاع الموضوع ، وذلك بالعرض المائل للحدث وأيضا بابطائه ٠ وهى بعملها هذا تقلل من أهمية الموضوع وتهتم بما يحيط به ٠

وفى الوقت نفسه ، تقوم الزاوية العالية بعمل حيلة نفسية على الجمهور ٠ فهى تمنحه وهما يشبه السمو الالهى — والتمتع بمشهد لبنى الانسان وهم يجعلون من أنفسهم حمقى ٠ ولذلك ، يجب أن ينال الحدث المرسوم الأسبقية على الشخصيات المتضمنة ، فيجب أن يكون مهما بدرجة تكفى لتبرير هذه المعالجة ٠

وبالرغم من هذا ، فان لقطة الزاوية العالية تفتقر الى القيم الدرامية لأنها لا تركز على الموضوع ، ولذلك يجب الاشارة اليها أحيانا فى السيناريو

لاعطاء مونتير الفيلم مادة لقطع وجهه النظر المتغيرة ، وبذلك تمده بوسائل اضافية مجموعة متنوعة ومرضية وتمهد للفصول المصورة ٠

الزاوية الجانبيـــة

وهناك نقص شـــائع فى كل من لقطات الزوايا العاليه والزوايا المنخفضه . فهى تميل الى تسطيح الصورة بحيث تفقد استدارة البعد الثالث ٠ ومع ذلك ، فيمكن اكمال هذا النقص بتطعيم حصيف بلقطات جانبية الزوايا التى تمتلك صفة البعد الثالث . ولا يصبح الموضـــوع فقط جيد الاستدارة ، ولكنه يظـــل فى علاقة دائمـــة بخلفيته وما يحيط به ويكتسب عمقا وبعدا بصريا ٠ ويمكن أن تتضـــمن الزاويه الجانبية الجيدة فى اطارها موضوعين أو حدثين أو أكثر ، بحيث يمكن رؤيتهما فى نفس الوقت ، بالرغم من أنهما بالفعل بعيدان عن بعضهما الى حد ما ٠

وبالاضافة الى ذلك ، فعن طريق البروزة الدقيقة من جانب مساعد المصور يمكن استخلاص المادة الغريبة فى لقطة جانبية الزاوية ، ويتم فقط اختيار المادة الملائمة المتصلة والتى نحتاجها داخل اللقطه ٠

وليس هناك أفضل من اللقطة الجانبية الزاوية فى البناء أيضا ٠ فسرعة أى موضوع أثناء اتجاهه ناحية الكاميرا ـــ وبالتالى ناحية الجمهور ـــ يمكن التحكم فيها بدقة بواسطة الزاوية التى تصور بها عدسة الكاميرا اللقطة ٠ اذ يتوقف الحدث بالفعل فى اللقطة العالية الزاوية ٠ ولكن أثناء تغيير الزاوية ـــ اما لليمين أو لليسار ولكن من الأفضل لليمين لأنها تتبع حركة العين البشرية الطبيعية من اليسار الى اليمين ـ يمكن لسرعة الموضوع أن تزداد الى أن تصل الى ١٨٠ درجة من التنوع بالنسبة للمركز .

لقطات حامل الميكروفون

يمكن أيضا تحقيق لقطة الزاوية العالية بواسطة حامل ميكروفون ٠ وحامل الميكروفون هو ببساطة عبارة عن ذراع صـــلب متوازن الثقـــل ويمكن رفع أحد طرفيه أو خفضه بنعومة ، وتقريبا بلمسة الاصبع ٠

ومن الممكن ـ بوجود كاميرا على حامل الميكروفون ـ الحصول على لقطة عامة عالية للغاية ، ويمكن أن تتجه الى أسفل فى زووم فى لقطات قريبه منخفضه وأيضا لقطات كبيرة ـ اللقطات التى تبدا عاليه عند احد أركان الديكور ثم تدور منخفضه الى أقصى الركن المواجه . ولذلك ، فمن طريق لقطه حامل الميكروفون يمكن تصوير مشهد كامل فى لقطه واحدة ، مستخدمين قائمه اللقطات والزوايا كلها . وقد حصل هيتشكوك عن طريق حوامل ميكروفون متحركة ومصممة بطريقة خاصة ، على كثير من مشاهده الطويلة فى فيلم « الحبل » .

وفى حالة انتهاء لقطة حامل الميكروفون بلقطة كبيرة للغاية لموضوع تم التركيز عليها بطريقة محكمة ـ لقطة صعب الحصول عليها ـ يلجأ المخرجون الى حيلة بارعة . فهم يبدءون بلقطة كبيرة ـ التى يمكن التركيز عليها بحدة فى البداية ـ ويعكسون الحدث لينتهى باللقطة الكاملة. وعندئذ يوضع هذا المشهد فى الفيلم بالعكس ، وبذلك يبدا هذا المشهد فى الفيلم النهائى بلقطة كاملة وينتهى باللقطة الكبيرة المطلوبة . وتتضح السيولة التى تحققها هذه الكاميرا المتحركة ، ولكن لقطة حامل الميكروفون تعتبر مستهلكة للوقت وتتطلب فريقا خاصا لحمل الميكروفون وقدرا كبيرا من التخطيط وترتيبات اضاءة معقدة وبروفات عديدة وطويلة من اللقطات الزائدة ، للحصول على واحدة مقبولة .

وحتى فى أى فيلم يمكن أن تسمح فيه الميزانية بلقطات حامل الميكروفون (الا اذا كان فيلما موسيقيا متطرفا تكون لقطات حامل الميكروفون مطلوبة جدا فيه) ، ينصح بتخفيض هذه اللقطات الى أدنى حد . ويمكن لواحدة أو اثنتين على الأكثر أن تزودنا بنقطة تركيز بصرية عالية تقوم مقام الذروات فى مجموعة من المشاهد ويقل التكرار من تأثيرها .

وتعتبر لقطة حامل الميكروفون فى الأفلام التليفزيونية حادثة تعيسة . فلقد كانت نقطة التركيز فى الفيلم الانجليزى « كانت الفتاة

صغيره» ، عندما نقبت الكاميرا وهى على حامل ميكروفون فى نادى العشاء بعد دخول البطلة للبحث عن الطبال المفقود . وبعد مرورها فوق رؤوس الراقصين والاستمرار تجاه الزبائن على موائدهم والاحاطة بالأوركسترا ، اتجهت فى النهاية فى شكل لقطة كبيرة للطبال المفقود . فكان التاثير مثيرا الى حد ما وجعل الجمهور يتعاطف مع البطلة ويعانى نفس القلق ونفس اليأس ، وأخيرا نفس الفرحة عند العثور على الرجل المفقود .

تجنب الافراط فى الزوايا الشاذة

يمكن للمصور — عن طريق الزوايا الشاذة — أن يذهب فى الواقع الى المدينة وهو يتحدث بالصورة . وفى الوقت نفسه يمكن أن يكون توالى الزوايا الشاذة حمقا الى حد ما . لأنه كما فى كل الفنون . وخاصة فى صناعة السينما ، لا يجب أن يسمح للأساليب الفنية أن تكون واضحة .

فلزوايا الكاميرا الشاذة طريقة لجذب الانتباه اليها بشكل صارخ تقريبا، بسبب طبيعتها الخارجة عن المألوف .

لا يجب أن تكون زاوية الكاميرا شاذة للغاية دون هدف ، وذلك لكى تصبح نقطة جذب بؤرى . وعلى العكس ، يجب أن تتدفق فى نعومة من بناء سابق لزوايا الكاميرا ، ومن ثم تتدفق بنعومة الى الجزء التالى لزوايا الكاميرا .

ويجب أن يكون هنـــاك دائماً سبب معقول لاستخدام زاوية شاذة للكاميرا . فلقطة الزاوية الرأسية فى فيلم«مقابلة عابرة»، تعتبر نموذجية. ويجب أيضا أن تنبع زاوية الكاميرا من حالة وطبيعة اللقطة والمشهد . ويجب على زاوية الكاميرا الجيدة أن تجذب الانتباه لا الى الزاوية نفسها ، ولكن الى الحدث الذى تعرضه .

زوايا وجهة النظر

وتعتبر أيضاً زاوية الكاميرا ذات قيمة فائقة فى تدعيم وجهـــة نظر الجمهور وتوجيهها. وتماماً ، فكما يمكن للزاوية الرأسية العالية أن تضفى

عليهم احساسا بالسمو ، تستطيع الزاويه المنخفضه أن تعطيهم وجهه نظر طفل ينظر الى شخص أكثر طولا · وتحقق هذا التاثير بنجاح فى الفيلم الانجليزى « سقوط معبود » ، عندما تم تصوير الشباب بزاويه منخفضة ـ من وجهة نظر صبى ـ من أجل تأكيد الاختلاف فى الحجم ، ومن ثم الاختلافات فى عملية التفكير ·

وعلى العكس ، يمكن للقطة ذات زاوية عالية لطفل يحملق عاليا فى الكاميرا أن تعطى للجمهور احساسا بوجهه نظر الشاب · وتم استخدام هذا التأثير أيضا بشكل مفيد فى الفيلم المذكور عاليه · ومع وجهه النظر المتحركة هذه ، يمكن لكاتب السيناريو أن يحفر بدقة سمات الشخصية فى داخل الجمهور ويمهدها من الناحية الجسمانية ـ على الاقل ـ كتحديد عاطفى ·

وكان فيلم ميرنو « متنوعات » سباقا فى تقديم زوايا مثيرة وشاذة . وقبل ذلك فى أفلام السيرك تم اعطاء وجهه نظر الجمهور فقط · ولكن ميرنو صور مشاهده من وجهه نظر الممثل ، بحيث استطاع الجمهور ان يندمج مع الممثل بواسطه زوايا للكاميرا غير واضحة للغاية ·

وحقق هذا لأنه كان على علم بامكانات العين البشرية التى تعوض بطريقة آلية عن عدم الوضوح ، بتعديله الى مستوى العين الدائم والأشياء التى تجرى رؤيتها من زاوية شاذة تتعدل بطريقة آلية الى المعتادة . ولذلك ، يمكن للعين أن تعدل من العمق عندما يكون جزء من الشخص ـ ولنقل ساقه ـ فى المقدمة ، بينما يكون جزء آخر فى المؤخرة · واستطاعت لقطة للكاميرا أن تقدم تأثيرا غير عادى بعرض ساق ضخمه بشكل هائل فى المقدمة ، مع وجود جذع أصغر الى الخلف · ومع هذا ، فانها تتكيف بطريقة آلية بحيث لا يوجد عدم الوضوح هذا · ولكن عدم الوضوح يستلفت النظر كما علل ميرنو ، ونتيجة لذلك فقد صور كثيرا من مشاهده بتأثيرات غير واضحة بشكل متعمد ليس فقط من أجل تحقيق الانفعال ، ولكن أيضا لاعطاء اللقطات معانى جديدة ·

زوايا التغير

وفى النهاية ، يجب ان يدرك الكاتب أنه يجب معاملة عدسه الكاميرا كى لو كانت اعين الجمهور بقدر ما يتعلق بالزوايا . فالعين العادية المتفرسة فى أى مشهد، ترى هذا المشهد وعناصره المختلفة من عدد من وجهات النظر المتغيرة الدائبه التعديل باستمرار . فقد تبدأ بالنظر الى حجرة وترى فى البدايه مرآة معلقه على مدفأة من زاويه افقيه فى مستوى العين ، ثم بدورها ـ تقوم بعمل بان للحجرة كيفما كانت ـ قد ترى تمزقات السجادة من زاويه عالية ، وعندئذ قد تدور العين عاليا الى السقف بسبب صوت طنين يجذب الأذن لمراقبة ذبابة من زاوية منخفضة ، وأخيرا بسبب عبير أزهار تجذب الأنف قد تستمر العين فى الدوران الى نظرة جانبية الزاوية خارج النافذة وترى شجيرة من الأزهار اليانعة .

فهذه هى بالضبط متنوعات الزوايا التى يجب على كاتب السيناريو ان يكتبها فى توجيهاته للكاميرا . ولكن بدلا من ان يكون حرفيا فى عرضه ، يجب أن يختار بشكل فنى وذلك لكى يقدم الزوايا بشكل درامى بقدر الامكان ، مع ذكره بحكمة للقطات الانتقالية والتقطيع الداخلى .

لقطة الزاوية المنعكسة

ومع هذا ، ففيما عدا التبرير السابق فلا تتقبل الاستوديوهات بالرضى لقطات الزاوية المعكوسه . فالعقيدة أن هذه اللقطات ـ وغالبا ما يجرى تبريرها هكذا ـ تستلزم تغيرا مفاجئا فى وجهة النظر وتضلل الجمهور عن مكان الحدث .

وقد يكون هذا صحيحا ، خاصة عندما يكون الحدث ثابتا . ولكن عندما يكون المشهد مشحونا بالحركة ـ الحركة المتميزة فى ذاتها ـ يمكن استعادة التوضيح بالرغم من الانعكاس المفاجىء للكاميرا ، حيث يقوم التدعيم السهل التعرف عليه مقام علامة الطريق للتوضيح فى تلك اللحظة . فيمكن اتباع لقطة متوسطة لشخص يوقع ورقة بلقطة كبيرة معكوسة الزاوية من فوق كتف الشخص للورقة التى يتم توقيعها ، وتترابط الورقة والريشة وعملية التوقيع لتدعيم التميز والتوضيح .

اللقطات الاضافية

لقد تم شرح اللقطة الكبيرة بأنها نقطة تركز انتباه الجمهور على تفاصيل ذات دلالة للحدث الرئيسى . ومع هذا ، فاللقطة الاضافية تبعد الانتباه عن الحدث الأساسى وتركزه على حدث ثانوى يمكن ان يكون مرتبطاً بالحدث الأساسى الذى يبدو منفصلا عنه ، أو تستخدم كتعليق عليه كنوع من الجانب التحريرى المرئى . ولكن لا أهمية لأى نوع قد تكونه فيجب أن تكون اللقطة الاضافية مرتبطة دائماً بالحدث الرئيسى بشكل ما أو بآخر — فى موازاة الحدث أو فى حركة شخصية متكررة أو فى تشابه الحالة النفسية أو فى الحدث أو فى الحركة أو فى الحالة النفسية المتناقضة .

تدعيم اللقطات الاضافية

من الضرورى فى معظم الحالات أن يكون موضوع اللقطة الاضافية مدعماً ، اما بالصورة أو بالصوت قبل تقديم اللقطة الاضافية بالفعل . ويفيد هذا فى تكييف الجمهور بها ، بحيث يتم تجنب هذه المفاجأة — التى هى ليست ضرورية — والبلبلة الحرجة . ويمكن تحقيق هذا بالاشارة الى استخدام لقطة كاملة أو متوسطة (بالنسبة للتليفزيون) عادة فى اللقطه الموضحة للمشهد الذى يتضمن موضوع اللقطة الاضافية المقبلة أو الخلفية ، وليس بالضرورة فى بروز عظيم .

اللقطات الاضافية المرتبطة

يجب أن تكون اللقطة الاضافية فى العادة لقطة قريبة ، واذا كان رد فعل وجه الموضوع مهماً فيكون لقطة كبيرة . ويمكن أيضاً أن يكون لحدث ثانوى ما فى نفس المشهد مثل — على سبيل المثال — رد فعل متفرج مختف فى مقصورة بشىء يراه يدور فى الحدث الأساسى خارج المقصورة . ومرة أخرى ، يمكن أن يكون مشهد الحدث الاضافى مختلفاً عن ذلك الذى فى الحدث الرئيسى . فيمكن مثلا ، الاشارة الى سائق تاكسى مزعج أثناء انتظاره عند حافة الرصيف للناس المشتركين فى الحدث الأساسى داخل منزل وهم يتشاورون فى رحيلهم بالتاكسى .

ففى فيلم « الفتى الشرير » ، قام المخرج چان نيجلسكو بتصوير لقطة اضافية للخدم وهم يراقبون تهريج چون براون ، الذى يحاول أن يعلم هويلر كيف يفتح فمه عندما يتناول طعامه بالملعقة . فقد صور الخدم فقط وهم يحملقون باستمتاع فى الصبى . وقد يشير كاتب السيناريو المتمكن — وخاصة ذلك الذى قد لاحظ أما تطعم طفلها — الى أفواه الخدم تنفتح فى ترقب ويقلدون الصبى لا شعورياً . وقد يكون هذا رد فعل مكتمل وطبيعى وهزلى .

اللقطات الاضافية المنفصلة

وعندما يتم تصوير لقطة اضافية لحدث بالتحديد لا يرتبط بالحدث الأساسى ، فعادة ما يكون واقعاً على حدث الشخصيات الثانوية فى الحبكة الثانوية بطريقة ما « فى نفس وقت » الوقوع . ولذلك ، فأثناء تركيز انتباه الجمهور على الحدث الأساسى فى الميناء مثلا حيث تصل البطلة من أوروبا ، يمكن أن تكون اللقطة الاضافية — بعد رؤيتها وهى تعانق زوجها — على مكتب والد زوجها ، الذى قد يكون أثناء ذلك يدبر أحد مشاريعه الخسيسة

المعادية للمصاهرة والمفروض أنها تؤذى البطلة البريئة . وبتدعيم خط الحبكة هذا الموحى والمثير ، يمكن أن يعود انتباه الجمهور الى العاشقين السعيدين على رصيف الميناء واللذين لا يشعران ـ فى غمرة سعادتهما ـ بمتاعب المصاهرة التى تحوم فوقهما .

فمن الواضح أنه يمكن للقطة الاضافية أن تكون وسيلة نموذجية لبناء التشويق ، فقد استخدمت لهذا الغرض منذ بداية صناعة السينما ويستعان بها باستمرار حتى فى يومنا هذا ؛ خاصة فى افلام الغرب والافلام البوليسية .

اخراج حدث اللقطة الاضافية

ويتم فى هذه الأفلام استخدام سلسلة من اللقطات الاضافية المتشابكة للوصول باحدى المطاردات الى الذروة . ففى افلام الغرب مثلا قبل القتال الحتمى بين اعوان الشريف ولصوص الماشية ، يتم حشر مجموعة من اللقطات الاضافية القصيرة . وتعرض هذه أولا لقطة لأعوان الشريف على الجياد ، وهى تجلجل من يسار الشاشة الى يمينها عبر الكادر . وتتبع هذه اللقطة على الفور لقطة تعرض اللصوص على الجياد وهم راكبون باقصى سرعتهم من يمين الشاشة الى يسارها . ثم زوج آخر من اللقطات الاضافية المتشابهة بالطبع فى أماكن مختلفة ـ تتبع الزوج الأول . وقد تتغير هذه فى زاوية التصوير أو فى حجم الصورة . ومازال يستخدم أيضاً زوج آخر من اللقطات الاضافية المتشابهة ، ويتوقف عدد الأزواج على كمية الفيلم الخام المخصصة للمشهد . ويغطى المشهد الختامى هذه السلسلة من اللقطات السينمائية ، التى جرى اخراجها مناقضة للقطة اعادة التوضيح التى تعرض للأشرار وهم يتقابلون فى النهاية فى صراع أخلاقى مع الطيبين .

ويمكن تكييف نفس اللقطات الاضافية المتوالية بالنسبة للقصة البوليسية التى يطارد القاتل فيها فريسته . وقد يسير هنا كلا الموضوعين فى نفس الاتجاه — كما هو دائماً فى حالة المطاردة التى يمسك فيها المطارد (بكسر الدال) بالمطارد (بفتح الدال) أو يفقده — ويمكن بناء التشويق بسلسلة من اللقطات الاضافية للقاتل أولا ثم للفريسة المنتظرة .

وعند الاشارة الى مشاهد اللقطات الاضافية هذه ، يمكن أن يسدى كاتب السيناريو مساعدة لا تقدر للمخرج ، بأن يكتب كل التوجيهات السينمائية لتصوير الموضوعات من ى (يمين) الى س (يسار) ، أو من س الى ى .

تعليق اللقطات الاضافية

يمكن استخدام اللقطة الاضافية فى وسائل أخرى . فهى وسيلة نموذجية تسمح للكاتب بأن يعلق مثل المعلق الصحفى على الحدث . ففى فيلم بودوفكين « نهاية سانت بطرسبرج » على الفور عقب لقطة تعرض لجنود وهم يحاربون ويموتون فى الوحل ، كانت هناك لقطة اضافية تعرض لرجال المال وهم يضاربون فى البورصة فى استطراد مرئى تهكمى لاذع .

ويمكن اضافة التعليق التهكمى عن طريق وضع لقطة اضافية مثلا لقطة وهى تلعق فروتها لتنظفها تلى على الفور لقطة لفتاة وهى ترتدى ثيابها فى زهو أمام مرآتها . ويمكن استخدام الحيوانات فى موازاة اللقطات الاضافية بمثل هذه الطرائق العديدة بشكل درامى ورمزى كما تستخدم بالمثل بشكل تهكمى . وفى فيلم سيزيك « النشوة » مثلا تم تصوير عدد من اللقطات الاضافية للمجون المتزاوج لفرس وفرسة ليس فقط للرمز الى عاطفة البطل والبطلة ، ولكن لموازنة حدثهما فى مشاهد متعاقبة . وقد تم عرض لقطة اضافية أخرى جنسية الرمز فى

فيلم « النشوة » ، فى لقطة كبيرة للغاية لوردة خارج كوخ العاشقين ونقطة ندى قذف بها عضو التلقيح على عضو التأنيث . وقد اكتظ الفيلم بعديد من اللقطات الاضافية المشابهة لذلك ؛ لدرجة أن جزءاً كبيراً من الرمز فقد معناه .

اللقطة الاضافية لتخفيف التوتر

ويمكن أيضاً استخدام اللقطة الاضافية كوسيلة لتخفيف التوتر . ففى فيلم « م » بطولة بيتر لور ، ثم تخفيف التوتر الناتج من التدرج الى قتل بيتر لور للفتاة الصغيرة ، عن طريق لقطة اضافية لكرة الفتاة المطاطة عندما تدحرجت من خلف السور وتوقفت بالقرب منه . ففى الوقت نفسه ، تخلصت البالونة التى اعطاها لور للفتاة من يدها الميتة وطارت الى أعلى لتشتبك فى أسلاك التليفون عالياً ، وهو حدث جرى عرضه أيضاً فى لقطة اضافية . ومما يدعم أن هذه اللقطات الاضافية كانت مؤثرة ، هى الحقيقة التى تقول بأنه جرت مضاعفة اعادة الطبع فى ١٩٥١ فى النسخ الأكثر قدماً لمعظم اللقطات الاضافية المؤثرة .

واستخدم جيمس جويس فى روايته « صورة الفنان وهو شاب » هذا النمط من التخفيف على أكمل وجه ، فى المشهد الذى يشاهد فيه الصبى ستيفن مشاجرة عنيفة بين عمه وعمته . فأثناء نهوض العمة للانصراف تنزع حلقة المنشفة التى تقع على الأرض وتتدحرج وتأتى لتستقر تحت مقعد الصبى . وعن طريق تحويل انتباه القارىء من قمة المشاجرة الى تفاصيل تبدو غير ذات دلالة ، استطاع جويس أن يخفف ما يمكن أن يكون الى حد ما توتراً لا يحتمل .

ويعتبر كارول ريد أستاذاً فى فن اللقطة الاضافية ، فى تفاصيل تبدو أنها أشياء منظورة دون أهمية . وفى فيلم « سقوط معبود » ، ارتفع بالدراما النفسية لهروب الصبى ، عن طريق لقطة اضافية لخرطوم ،

يرش الشارع المرصوف بالحجر اللامع . وفى وقت آخر ، استخدم سلما أسند الى حائط لغرض مشابه . ومع هذا ، فيمكن لهذا الاستخدام المنحرف للتفاصيل الدالة أن يحدث بلبلة بدرجة خطيرة ، اذا لم يتم فى نفس الوقت التصحيح وعند أدنى خروج منه عن المكان او الحدث او الحالة العاطفية للمشهد .

اللقطات الاضافية لتغطية المشهد

ويمكن أن تقوم اللقطات الاضافية داخل المشهد مقام تغطيات كاملة للمشهد . وبالرغم من أنه لا يمكن اعتبار اللقطة المتحركة فى الفيلم الفرنسى « شيطان فى الجسد » لقطة اضافية بالمعنى الحدد ، فهى تعتبر مثلا جيداً . فقد بدأت الكاميرا على صبى وفتاة وهما يتعانقان فى الفراش ، ثم تحركت الكاميرا خلف السرير بحيث جرت رؤية اللمحات المتقطعة للعاشقين . ثم تحركت الكاميرا فوق الخشب المشتعل فى المدفأة لترمز للحدث المتوازى الحدوث بالقرب ولتغطية المشهد عن طريق الايحاء . ولم يتم هذا فى الفيلم ، ولكنها طريقة مكتملة للعودة الى نفس المشهد بعد أن أخمد الصبى والفتاة عاطفتهما ، واقترنت بمرور الوقت وامتزجت خلاله من النار المندلعة الى لقطة لنفس النار فى جذوات متوهجة . وتبع هذا حركة بان عبر السرير مرة أخرى ثم لقطة متحركة عكسية عبر رأس السرير كما تم من قبل، وينتهى على لقطة للاثنين راقدين فى الفراش منهكين ولكن سعيدين .

اللقطات الاضافية لمرور الوقت

يعتبر المؤلفون السينمائيون اللقطات الاضافية بمثابة نجدات ، عندما يواجهون لقطات لا يمكن لصقها ببعضها البعض بشكل مرض بسبب عدم كفاءة الاخراج . وفى الحالات التى ينتج فيها الخطأ مثلا عن ما يسمى بـ « لقطة متأخرة » — التى يقطع فيها حدث مستمر بقفزة حادة — وهى

لقطة اضافية تعرض لرد فعل شخص مشاهد أو أى موضوع يمكن أن تصل الانقطاع فى اللقطة ، رغم أن هذا يعتبر على وجه التحديد مشكلة المخرج والمونتير فيمكن لكاتب السيناريو أن يستخدم اللقطة الاضافية بطريقة مشابهة .

ومن الاشياء التى تعتبر مضيعة للوقت ومثيرة للملل مثلا أن نرى التحدث الكامل لعامل خطوط التليفونات وهو يرتدى أجهزته من حزام الأدوات وخطاطيف تسلق الأعمدة . فالحدث ليس على درجة كبيرة من الأهمية بحيث يعرض كله ، وليس طويلا زمنياً بدرجة تكفى لتبرير المزج . ويمكن فى هذه الحالة رؤية عامل خطوط التليفونات وهو يبدأ فى ارتداء حزامه . ثم لقطة اضافية لشخص يراقب العملية ، أو على مشهد آخر يمكن ادماجه لتغطية الوقت الذى يحتاجه عامل الخطوط لينتهى من استعداداته ، بحيث عندما نراه مرة أخرى يكون مستعداً لعمله .

وهذه اللقطات الاضافية التى يشير اليها السيناريو ، يقوم دائماً بتصوير معظمها المخرجون الذين يكونون على وعى بأكثر أزمات مونتير الفيلم شيوعاً . وعندما لا تتم الاشارة الى هذه اللقطات الاضافية فى السيناريو ، يرتجل المخرج العارف — بتدعيمات أو شخصيات ثانوية ممكنة بالنسبة له فى الديكور . وتصوير اللقطات الاضافية ليس فقط لامداد مونتير الفيلم بمشهد يغطى حالة الطوارىء ، ولكن أيضاً لاستخدامه فى أغراض بنائية .

التلميح

فى التسم الخاص بمرور الوقت ، يتم الايحاء بحيث تتاح الفرصة للجمهور لتحديد بعض الأشياء لنفسه . فليس من الضرورى وضع كل شىء بالابيض والأسود للتأكد من أنه « سوف يدركه » . وبمعنى آخر من الناحية النفسية ، يعتبر من التعقل تحقيق رضاء الجمهور عن طريق تلقه ؛ وذلك تبعاً لفكرة أنه يمكن الاعتماد عليه فى استخراج استنتاجات مدعمة عن طريق ربط حقائق معينة بحقائق أخرى .

اللقطات الاضافية لرد الفعل

ولهذا ، فعند كتابة مشهد لارتكاب جريمة ، فليس من الضرورى رؤية الرصاصة وهى تدخل الجسم لكى نشير الى أنه أصيب . فقبل كل شىء لن تسمح بذلك لجنة الأخلاق المتحكمة حالياً فى هوليوود . ولكن فى الوقت نفسه ، يمكن الاشارة الى ما يحدث فى الحدث الأساسى ، وذلك بعرض لقطة اضافية لرد الفعل . ورد الفعل لأحد الأشخاص تجاه هذا الحدث ، ما هو الا تلميح بمعنى آخر .

فمثلا فى فيلم « الدفع مختلف » ، تم اللجوء الى التلميح عند تسمم ابن شقيقة لوتون . فتريثت الكاميرا على لقطة للوتون وهو يقف أمام ابن شقيقته يراقبه فى انبهار وهو يشرب السائل السام . بالاضافة الى لقطة كبيرة داخل المشهد لكوب لوتون ويده المرتعشة تهتز ، لدرجة أن محتوى الكوب انسكب على جوانبه فزاد من قوة المشهد ، ولم يكن

هناك ضرورة لوقت محدد بالنسبة للجمهور لرؤية ابن الأخ وهو يعانى آلام التسمم . وبدلا من ذلك شاهدوا انعكاساً مائلا لمعاناته لأثر التسمم .

ويعتبر هيتشكوك أستاذاً فى لقطة التلميح التى يستخدمها لبناء التوتر . فبكل بساطة عن طريق لقطة اضافية لباب يتحرك بخفة يوحى بأن شخصا مطاردا قد نجح فى الهروب من خلال الباب دون رؤيته وهو يخرج بالفعل من خلاله . وتم استخدام هذا التأثير فى فيلم « الصقر المالطى » عندما أوحت لقطة الباب المفتوح الى الجمهور بأن القاتل المطارد قد هرب ، بينما كان مطاردوه يتداولون فيما بينهم . وفى فيلم « معجزة فى شارع ٣٤ » ، نرى ادموند جوين (سانتا كلوز) وهو يوضح لفتاة صغيرة كيف يستطيع أن يتعامل مع كمية من اللبان ذى الفقاعات . وتعرض لقطة كبيرة له وهو يبدأ فى نفخ الفقاعة ، ثم لقطة اضافية كبيرة لوجه الفتاة الصغيرة تبين رد فعلها تجاه الفقاعة التى تراها وهى تنتفخ ، ومن عينيها المتسعتين يستطيع الجمهور تقريباً رؤية الفقاعة وهى تتزايد فى الحجم ، الى أن يسمعها أخيراً وهى تنفجر فى فرقعة . وفى اللقطة التالية ، نرى جوين فى لقطة كبيرة وهو يحاول أن يزيل اللبان المنتفخ من ذقنه . وتم استخدام هذا الجزء من الرؤية المائلة عن طريق لقطة اضافية تلميحية ليست فقط كلقطة اضافية ، ولكن أيضاً لأنه لم يكن من الحكمة اضاعة مساحة من الفيلم لعرض عملية نفخ البالونة كلها ، لأنه كان من المحتمل الا يكون فى استطاعة جوين نفخ بالونة فقاعية ، لأنه حتى لو كان فى مقدوره فان عدم التأكد من الحصول على فقاعة من الحجم الكبير التى تنفجر بفرقعة قد تجعل محاولة تصويرها مغامرة كيشوتية . وتم التغلب على جميع هذه الاعتراضات وارتفع التأثير الدرامى ببساطة ، عن طريق اللجوء الى لقطة اضافية كرد فعل أشارت الى كل العمل بشكل غير مباشر .

اللقطة الاضافية للموت

ولكن مع الجريمة يجد التلميح معظم مصدر الهامه المثمر . ولأنه تبعاً للقانون الأخلاقى لا يمكن رؤية القاتل وهو يضغط الزناد أو يغمد السكين فى الضحية فى نفس المشهد ، فيجب على كاتب السيناريو المبدع أن يتحسس منابع التضمين والتلميح والايحاء .

وقد أصبحت اللقطة الكبيرة لحلقات ستارة وهى تنجذب من تضيب الستارة أثناء تشبث الضحية المقتولة بالستارة أثناء سقوطها على الأرض — هى المفضلة منذ تقديمها من بضع سنوات مضت .

وفى فيلم « الخبر » حيث قفز سن فينر الهارب من النافذة ثم أطلق جندى انجليزى عليه النار فى الخارج ، كانت اللقطة الكبيرة ليد سن فينر والأظافر تخمش وتخدش حافة النافذة قبل أن يبدأ الجسد فى السقوط — كافية لأن توحى بأنه قد أصيب اصابة قاتلة .

اللقطات الاضافية الايحائية

ويمكن الايحاء بالموت عن طريق نوع من التلميح العكسى . أى أنه بدلا من الدلالة على الموت باستخدام لقطة اضافية بعد اقتراف الفعل ، فيمكن الايحاء به قبل وقوعه . ففى فيلم شابلن « السيد فيردو » حين يتناول شابلن كأسه الأخيرة من الروم فى زنزانة الموت ، يلقى برأسه بعيدا الى الخلف فيعرض توسعاً حياً طويلا لنبض الحلقوم أثناء نزول الروم — نفس الحلقوم الذى يعلم الجمهور أنه سيذبح حالا بواسطة نصل مدام جيلوتين الحاد .

ويمكن استخدام نفس نمط التقنية الظلالية لبناء التوتر والارتفاع بالحدة الدرامية . ويمكن الاشارة الى لقطات اضافية لجسر يدمره الفيضان وانفصال عجلة سيارة أو قنبلة زمنية تنتظر فى سلبية أو طريق

عمومى تدمره عاصفة أو قضيب سكة حديد ينفصل عما يربطه ـ كل الايعازات التى تهدد بوقوع كارثة طبيعية أو مدبرة قبل وقوع الحادثة . وسوف تظل هذه الكارثة الموشكة على الوقوع بشكل غير مباشر ، بحيث لا يكون هناك عند وقوع الحادثة أى داع تماماً حتى لرؤيتها وهى تقع .

وفى الواقع ، فانه فى الأفلام الرخيصة الانتاج وفى الأفلام التليفزيونيه حيث تكون النفقات جوهرية ، تعتبر هذه الكوارث الرخيصة التكلفة التى يتم الايحاء بها بشكل غير مباشر تدعيمات تلقى الترحيب . وفى العادة ، يتم الايحاء بالكارثة فقط بالصوت ، بينما تكون الكاميرا مركزة على شخص للحصول على رد فعله للكارثة التى جرى الايحاء بها من قبل بشكل غير مباشر . ويمكن الايحاء بالحرائق الباهظة التكلفة بهذه الطريقة ، وذلك بكل بساطة عن طريق قوس متماوج يظلل وجوه الناس .

وفى فيلم شابلن « امرأة باريس » ، قام شابلن بتصوير مشهد فى ديكور مخزن فرنسى دون رؤية قطار حقيقى ، لأنه لم يكن فى الامكان الحصول على قطار فرنسى حقيقى ، أو لأن الميزانية قررت استحالة بناء هيكل كامل . فبدلا من ذلك ، قام بتصوير كشافات القطار وهى تتماوج فوق لقطة كبيرة لوجه ادنا بورفيانس .

ويمكن الحصول على قدر كبير من المتعة بلقطات الايحاء . فقد عرض فان دايك فى احدى المرات ، لقطة لكلب مقيد على وشك أن يقضى حاجته . ولأنه لم يكن فى استطاعة المخرج تصوير الشىء الحقيقى ، فقد صور لقطة كبيرة لقيد الكلب وهو يضيق فى يد سيده أثناء جذب اليد له الى الخلف . ثم ظلت اليد ثابتة فترة من الوقت وبعد أن رش الكلب احدى الأشجار بشكل واضح ، رأينا القيد ينجذب مرة أخرى وانجذبت يد السيد الى الأمام ؛ مشيرة الى أن الكلب كان فى طريقه مرة اخرى .

مرور الزمن

ماهيته : يعتبر مرور الزمن من احدى الخصائص الأعظم تاثيراً المتاحة لكاتب السيناريو فقد استطاعت الأفلام السينمائية الأولى عن طريق هذه الخاصية ، أن تتخلص من تقنية « الحائط الرابع » المأخوذة من المسرح .

فعن طريق مرور الزمن ، كان من الممكن ترك المشهد الآنى للحدث واجتياز فترة من الزمن تعتبر جوهرية بالنسبة لتطور القصة ؛ ولكنها ليست مهمة بدرجة تكفى لصياغتها دراميا بشكل كامل .

وقد أولت الأفلام الأولى قليلا من الانتباه لهذه الخاصية الجديدة . فقد استخدموا بالفعل القطع المباشر كاشارة الى حدث متواز أو أحداث تتبع فى الحال حدث اللقطة السابقة والمزج كربط للقطتين ، وذلك اشارة لمرور قدر معين من الزمن والاختفاء والظهور ، كاشارة أيضاً الى مرور فترة أطول من الزمن . ولكن تم تجاهل العناصر الفعلية .

كيف يتم استخدامه ؟

ومع ذلك ، تقوم الأفلام الحالية باستخدام كامل لامكانات مرور الزمن . وغالباً ما تم استخدامها بشكل كامل فى عمليات مرور الزمن المتوازية . وقد برزت التقنية بشكل واضح — على حساب الواقعية . ويستسلم كاتب السيناريو المبتدىء بوجه خاص للبريق الفطرى لوسائل مرور الزمن المتوازية ، ويجهد بها السيناريو الذى يقوم بكتابته .

ويعتبر مرور الزمن خاصية سينمائية تشير بشكل تصويرى الى فجوة مدتها ثوان أو دقائق أو ساعات أو أيام أو أسابيع أو اشهر أو سنين . وفى بداية صناعة السينما ، تم تحقيقها من الناحية التصويرية بعدة وسائل مختلفة . وكانت كلها تأثيرات بصرية وتتم يدوياً فى الكاميرا أولا ، ثم فيما بعد بطريقة كيمائية فى معامل التصوير . ويتم حالياً خلق التأثيرات البصرية بواسطة آلات جرى تصميمها بشكل خاص لهذا الغرض .

مزج مرور الزمن

والمزج هو الأساس لجميع وسائل مرور الزمن التصويرية . وهو عبارة عن طريقة لاختفاء الصورة فى نهاية ذيل اللقطة ثم مساحة متوسطة تقريبا بين الصورة الكاملة والاختفاء الذى يبدو من خلاله ظهور تدريجى للكادرات الأولى للقطة التالية فى كثافة عكسية من تلك التى تخص اللقطة السابقة . وينتج عن هذا انتقال ناعم من الظلام الى الوسط لكادرات اللقطة الأولى فى مزيج من وسط الى ظلام الكادرات الأولى للقطة التالية .

ويمكن أن تتنوع الامتزاجات وفقاً لزمن العرض الفعلى . فيمكن أن تكون بطيئة أو متوسطة أو سريعة متوقفة على لسرعة التى تتطلبها الحالة النفسية أو الحدث كما صوره الكاتب وقام بتنفيذه مونتير الفيلم .

مسح مرور الزمن

وهناك طريقة تقنية أخرى لتحقيق هذا التأثير ، وذلك باستخدام المسح . ومع هذا ، فغرض كل من الطريقتين واحد — الاشارة الى مرور الوقت . وعندما تم تقديم كل منهما ، غالى السينمائيون فى استخدامهما وحملوا الأفلام بعمليات المزج والمسح . ولكن تبعها عملية تمهيد ، واليوم عادت عمليات المزج وعمليات المزج المتوازية وعمليات المسح (خاصة الأخيرة) الى مكانها الملائم واهميتها .

عمليات مرور الزمن تعرقل الحدث

تميل عمليات مرور الزمن الى ابطاء الحدث المتقدم فى الفيلم . وبالفعل ، يتوقف الحدث عند تقديم عملية مرور الزمن . ولأن مرور الزمن ما هو الا رمز — تقليد سينمائى قبله الجمهور فقط تحت سلطان العادة — فهو ينحرف بشكل مستقيم بعيداً عن الواقعية ؛ وبالتالى بعيداً عن استمرار الحدث .

والفيلم السينمائى المثالى هو الذى لا يستخدم مرور الزمن بأية حال من الأحوال . وقد حاول هيتشكوك هذا تقريباً فى فيلم « الحبل » ، حيث كان طول الزمن المستغرق فى عرض الفيلم مماثلا لطول الوقت الذى يغطيه حدث القصة . ولكن من الواضح أنه لا ينصح به بقدر ما يختص بتنوع القصة ، ككتابة كل القصص داخل هذه الحدود الزمنية القاسية . ومن هنا كانت الحاجة الى خصائص مرور الزمن .

تقريب زمن القصة

يجب التركيز على هذه الحقيقة : حاول أن تقرب الحدود الزمنية للقصة . فالقصة المسطحة زمنياً تقوض الحدة الدرامية ؛ لأن الزمن عامل درامى حيوى . وهى تتطلب عمليات مرور زمن لتغطى الفترات الزمنية المفرطة فى الطول ، مثل التى نقابلها فى معظم القصص ذات النسب الملحمية .

وتقضى عمليات مرور الزمن الطويلة على التتابع ، بتقسيم المشهدين اللذين تصلهما عملية مرور الوقت الى قصتين منفصلتين .

وعندما يتكرر هذا عدة مرات فى نفس الفيلم ، تكون النتيجة سلسلة من القصص المنفصلة مهلهلة الربط والتكامل .

وفى ضوء نجاح هذه الأفلام مثل فيلم سومرست موم « رباعى وثلاثى » الذى قدمت فيه قصص منفصلة ومتميزة دون عناصر اتصال لتوحيدها كفيلم واحد ، قد تبدو هذه الخاصية واهية الأساس . ولكن لم تدع هذه الأفلام بأنها أفلام مترابطة . فقد تم تقديمها بصراحة كأفلام قصيرة منفصلة لمشاهدتها فى جلسة واحدة ، وتشبه كثيراً تقديم مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد فى المسرح . ولم يكن من الضرورى ربط القصة الأخيرة بالقصة الأولى كما هو جوهرى فى الفيلم السينمائى ذى المستوى ، حيث يجب أن تكون المشاهد الأولى متكاملة بدقة ليس فقط مع المشهد الختامى ؛ ولكن مع كل المشاهد الأخرى فى الفيلم النهائى .

تجنب نمطية مرور الزمن

وحيث يمكن لعمليات مرور الزمن أن تكون مؤثرة بشكل لامع ، وحيث ان الأصيلة منها حقيقة من الصعب الوصول اليها دون فكر عميق مبدع — فقد اتهم كاتب السيناريو بأنه يستعين بالخصائص العتيقة والبالية .

وتعتبر الساعة أكثرها قدماً وربما أوسعها استخداماً (حتى فى يومنا هذا) . وتعتبر أكثر وضوحاً لأنها ترتبط مباشرة بمرور الزمن . ويكون الأمر بهذا الشكل خاصة عندما يكون مرور الزمن المشار اليه مسألة دقائق أو ساعات . وأبسط استخدام لهذه الخاصية يجعل وجهاً يختفى تدريجياً فى وقت مبكر ثم يظهر تدريجياً فى وقت لاحق ، ويشار الى مرور الزمن عن طريق التغير فى عقربى الساعة . ويتطلب نوع آخر ايضاً استخدام ساعة مجهزة بطريقة خاصة تدور باليد خلف ديكور مسطح ، ونرى فيها العقربين يدوران ثم يتوقفان فى الوقت الذى ينتهى فيه المرور . وتستخدم عادة حركة البان للوصول الى الساعة . فاذا لم تكن الساعة فى لقطة كبيرة للغاية ، تتحرك الكاميرا الى الأمام فى لقطة

كبيرة ويتبعها مزج متواز على وجه الساعة وعليها الوقت الجديد . وتستخدم التقنية نفسها على ساعات المعصم والساعات المكتبية وساعات الحائط وانعكاسات الساعة فى المرايا . ويتم بذل مجهود كبير فى محاولة تجويد ما يعتبر فى أفضل حالاتها خاصية عتيقة وبالية .

وعندما يكون الزمن المنصرم أكثر من مجرد ساعات ويدخل فى الأيام والاشهر ، يتم اللجوء الى حيلة النتيجة . وتستخدم هذه البدعة القديمة تأثيراً بصرياً لأوراق النتيجة وهى تتساقط فى حركة بطيئة وتطير بعيداً : حتى يتم الوصول الى التاريخ الذى تتطلبه القصة .

وقد أصبح هذا النوع من فن النتيجة مبتذلا ؛ لدرجة أن الكتاب كفوا تماماً عن اعادة صقل الحيل . والرجوع الى النتيجة هو اعتراف بجدب الابتكار . وعندما يمكن الاشارة الى امتداد الزمن عن طريق تغيرات موسمية ، فغالباً ما تستدعى الطبيعة على المسرح مع مونتاج لمشاهد الربيع والصيف والخريف والشتاء . وهذه المشاهد التى تكون عادة من المكتبة ، غالباً ما تكون لأماكن متنوعة . وأحياناً يتم عمل لقطات انتاج خاصة من مشهد واحد من الفيلم ، ثم يعاد كساؤها بطيور من أجل الربيع وزهور للصيف وأوراق تطير مع الرياح للخريف وأغصان مغطاة بالجليد للشتاء . ويتضمن حالياً هذا النوع بذور التنوع الابداعى . والطبيعة متنوعة للغاية فى كل مظاهرها ويمكن أن تتأثر المناظر بالطبيعة بطرائق عديدة ويجب أن تكون تلك التنوعات لعملية مرور الزمن هذه ممكنة دون تفكير كبير .

ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن أنماط أخرى كثيرة لمرور الزمن : زجاجات اللبن المكدسة أو الصحف التى يتركها الباعة الماكرون رغم حمقهم ، والأمواج التى تغرق باستمرار شاطىء البحر ، ونفس الأمواج وهى تزيل الآثار المطبوعة فى رمال الزمن ، والديك الرومى وهو يتداخل فى مزج الى هيكل لامع لديك رومى ، والسطر الأخير « لن تستطيع أن

تفعل ذلك معى » وهو يمتزج على « انظر ماذا فعلوا معى ! » ، وتظلم النافذة من نهار الى ليل وبالعكس ، والساعة الزجاجية مع هبوط الرمال ، وزوج الأحذية الجديد يتداخل فى مزج على نفس زوج الأحذية وقد بلى — هذا بالاضافة الى العديد من المتنوعات لنفس الموضوع. وكانت فى الماضى مفاهيم جديدة ابتكرها كتاب بارعون ، وقد تولدت عن ازدراء من خلال كثرة استخدامها . وقد كان لكل منها يومها فى الأفلام .

استخدام النمطية كنقط انطلاق

ومع هذا ففيما يتعلق بهذه الخصائص البالية — رغم أنها حقيقية — لا يجب على كاتب السيناريو أن يتجاهلها تماما . فيجب استخدامها الى حد ما كنقطة انطلاق توحى بنسخ أخرى أكثر جدة .

وفى فيلم «فى المدينة»(*) مثلا ، تمت الاشارة الى عمليات مرور الزمن عن طريق ازدواج على علامة مصباح كهربائى تجرى عبر قاع الكادر — مثل علامة مبنى التايمز فى ميدان التايمز فى نيويورك — الذى توهج فى وقت نهار ، فى فترات كان من الضرورى تدعيمه فيها .

وكان هذا الطبع المزدوج جريئاً ؛ ولكنه كان مؤثراً لأنه نبع من روح مكان الفيلم . وسوف يتم مناقشة هذا الموضوع بعد قليل . وفى الفيلم الانجليزى « القناع السابع » ، تم تقديم زيارات للملهى الليلى بحيث تحدث فى فترة ممتدة من الزمن ، عن طريق خاصية بسيطة وهى فتح كل مشهد فى الجزء الخاص بلقطات الملهى الليلى بلقطة كبيرة لزجاجة خمر مختلفة على المائدة تبدأ بفرقعة الصودا ، ثم يتدرج الى السيدر والنبيذ والشمبانيا ، وفى النهاية دورق ماء شيطانى ومفاجىء .

(★) انتاج أمريكى (١٩٤٩) ، اخراج جين كيلى ـ ستانلى دونن ، تمثيل جين كيلى ـ فرانك سيناترا ـ فيرا باليز ـ بيتى جاريت ـ آن ميللر . يدور موضوعه عن ثلاثة بحارة يقضون أجازة لمدة ٢٤ ساعة فى مدينة نيويورك ـ (المترجم) .

وفى فيلم « منزل شارع ٩٢ » ، تم تقديم مرور الزمن بالنسبة لاقامة الفتاة فى السجن — عام — عن طريق الطبع المزدوج لظل بندول يتأرجح على تغيير مستمر لعناوين رئيسية لجريدة ، وتناثرت هذه اللقطات مع لقطات لذبول الفتاة فى زنزانتها .

تفاعل مرور الزمن مع الشخصية

ولجعل عمليات مرور الزمن أكثر تأثيراً ، فلابد من نموها من طبيعة الأحداث أو المكان أو الشخصيات أو الثلاثة مجتمعة . وأبسط شىء بالطبع هو تجاهل هذا وادماج مرور الزمن دون اعتبار لها . ولكن النتيجة تضيع دائماً غرض مرور الزمن كوسيلة انتقال ؛ لأنه بدلا من التدفق بسيولة من مشهد الى آخر سيتشتت انتباه الجمهور بتقديم عنصر غريب .

وتعتبر الساعة الرملية — كوسيلة لمرور الزمن فى مشهد لأحد الأزقة مثلا — غير ملائمة ، مثلها كمثل وجود ساعة الجد فى مشهد تاريخى قبل اختراع الساعات . ومن هنا ، فان الشمعة المتذبذبة والمحشورة فى زجاجة بيرة أكثر ملاءمة للانسجام مع المكان . وهذا لا يعنى أنه يجب على الكاتب أن يحدد نفسه بالتفسير الحرفى للايحاء . فقد تكون الشخصية فى مشهد الزقاق فى موقف تحيط به الآلام من كل جانب وتكتنفه على فترات متباعدة ، أشبه كثيراً بأمواج المحيط . ويكون استخدامه أمواج المحيط كوسيلة لمرور الزمن امتداداً شاعرياً وملائماً تماماً ، بشرط أن تكون هناك اشارة فى الحوار أو الحدث لرمزية الأمواج . ويمكن أن يحدث أكثر الأنواع تأثيراً لمرور الزمن المتكامل فى موقف يعرض صناعة انتاج معين للبدء بها ثم اتمامها . وهنا يمكن أن يأتى المزج فى الحال عقب بداية الانتاج (ولنقل نموذج المركب) ، ويكون المزج على نموذج المركب كاملا . وسوف يؤدى هذا الى تجنب تفاصيل تطويلية لعرض الخطوات المختلفة ، وأثناء حدوثها فى الوقت نفسه تتقدم بالحدث الى الأمام .

استخدم اللقطات الاضافية لمرور الزمن القصير

فى بعض المواقف حيث يكون مرور الزمن مجرد مسألة دقيقة أو ما يشابه ، وحيث ان الحدث المستمر ليس على درجة من الأهمية لتبرير عرضه كله — لا يستحسن وجود خاصية مرور الزمن . وبذلك عند قراءة خطاب مائل الى الطول أو كتابته أو عند خلع حلة جديدة وارتداء أخرى أو عند سباحة نهر ضيق ، فان الوسيلة السينمائية الأكثر تأثيراً فى الاستخدام هى اللقطة الاضافية . وهنا تدخل لقطة رد الفعل لأحد المشاهدين فى الحال عقب بداية الحدث الذى يفتقر الى الأهمية . ثم عند افتراض اكتمال الحدث خارج الكادر ، يمكن ارجاعه على الفور فى لحظة اكتماله . ولا تحتاج اللقطة الاضافية هذه الى أن تكون لقطة رد فعل لشخص فى المشهد . ويمكن أن تكون لقطة اضافية لحدث ما — مرتبط بالطبع — فى مكان آخر .

وعندما تكون خاصية مرور الزمن أساسية لتحديد الفترة المضبوطة للزمن المنصرم — كما فى حالة عرض لحدث تصنيع — فلابد عندئذ من لقطة تعرض الانتاج النهائى وأن تبين الزمن المضبوط فى الحوار ، عن طريق زوجة القائم بهذا العمل أو أمه على غرار « لقد ضيعت أسبوعاً بأكمله فى هذا العبث » .

وتعتبر مشكلة تحديد الزمن المنصرم المضبوط هذه حيوية بالنسبة لتقدير الجمهور لما يجرى . وعند حدوث مرور الزمن ، يجب أن تجعلهم يفهمون مدى الفترة الزمنية بالضبط .

حوار مرور الزمن

وتقوم حيلة النتيجة بتحقيقه عن طريق التواريخ ، والساعة بعقاربها ، والأرقام وسلسلة عناوين الصحيفة الرئيسية عن طريق

التواريخ المنشورة او الأحداث المشهورة . ولكن هناك عديداً من خواص مرور الزمن لا يتسنى لها هذه المساعدات . ففى هذه الحالات يجب تحديد الزمن المضبوط فى الحوار ، اما قبل بداية مرور الزمن أو عقب حدوثه . فمثلا ، يمكن أن يقول الحوار : « سوف أراها بعد أن أغسل الصحون » ، وعندئذ لو مزجنا من المرآة عند حوض المطبخ على المرآة نفسها فى حجرة النوم تتحدث مع شقيقتها ، فسوف يعرف الجمهور أن الوقت المنصرم كان هو المدة الكافية لكى تغسل المرأة صحونها .

مثل آخر : فى حالة سفر شخصية من نيويورك الى بومباى وفى حالة وجود فكرة ما عند الجمهور بالنسبة للقيام بهذه الرحلة عن طريق مونتاج للطائرات والقطارات والأتوبيسات ... الخ ، فيجب أن يكون لديهم أيضاً علم بمدة الزمن المنصرم عندما يشاهدون المسافر بعد ذلك فى بومباى . وفى بعض الأحيان قبل بداية مونتاج مرور الزمن ، يجب أن يسمح للشخصية بأن تقول شيئاً على غرار : « سوف أكتب لك خطابى الأول من بومباى » .

واقعية مرور الزمن المضبوط

ويمكن أن تصبح مسألة تحديد الزمن المضبوط فى عملية مرور الزمن مهمة جداً فى خلق احساس بالواقعية أو القضاء عليها تماماً . ففى الفيلم الفرنسى « ذعر » ، رأينا البطل وقد تدلى بيد واحدة من سطح مبنى عال . وأعقبت هذه اللقطة لقطة كبيرة لأحد الجيران يتصل تليفونياً بمصلحة الاطفاء للنجدة . ثم أتى المزج وفى أعقابه مباشرة وصول سيارات الاطفاء تصلصل أجراسها بلا توقف . وبسبب عدم تحديد الزمن المضبوط ، فقد بدا للجمهور أن وصول فرقة الاطفاء قد بولغ فى تعجله بشكل سريع — وكانت النتيجة هى قهقهة عالية ، فى حين كان يجب أن يكون هناك توتر حاد واثارة .

ولتجنب هذه الثورة ، كان من السهل غرس الحقيقة اما بشكل مرئى أو مسموع ، بأن مخطة الاضفاء كانت قريبة . وبهذه الطريقة كان يتم التمهيد للجمهور لدخول عربة الاطفاء الذى كاد أن يكون عاجلا ، وحتى متوافر لدينا مرور الزمن الذى لم تتم الاشارة اليه فى فترة زمنية محددة .

الانتقـالات

تعتبر عمليات مرور الزمن هى أحد المظاهر فقط لمشكلة الانتقالات السينمائيـة ، وهى مشكلـة تتعلق بأكثر الموضوعـات حيويـة — وهو التتابع .

التتابع مع الانتقالات

يعتبر الانتقال من أعظم عناصر التتابع أهمية . فبدون انتقـالات ناعمة ، لن يكون هناك تتابع . وبدون انتقالات ملائمة ، لن يكون هنـاك تدفق مطرد للحركة ولا تشابك للقطة المشهد والفصـل ، ولا تدعيـم لعلاقات اللقطة المتداخلة ، ولا احساس شامل بالكليـة والاكتمـال ، ولا اتزان وموازنة بين العوامل الفردية — بمعنى آخر ، لن تكون هناك سينما . هذا بسبب الطبيعة الغريبة للسينما التى هى تنسيق لمئـات الأجزاء الفيلمية التى تختلف عن بعضها فى مظاهر كثيرة وتلصـق ببعضها البعض ، بحيث تكون النتيجة فيلماً سينمائياً يصور قصة ذات ترابـط موحد وسهل التدفق وتتابع درامى .

تتابع اللقطات المتوازيـة

ويمكن أن يتم هذا التتابع بين اللقطات الفردية ، عـن طريـق استخدام موفق لمسافة الكاميرا وزاويتها والاضاءة والصـوت وحـدث الشخصية والجو النفسى والحوار .

ومن الموازنة بين اللقطات تقوم حالة نفسية تم تدعيمها مقام الدافع الى الأمام ، وذلك على سبيل المثال . كما يمكن للاضاءة المتوازنة أن تخدم نفس الغرض ، فيمكن لظل محجب من ستارة ضخمة أن يربط لقطة عامة بلقطة متوسطة ولقطة كبيرة ، لو راينا نفس الظل المحجب على الثلاثة كلها . ويمكن القطع من لقطة كبيرة لشخص وهو يبدأ فى النهوض من مقعد ، الى الشخص نفسه وهو يصل الى نصف الوقفة لتتبعها لقطة متوسطة لنفس الشخص وهو يكمل الحدث ويواصل الجزء التالى من شئونه . ويمكن أن ينتقل صوت الآلة الكاتبة المسموع فى لقطة عامة الى لقطة متوسطة تالية ولقطة كبيرة ؛ ليقوم مقام حلقة ربط صوتية .

ويمكن ربط القطعات المباشرة من شخص لآخر عن طريق أسطر حوارهما على شرط كتابة الحوار ، بحيث يتبع كل سطر الآخر فى تتابع طبيعى ، وبمعنى آخر تشابكها — مثل سلسلة من الأسئلة والاجابات . وفى حالة تدفق زوايا الكاميرا وبعدها فى سياق طبيعى أو فى تماثل واتزان بشكل مرض — عن طريق اللقطات التقليدية العامة والمتوسطة واللقطات الكبيرة أو عن طريق سلسلة من اللقطات الكبيرة المتقطعة أو ما يشابه — يكون التتابع هو النتيجة الطبيعية .

انتقـال الفصـل

ومع هذا ، فان وظيفة الانتقال هى ربط فصل مستقل من اللقطات بالفصل الذى يليه ، وذلك لتحقيق تدفق التتابع المهم كل الأهمية .

ومما يثير الدهشة ، انه بالرغم من أن هناك وفرة من المادة الخام لكاتب السيناريو للعمل بها — بصرية وسمعية — فاما أن يتم اهمال الانتقالات تماماً بحيث ينتج تصدع فى التتابع ، أو يتم اللجوء الى الأنماط القديمة البالية مثل تلك الطرائق المبتذلة فى انتقالات مرور الزمن على

سياق أوراق النتيجة المتساقطة واعتراض : « لن تستطيع أن تفعل هذا معى » .

فعن طريق الانتقال ، يمكن للكاتب حقيقة أن يبدع بشكل فنى ويبرر ايمان القائمين على الفيلم بوسيطهم كشكل فنى فريد حقاً .

وقد ناقشنا بالفعل انتقال مرور الزمن ، وهو أحد الانتقالات المرئية العديدة المتاحة لكاتب السيناريو . ولنفرض أيضاً أننا نختبر الانتقالات الأخرى التى يمكن استخدامها .

انتقالات القطع المباشر

وابسطها بالطبع هو القطع المباشر ، وعلى سبيل المثال عندما نرى الشخصية من زاوية واحدة ، ثم عن طريق قطع مباشر نراها وهى تدخل حجرة استقبال على الجانب الآخر من الباب من زاوية أخرى .

فهذا انتقال مكتمل . ولكن اذا فرضنا أن الشخصية مضطرة للمرور خلال عدة أبواب أو عبر عدة حجرات لكى تصل الى غايتها — فماذا يحدث عندئذ ؟

القطع المباشر للاثارة

قد يتوقف تناول هذه المشكلة على عدد من الاعتبارات .

فمثلا ، اذا كان من ضروريات أغراض الحبكة تدعيم التوتر — اذا كانت الشخصية لقاتل يطارد ضحية ساذجة — فعندئذ تكون الوسيلة المثالية لخلق التوتر هو تقديم القاتل وهو يمر من خلال عدة أبواب وعبر مجموعة من الحجرات ، وأيضاً أعلى واسفل درجات السلم ذات الصوت المثير للأعصاب — مع لقطة اعتراضية عابرة الى لقطة داخلية للضحية — الى أن يصل القاتل أخيراً الى هدفه الكريه .

انتقالات المسح

ومن ناحية اخرى ، اذا لم يكن هناك داع للتوتر واذا لم يكن للرحلة خلال الحجرات المختلفة مكان خاص فى القصة ؛ فيكفى مجرد تقـــديم الشخصية وهى تدخل من الباب الأول ثم الانتقال بالمسح الى غايته النهائية فى منتصف أدائه للحدث المفروض أن يقوم به . واذا لمحناه وهو يدخـــل الحجرة من الباب على الفور عقب المسح ، فقد ينتج الانطباع الخـــاطىء لدى الجمهور بأنه قد مر خلال باب واحد فقط فى الوصول الى هدفه .

الانتقالات التفصيلية

تذكر أنه ليس من الضرورى تقديم كل تفاصيل انتقـــال شخصية من مكان لآخر فى مشاهد متتالية . وفى الواقع ، فانه فى حالات خاصة فقط عندما تكون فيها تفاصيل تغير المكان جوهرية بالنسبة للقصة ـــ لتدعيم نقطة فى القصة أو لتدعيم حالة نفسية معينة ـــ لا بد من اتباع اجراءات الخطوة بخطوة .

وليس من الضرورى مثلا رؤية شخصية وهى تغادر حجرة وتهبط مجموعة طويلة من الدرجات وتفتح باب الشارع وتغلقهوتهبط الدرجات الى الشارع وتقطع الشارع الى محطة النفق وتنعرج الى درجات محطة النفق وتركب قطار النفق وتغادر القطار وترتقى الدرجات الى الشارع وتجول فى الشارع الى غايتها وتصعد درجات الشارع الى الباب وتسير فى الردهة وتطرق أحد الأبواب وتفتحه وتدلف منه وتتقدم فى النهاية الى صديقتها قائلة : « ما رايك فى الذهاب الى السينما هذه الليلة يا حبيبتى؟» .

أجل ، هذه مبالغة . ولكن يمكن رؤية شىء كهذا فى أغلب الأحيان فى عدد عظيم من الأفلام . وحتى هيتشكوك الذى يعتبر أستـــاذاً فى الانتقال ، فانه يتروى أحياناً فى هذا الاتجاه كما فى فيلم « غريب الأطوار »

الذى صور فيه انجريد برجمان وكارى جرانت وهما يقومان بجولة لا حد لها بالسيارة فى البرازيل للقيام بتجسسهما . وكان فيلم اورسون ويلز « سيدة من شنغهاى » محملا بطريقة مشابهة بانتقالات للمشاهد مبالغ فى طولها ، ولم تفعل شيئاً الا انها اغرقت سيناريو التصوير بنقط ضعف .

الانتقالات التفصيلية للتبرير

ومع ذلك ، فان لهذه الجولة التفصيلية مكانها احياناً خاصة عندما يتم تبريرها بطريقة ما أو بأخرى ، مثلما حدث فى الفصل الخاص بتشالرز لوتون فى فيلم «لو عندى مليون جنيه» . فهناك لوتون كاتب مشاكس فى احد المكاتب ، وقد علم فى التو بالمليون جنيه ميراثاً له ، فنراه وهو ينهض من على مكتبه ويغادر مكان عمله الصغير ويمر بردهة ويرتقى مجموعة طويلة من الدرجات ويمر بردهة ويدخل حجرة استقبال ويمر بها ويدخل حجرة الرئيس ويتجه الى مكتب الرئيس ، ويصيح متهللا مباشرة فى وجه رئيسه المرتبك ويستدير ويخرج ويوالى رحلته الظافرة اسفل السلم عائداً الى مكتبه .

ليست هناك ضرورة لرحلة كوك

وعلى الرغم من ذلك ، فليس هناك عادة ضرورة للسير فى هذه التطرفات من أجل خلق انتقال مؤثر . ويكفى عادة أقل المثيرات الصورية لحمل انتباه الجمهور وتكيفه من مشهد الى آخر . وليست هناك اهمية لما يجب أن يعترض عليه الجمهور العادى . فيمكن الاعتماد عليه لوصل فجوة زمنية دون اللجوء الى رحلة طويلة للرحالة كوك .

انتقالات الحوار

واذا لم يكن هناك شىء فى مشهد يمكن استخدامه كعامل انتقالى ، فيمكن أن يرتكن الكاتب دائماً الى الحوار كما تم شرحه فى الجزء الخاص

بمرور الزمن . وطرائق التأثير فى هذا النمط من الانتقال عديدة ، وتتراوح من الأبسط : « حسن ! سوف اتجه مباشرة الى المكتب الآن » ويتبعهـــا مزج ولقطة للشخصية جالسة فى مكتبها الى : « انا مندهش . ماذا يدبر ستنكى ؟ » ويتبعها قطع مباشر الى ستنكى فى البيت وهو يسكب الغراء على شعر جده .

انتقال المزج المتوازى

وهناك المزج المتوازى الذى كثر استخدامه ؛ ولكنه مؤثر بدرجـــة عالية .

وعن طريق خاصية الانتقال هذه ، يوازى الحدث فى الكـــادرات الأخيرة لاحدى اللقطات — وهى عادة لقطة كبيرة — حدث الكادرات الأولى فى اللقطة التالية ، وهى عادة ايضاً لقطة كبيرة . وتتصل هذه الأحداث المتوازية بواسطة مزج بصرى ، بحيث تظهر اثناء اختفاء الكادرات الأخيرة للقطة الأولى الكادرات الأولى للقطة التالية : وبذلك تربط الاثنتان فى تدفق ناعم للحدث المرئى . وبهذا تتداخل عجلات من جميع الأنواع ، بحيث يمكن تصوير رحلة كاملة عبر العالم ببساطة ، عن طريق مزج عجـــلات سيارة وعجلات قطار ومحركات طائرة ومحركات باخرة وعجلات قطـــار مرة اخرى وعجلات الريكشو ، وهلم جراً .. حتى يتم الوصول الى الغاية النهائية للشخصية .

ويمكن ايضاً استخدام المزج المتوازى لربط الشخصيات التى تنفصل مكانياً .

وفى فيلم كارول ريد « عطلة البنـــك » أثناء حملقـــة مرجـــريت لوكوود فى امواج المحيط على الشاطىء حيث كانت تقف ، قامت الكاميرا

بحركة من أعلى الى أسفل على قدميها لرؤية البحر وهو يغمر حصى الشاطىء . وكشف المزج على مياه التايمز ثم حركة رأسية منه الى أعلى ، عن جون لودر الذى كانت تفكر مرجريت لوكوود فى حياته المأساوية وهو يقف على الرصيف وهو غارق أيضاً فى التفكير .

تبرير المزج المتوازى

من أسباب كثرة استخدام المزج المتوازى هو انه بالاضافة الى كونه مرضياً ومثيراً من الناحية البصرية ، فيمكن تطبيقه عالمياً . فيمكن مزج أيد وهى تؤدى عملا معينا على أيد تؤدى عملا آخر ، ويمكن مزج اقدام مسرعة على أقدام اخرى سائرة او مسرعة ، ويمكن مزج شارب نخب وهو يشرب النخب على قفزة عالية لتنظيف البار ، ويمكن مزج امواج المحيط وهى تلطم شاطئاً صخرياً على شخص يطرق فى يأس على باب . وتعتبر الامكانات لا حد لها . ولكن يجب أن يبدى كاتب السيناريو اهتماما خاصا لتجنب النمطية — مثل مزج العجلة المتوازى — وأن يحاول من أجل انتقال أقل وضوحاً وأكثر شاعرية وأكثر رمزية أن يستخدم شيئاً على غرار آخر الأمثلة اعلاه — امواج الحيط وهى تتلاطم يليها طرق على الباب . ولكنه يجب أن يتأكد أن مادة الخاصية تنبع من الحدث أو المكان . واذا تم استخدام خاصية الموج مثلا ، فعليه أن يتأكد من أن الحدث يدور حول مكان قريب من المحيط ، بحيث يمكن التمهيد للمجاورة الطبيعية للمحيط سلفا .

وهناك كلمة تحذير اخرى بالنسبة للمزج المتوازى . لا تسرف فى استخدامه ؛ لأن الاسراف فى استخدامه فى فيلم واحد هو بمثابة تبديد لفاعليته . وتفقد كثرة استخدام عمليات المزج المتوازى قوتها فى الانتقال ؛ لانها سوف تبرز خواص تقنية بدلا من أن تظل بمثابة تدعيمات مجهولة للتتابع .

وبدلا عن اللجوء الى مزج متواز ؛ فمن الأفضل غالباً استخدام مزج من لقطة قريبة الى لقطة كبيرة . فمثلا اذا كان لابد من المزج من قضيب شيكولاته بين يدى شخص فى احد الأمكنة الى قضيب شيكولاته بين يدى الشخص نفسه أو شخص آخر فى مكان مختلف ، فيمكن أن تكون اللقطة الأولى لقطة قريبة للشخص وهو يأكل قضيب الشيكولاته ويتم المزج على لقطة كبيرة لقضيب الشيكولاته فى اللقطة التالية ، مع تراجع الكاميرا الى الخلف فى لقطة قريبة أو لقطة متوسطة للكشف عن المكان الجديد ، وبهذه الطريقة نستفيد من التدفق الطبيعى من اللقطة القريبة الى لقطة كبيرة ؛ وبذلك يتم خلق حركة تحتية فى المزج .

ويطلق مصطلح « المزج المتوازى » على نمط آخر من الانتقال المزجى . ويتمسك هذا النوع بشدة بحرفية معنى الجملة ؛ بمعنى انه يتركب مـــن مزج موضوع مشابه له بالضبط فى لقطة اخرى . ويتطلب هذا ان يكون كلا الموضوعين متشابهين تماماً فى حجم الصورة والزاوية،وان يكونا بالضبط فى نفس النقطة فى الكادر . ولتحقيق هذا ، يجب تدعيم نوع من المقارنة المتوازية بين الموضوعين ، وعلى سبيل المثال المزج من لقطة كبيرة لطفل ثرى الى طفل أزقة فقير ، أو من شخص افاق الى الرجل نفسه وهـــو يرتدى ملابس الشتاء . فيقوم المزج مقام عامل الربط والانتقال .

انتقالات العلامة الاضافية

وهناك خاصية انتقال بصرية اخرى ، وهى تقريباً قديمة قدم الأفلام السينمائية — وهى العلامة الاضافية . وتعتبر هذه مفيدة خاصة عندما يكون المكان فى النصف الثانى من المزج مؤسسة عامة ، مستشفيات ، معامل ، مصانع ، مبانى مكاتب ، فنادق ، حانات ، حدوداً مـــدنية ، واجهات مخازن ، ومنازل مرقمة فيمكن لهذه ومئات من الأماكن الاخرى المشابهة جميعاً أن تهيىء المادة لانتقال علامى . وهى مفيدة بوجه خاص

فى مشـهد مرور الزمن عند تقديم شخصية من المفروض أنها تقوم بجولات على مكاتب الاعلان مثلا للبحث عن وظيفة ، وهنا يمكن تغطية البحث كله ببساطة عن طريق استخدام مشهد مزج على أسماء الشركات وعـلى أبواب المكاتب وغرف انتظار المديرين ولوحات الأسماء وهكذا . ويستطيع كاتب السيناريو المبدع أن يقترح مثلا عرض أسماء الشركة على ادوات كتابية ، أو فى أماكن اخرى ممكنة .

انتقال اللقطـات المكتبية

وهناك أيضاً وسيلة أخرى للحصول على انتقال بـصرى ، وهى أيضاً قديمة قدم صناعة السينما وهى مناظر مشاهد من لقطات المكتبـة تستخدم كرمز : برج ايفل فى باريس وجسر برج لندن وميدان ترافلجار وميدان التايمز فى نيويورك — هذه وآلاف من المشاهد الأخرى المشابهة التى تم استخدامها كثيراً فى الأفلام وتحدد تعرف الجمهور فى اللحظة التى يتم عرضها على الشاشة .

انتقالات بطاقة العنوان

تعتبر بطاقات العناوين اختيارية ، خاصة عند استخدامهـا لتهيئة تعليقات تمهيدية على التحديد قبل بداية الفيلم ؛ خاصة البطاقة العنوانية الدائرة المطبوعة بازدواج على لقطة من مشهد من الفيلم .

ففى السيناريو الأصلى لفيلم « ضوء الغاز » على سبيـل المثـال يقول مشهد ٣ :

« نقوم بعملية ازدواج على الكلمات الآتية :

ميدان برليكو لندن

١٨٦٥

تختفى الكلمات ونحن نقطع الى : » .

ومع هذا ، ففى الفيلم النهائى انتهى مشهد ٢ بمزج على لقطة كبيرة للوحة تطريز وقد طرزت عليها الكلمات « اليس بارلو ١٨٦٥ » ، وأتى بعد ذلك قطع الى مشهد ٤ من السيناريو الأصلى بلقطة كبيرة عـــلى سيدة عجوز تقوم بعمل لوحة تطريز . ومن الواضح أن شخصاً ما قد أدرك الحالة الثابتة لبطاقة العنوان المقترحـــة ، وبالتالى أصر عـــلى نسخة أكثر تشكيلا وأكثر سينمائية .

وبالكتابة الواعية وبالادراك الابداعى ، لا يصبح هناك كلية سبب لعدم القدرة على تضمين الأفكار والمعلومات التى تحويها المقدمة عادة فى الفيلم نفسه . وتتم اضافة هذه المقدمات عادة بعد اتمام الفيلم ، عندمـــا تبدأ الشكوك تنتاب المنتج عما اذا كان قد تم اغفال بعض النقط المهمة . ولو تمت تغطية هذه النقط أصلا فى سيناريو التصوير ؛ لأصبحت بطاقات العناوين غير ضرورية . وتقصد الجماهير دور السينما لمشاهدة صور وليس لقراءة كلمات . ويمكن للقطة المصورة التعبير عن أكثر من دستة من العناوين الدائرية . فمن واجب كاتب السيناريو التأكـــد مـــن أن المعلومات المفتقدة لن تتم تغطيتها كفكر طارىء عن طريق مقدمة .

انتقال الاختفاء التدريجى والظهور التدريجى

وخاصية الانتقال المؤثر جداً هى تلك التى تستخدم الشاشة السوداء المؤقتية فى الاختفاء ، عندما تصل الى أكثر نقطها اظـــلاماً عن طريـــق تحركات الكاميرا . فمثلا ، اذا كان من الضرورى اتباع مشهد احـــدى الموانى بمشهد فى مكتب ملاحة ، فيمكن أن يكون الانتقال مكتملا وذلـــك بتحريك الكاميرا الى الأمام نحو قفص أو برميل مثلا ، بحيث يتم اظلام الكادر كله . ويتم مزج الكادرات الأخيرة لهذه الصورة السوداء على سواد الكادرات الأولى لمشهد المكتب التالى ، حيث يمكن للكاميرا أن تفتح ربما

ى لقطة كبيرة للغاية لظهر شخصية ، بحيث يكون الكادر مرة أخـــرى أسود .

وعندئذ ، يمكن للكاميرا اما أن تتراجع ، أو يمكن للشخصية أن تتحرك الى الأمام للبدء بالحدث والكشف عن المشهد الجديد ومحتوياته .

وقد تم استخدام وسيلة انتقال مشابهة الى حد ما فى فيلم « ٣٩ خطوة » ، خلال مشهد المطاردة الذى رأينا فيه روبرت دونات يجرى فى لقطة مستقيمة الى الكاميرا ويظلمها تماماً . ويتم مزج هذا على شاشة سوداء أخرى التى كشفت عن كونها مجرد ظهر دونات عند ابتعـــاده مسرعاً عن الكاميرا فى نقطة ذيلية ، وبهذا يكشف عن المكان الجديد .

ويجنب هذا النمط من الانتقال استخدام عدد من التداخلات المتكررة وهى البان الانتقالى أو اللقطات المتحركة للشخصية أو للشخصيات فى مشهد مطاردة وهم يحرقون شجيرة فى غابة كثيفة ، أو وهم يتعثرون فى طرقات الأزقة المظلمة أو يجوبون متاهات دهاليز لا نهاية لها . ويمكن أن تصبح هذه الانتقالات المتداخلة ذات قيمة فى ربط مشاهد المطـــاردة المختلفة ، ولكن يمكن أن تصبح متكررة بشكل ممل ، ومن هنا كـــانت الحاجة الى التنـــوع الابـــداعى .

الانتقالات المتداخـــلة

وبنفس الطريقة ، فغالباً — من أجل ربط مشهـــد نرى فيه أحـــد الأشخاص وهو يدخل سيارة بمشهد تال نراه فيه وهو يصـــل الـــى غايته — ما نحتاج الى الاشارة الى تداخلات السيارة التى نرى فيهـــا السيارة وهى تقطع أحد الطرق من عدة زوايا وأبعاد للكاميرا ؛ خاصة عندما تكون الغاية بعيدة الى حد ما من مكان القيام . واذا كان مـــن الضرورى أيضاً خلق التوتر ؛ فان تداخلات السيارة تعتبر مؤثرة للغاية .

وينطبق الشيء نفسه على أية وسيلة مواصلات ؛ خاصة القطارات . وفى المشاهد التى يقع فيها أكثر الحدث فى داخل القطـــار تعتبر اللقطـــات الخارجية للقطار وهو يمزق صمت الليل (وتكون هذه المشاهد دائمـــاً ليلا) ، جوهرية لتدعيم حقيقة أن الحدث يقع فى قطار متحرك . وهى أيضاً ذات قيمة للأغراض الانتقالية . ويستحيل ترك الانطـــباع عنـــد الجمهور بأن القطار قد قطع قدراً معيناً من المسافة ، لو أن جميع اللقطات كانت داخل القطار .

وربما يكون هذا مكاناً مناسباً لشرح السبب فى أن معظم مشاهد القطار الداخلية يتم تصويرها ليلا ؛ خاصة فى الأفلام السينمائية الرخيصة التكلفة وأفلام التليفزيون . فتتطلب لقطات النهار استخـــدام شاشـــة العرض الخلفى ؛ لتوحى بأن هناك منظراً طبيعياً حقيقياً وهو يمر سريعا بنوافذ القطار . ويستدعى هذا بناء باهظ التكلفة نرى فيـــه أعمـــدة التليفون وظلال الأشجار وهى ترفرف على وجوه الشخصيات ، وحيث يقوم عمال الاستوديو بهز ديكور هيكل القطار ليوحى بحركة القطار .

ومع ذلك ، فيمكن التخلص من معظم هذا ـــ خاصة لقطات العرض الخلفى وعمود التليفون ورفرفات الشجرة ـــ بكل بساطة عن طـــريق الاشارة الى أن الوقت يكون ليلا .

انتقالات المؤثر الصوتى

وحتى هذه النقطة ، فقد تأملنا فقط الأساليب الفنيـــة للانتقـــال البصرى .

وهناك وسائل أخرى يمكن استخدامها منفصلة أو بربطهـــا مـــع الوسائل البصرية . وربما كان أكثرها أهميـــة هى خصـــائص المؤثر الصوتى . وكانت احدى الطرائق المقترحة فى الجزء المخصص « لمحتويات

اللقطة » ، هى أساليب الانتقال الفنية . وهناك وسائل أخرى عديدة يمكن لكاتب السيناريو أن يستخدمها . وتعتبر أكثرها وضوحاً وبالتالى أكثرها تداولا هو استمرار صوت وسيلة المواصلات التى يتم تصويرها فى سلسلة من التداخلات والقطع الى اللقطات الداخلية ، كما فى مشاهد القطار المذكورة من قبل . فيمكن هنا نقل صوت احتكاك العجلات وصراخ صفارة الانذار وتضمينهما فى اللقطات الخارجية والداخلية ، مع تقليل حجم الأصوات بالنسبة للقطات الداخلية ؛ للاشارة الى كتمانها بواسطة الجدران المتداخلة .

انتقالات المشهد المخالف

ومع هذا ، فان مشكلة الوصل بين المشاهد المغايرة تماماً ليست سهلة للغاية . فكيف مثلا عن طريق الصوت يمكن وصل مشهد هادىء لمكتبة بمشهد تال على الفور لسوق بلدة ؟ وقد تم حل هذه المشكلة بطريقة نموذجية فى الفيلم الانجليزى « عاصفة فى فنجان » ، فرأينا النجمين أولا بين أكوام الكتب الصامتة فى مكتبة وهما يهمسان بجوارها . ولكن موظف المكتبة الضخم المطبوع على الحساسية ــ رغم أنه لا يبدو كذلك ــ عندما أزعجه حديثهما زام قائلا : « الهدوء فى هذه الحجرة ! » ، ولفظ الكلمة الأخيرة فى صوت خفيض ولكنه زمجرة غاضبة .

وقد تم تخفيف صوت « وو » فى لهجة موظف المكتبة المنخفضة ثم نقلها لتوليفها مع خوار بقرة عال « مووو » فى المشهد التالى الذى يعرض الحيوان وهو محبوس فى قفص ماشية فى سوق احدى البلدات . وتم الانتقال البصرى عن طريق المزج من لقطة كبيرة لموظف المكتبة الذى يزوم ، الى لقطة كبيرة للبقرة الغاضبة .

وغالباً ما يجد كاتب السيناريو أنه من الضرورى أن يقطع من مشهد نهار الى مشهد ليل ؛ لأن العين الانسانية لا تكيف نفسها فى الحال مع هذا

التغير المفاجىء . فمن الجوهرى المزج ببطء للسماح للعـــين بالتكيـــف تدريجياً . ومع هذا ، فلا يتطلب التغير من ليل الى نهار مزجاً بطيئاً ؛ لان العين يمكنها أن تواجه التغير السريع من ليل الى نهار بكفاءة تامة .

ويجب تجنب عمليات المزج من ليل الى نهار ومن نهار الى ليل فى الأفلام التليفزيونية . وسوف يواجه الفنيون الذين يراقبون الفيلم المذاع فى استديو التليفزيون وقتاً صعباً فى « التحكم فى السرعة » أثناء التغيرات السريعة — أى تعديل أجهزة تحكماتهم لملاءمة كثافات الضوء المتنوعة .

انتقالات الصوت المتوازى

لقد سمعنا واحدة من أعظم الانتقالات السمعية تأثيراً وشيوعاً فى فيلم هيتشكوك « ٣٩ درجة » ، حيث تلاشت صرخة السيدة الأجيرة عندما اكتشفت الجثة فى صراخ صفارة الانذار لقطار قريب . فقد تم هنا تـــدعيم حقيقة أن الحجرة التى تعيش فيها المرأة كانت تجاور كشك تحويل سكة حديدية . واضفى هذا على الانتقال تأثيراً اضافياً ؛ لانه اصبح معقولا . واتخذت أفلام أخرى هذه التقنية بحيث تم توليف الصرخات الانسانية مع هذه الأصوات الأخرى المشابهة ، مثل نقيق النورس كما فى فيلم « كانت الفتاة صغيرة » وصوت الطيور البرية وصراخ الأطفال وصراخ صفارات انذار المصانع وأصوات الآلات الموسيقية ، وفى الواقع مع أية خاصية آلية تقريباً أو اى شىء حى يصدر صفيراً عالياً أو صوتا . ويمكن ربط المشاهد الخارجية مع المشاهد الداخلية المتاخمة عن طريق استخدام ضجيج الشارع مسموعا بالحجم الكامل فى المشهد الخارجى ، ثم يتم سماعه فى المشهـــد الداخلى التالى بحجم اقل ويتوقف الحجم الصحيح على ما اذا كانت النوافذ مفتوحة أو مغلقة .

الانتقالات الصوتية والمرئية

ويمكن أيضاً استخدام الصوت بالارتباط مع الانتقالات المرئية . فيمكن مثلا الارتفاع بمشهد للميناء عن طريق أصوات صفارات انذار مركب بعيدة وعوامات ارشاد السفن الطافية فى خلفية المشهد التقديمى ، ثم يجرى نقلها الى اللقطات التالية للربط بينها . وقد ادى أول استخدام لروتمان لأصوات ميناء هامبورج المتنوعة فى بداية فيلمه التجريبى « موسيقى العالم » ، الى تعرف فورى من جانب الجمهور . وفى فيلم آخر لنفس المخرج « الموجة الصوتية » ، قدم دوى النوافير ووقع الطبول فى فترات مختلفة فى الفيلم ، وأيضاً كصوت فى الخلفية ؛ من أجل ان يضفى على الصورة تدفقاً فى التتابع .

واستخدم فورد فى فيلمه « المخبر » صوت وقع عصا الشحاذ الأعمى كخاصية انتقال ، حتى عندما لا نرى الشحاذ . وربما كانت ايقاعات عصا شحاذ جيمس جويس خلال صفحات كتابه « يوليسيس » مهبط الهام فورد .

انتقالات الخطاب

ويمكن أيضاً تحقيق انتقال صوتى مرئى آخر عندما تقوم احدى الشخصيات بقراءة خطاب . فبعد التركيز عليه لفترة عندما يبدأ فى قراءة خطابه ، يزدوج صوت الشخص الذى كتب الخطاب وهو يقرأ الخطاب الذى كتبه . ويتبع هذا مزج على هذا الشخص ، وعادة فى لقطة كبيرة أثناء ترديده للكلمات المكتوبة .

ويبدأ التنوع بالشخص وهو يكتب الرسالة ، ثم قطع على لقطة كبيرة للغاية للخطاب ، ثم ازدواج على صوت الشخص الذى يتسلم الخطاب ، ثم مزج على الشخص الذى تسلمه وهو يقرؤه .

انتقالات بسيطة دون خصائص

وأخيراً ، يمكن تحقيق انتقالات بين المشاهد دون استخدام أيـــة خاصية محددة ، عن طريق مزج بسيط لا يستخدم العنـــاصر المرئيـــة المتوازية او العناصر الصوتية المتوازية .

ويمكن تحقيق الانتقال من مشهد الى مشهد عن طريق قوة الحدث المباشرة من مشهد الى آخر ، أو حتى من التدفق المطرد دون التواء لتتابع المشاهد السابقة ، وبالطبع على شرط الا يكون التغير من مشهـــد الى مشهد حاداً للغاية . وبذلك يكون من المستحيل وصل مشهد صيف بمشهد شتاء فقط عن طريق استخدام مزج بسيط . وليس عملياً ربط الهدوء الخلوى لمشهد ريفى بالنشاط الجنونى لمشهد مصنع ، دون اللجوء الى نوع من الحيل الانتقالية . ولكن هناك اساساً مشاهد عديدة يمكن أن تعتمد بمفردها على مزج بسيط للانتقال . وفى الواقع ، جرى الاقتراح بأن يحاول كاتب السيناريو القيام بذلك . لأن تحميل السيناريو بخصائص انتقالية تضيع التأثيرات المطلوبة تماماً ، وتبدأ الخصائص فى العمل قبل اتمام الفيلم . ولكن اذا تم ادماج الخصائص بحكمة فى السيناريـــو ، فسوف يتم الاستفادة من عدم وجود خصائص الانتقال المشوشة المتوضة والتى لا داعى لها . بالاضافة الى أن مزج الانتقال البسيط سوف يجنى قيمة انتقالية اضافية بسبب القوة الدافعة المستخرجة من الخصائص . وبمعنى آخر ، يمكن لخاصـــية الانتقال أن تكون أداة أكثر تأثيرا فى يد كاتب سيناريو خبير . ويمكن أن يضيع سوء استخدامها وكثرة استخدامها بواسطة شخص أخرق مشوش العقل ، الغرض الذى تلائمه بطريقـــة مثالية . وعن طريق استخدامها بتدبر ولكن بشكل مكتمـــل ، يمـــكن ، للانتقالات أن تجعل الأفلام السينمائية تتحرك بتدفق وبلا تتابع متقطع .

المونتـــاج

لكلمة « مونتاج » فى الولايات المتحدة معنى مختلف تماماً عنه فى أوروبا ، وهى تستخدم هنا للاشارة الى مجموعة واحدة من اللقطـات السريعة جداً المستخدمة لضغط الوقت أو لمناقضة الفراغ .

وهذا النوع من عمليات المونتاج ، يتم تصويره فى بلاتوه الاخراج أو فى مكان خارجى أو فى بلاتوه المؤثرات الخاصة او فى الثلاثة كلها . ورغم ذلك ، فالوصل الحقيقى عن طريق المزج والازدواج يتم فى قسـم المؤثرات الصوتية .

وهناك ثلاثة انماط عامة من المونتاج

١ — مونتاج القطع المباشر .

٢ — مونتاج المزج أو المسح .

٣ — مونتاج الازدواج .

مونتاج القطع المباشر

ومونتاج القطع المباشر بكل بساطة هو سلسلة اللقطات السريعة موصولة ببعضها البعض ، والتى بسبب علاقتها فى عدد الكادرات المستخدمة لكل منها تثير انطباعاً واحداً فى الجمهور . وتستخدم عندما لا تكون هناك حاجة الى مرور الزمن أو حركة مكانية وفراغية .

وعلى هذا ، فلكى تثير فى الجمهور مجموعة ردود فعل آنية لعدد من الناس بالنسبة لمشهد درامى معين ، فيمكن ربط مونتاج سلسلة من اللقطات الكبيرة المتقطعة المستقلة لردود فعلهم ببعضها البعض لاعطـاء نوع من رد فعل كمى وكلى وجمعى .

وعندما يكون من الضرورى اعطاء انطباع لحدث سريع يدور فى احد الاماكن الجغرافية وعلى فترة قصيرة من الوقت ، يقترح ايضاً مونتـاج القطع المباشر . وفى فيلم كرامر « البطل » ، تم ربط سلسلة من القطعات المباشرة السريعة التى تعرض لقبضات قفازية وهى تطير ورؤوس تترنح من الضربات ورئات قوية وما شابه ببعضها البعض ؛ لاعطاء التأثير بما حدث فى مباراة ملاكمة نهائية على الجائزة .

مونتـاج المـزج

ويستخدم مونتاج المزج أو المسح اساساً لربط سلسلة من لقطات الحدث ؛ للاشارة الى تغير فعلى من مكان الى مكان وعلى فترة ممتدة من الزمن .

ويتم تحقيق علاقة متداخلة ؛ لانه اثناء اختفاء كـادرات اللقطـة السابقة تمتزج الكادرات الأولى للقطة اللاحقة .

وباستخدام هذه الخاصية يمكن مثلا رؤية كيف سافرت شخصيـة معينة من شيكاغو الى نيويورك بواسطة الأتوبيس ، ومن نيويورك الى لندن بواسطة الباخرة ، ومن لندن الى باريس بالطائرة ، ومن مطـار لابورجيه فى باريس بالتاكسى ثم سيراً على الأقدام الى مطعم فى احـد ازقة مونمارتر .

عمليات المونتاج توفر النقود

يمكن فى الأفلام المتواضعة الميزانية أن نرى الشخصيات بالفعل فى كل وسيلة اتصال . ومع ذلك ، ففى كتابة عملية المونتاج هذه للأفلام السينمائية الرخيصة التكلفة وأفلام التليفزيون ، يمكن اللجوء الى استخدام لقطات من المكتبة لمشاهد خارجية لمركبات دون رؤية الشخصية داخل وسائل المواصلات . وقد يجرى تصوير لقطة أو اثنتين للشخصية وهى داخل هيكل رخيص التكلفة لركن صغير لطائرة أو عربة قطار ، وهى مناظر داخلية يتم تخزينها غالباً فى مخزن المناظر .

المونتاج التاريخى

يستخدم المونتاج عادة فى الأفلام التاريخية للدلالة على مرور عدد من الأحداث التاريخية ، واحياناً لاختصار فترة بأكملها .

مونتاج المسح

يلجأ مونتاج المسح الى عمليات المسح بدلا من المزج ، ويصل عادة سلسلة من اللقطات السريعة للدلالة على حركة اناس أو وسائل مواصلات فى أماكن مختلفة . ولان من طبيعة المسح انه ينقل الحدث معه عبر الكادر ، فهو يلائم بوجه خاص الحركة الموصلة من مكان الى مكان .

مونتاج الازدواج

يستخدم مونتاج الازدواج غالباً لعرض تيار وعى مصور . فيجرى أولا تصوير لقطة كبيرة للغاية للشخص . ثم يتم تصوير لقطات سريعة متنوعة لتوضح الأفكار فى عقل الشخص منفصلة ، ثم تتصل ببعضها البعض اما باستخدام القطع المباشر او عمليات المزج لأغراض ارتباطية .

وعندئذ يتم طبع هذين الشريطين فى آن واحد وتكون النتيجة صورة مزدوجة . ويستخدم هذا النمط من المونتاج أيضاً لتوضيح تغير جغرافى ، وعادة ذلك الذى يتم سيراً على الأقدام . اذ يتم تصوير الشخصية التى تقوم بالرحلة أولا أثناء سيرها أو جريها أو تعثرها على أسطوانة دائرية أمام ستارة قطيفة سوداء . ولا يستلزم هنا أن تكون اللقطة كبيرة ، ولكن يمكن أن تتنوع من لقطة كبيرة الى لقطة متوسطة . ثم يتم تصوير لقطـات المكان المختلفـة أو تؤخذ من المكتبة ويتم لصقهـا وربطهـا بعمليات المزج ، ويتم ازدواجها على لقطات الشخصية وهى تتحرك .

مونتاج مرور الزمن

تعتبر عمليات المونتاج بمثابة المؤونة فى المهنة مثل خصائص مـرور الزمن . وقد تم استخدامها بطرائق تقليدية عديدة . وتستخدم احـدى الطرائق سلسلة من عناوين الصحف الرئيسية المتنوعة تمتزج عـلى بعضها البعض لتغطى مرور الزمن . وتستخدم أخرى أوراق النتيجة وهى تسقط أو هى تطير بعيداً فى نظام متتابع . وايضاً تقوم أخرى بلصـق لقطات موسمية للربيع والصيف والشتاء والخريف ببعضها البعـض ، ويتم التعرف على كل فصل عن طريق حالة المنظر الطبيعى .

مونتـاج الاجراءات

يمكن عمل المونتاج من اجراءات ميكانيكية . فاذا كانت شخصيـة تقوم بتصنيع فقرة معينة ، فيمكن الدلالة على مرور الزمن المطلوب عـن طريق تصوير الفقرة فى مراحل الاتمام المتنوعة وبلصق الشرائط وربطها عن طريق عملية المزج .

مونتاج التاريخ

ويستخدم نمط آخر من مونتاج مرور الزمن مجموعة من التواريخ بواسطة الزووم من نقطة حتى تملأ الشاشة ، أو بالعكس وتتم كلها فى قسم المؤثرات البصرية .

المونتاج الرمزى

وأكثر أنواع المونتاج ابداعاً هو الرمز الذاتى الذى يستخدم لتوضيح حالة نفسية للعقل . وكان المونتاج الذى استخدم ليرمز الى أن روبرت مونتجمرى قد أصبح غائباً عن الوعى بعد اصابته فى الرأس فى فيلم « سيدة فى البحيرة » ، احدى عمليات المونتاج التى رأيناه فيها وهو يهوى فى فضاء شاهق . وفى فيلم « لدغة الثعبان » ، تم عرض مستشفى الأمراض العقلية كرمز لجحر ثعبان ؛ وذلك باخراج مشهد فعلى لجحر الثعبان مع تراجع الكاميرا عن النزلاء ، بحيث بدوا وهم يلوحون بأيديهم وأذرعهم وكأنهم مجموعة من الثعابين فى جحر عميق . وكانت مجموعة اللقطات المونتاجية لأمواج البحر رموزاً واعية لتزايد الخلل العقلى المستمر الذى كان السبب فى الانهيارات .

لا تكثر من استخدام عمليات المونتاج

تعتبر عمليات المونتاج خصائص ملائمة . فهى يمكن أن تخدم أغراضاً نافعة معينة ، وكسينما بحتة فلها مكانها المحدد فى الأفلام السينمائية .

ولكن لا يجب الاكثار من استخدامها . وعندما تكتشف أنه لابد من وجود كثير منها ، فهذا لأن خط القصة استطرادى . ويجب التقليل من استخدام فجوات عديدة فى الزمن حتى لا تكون النتيجة حدثاً بلا تدفق ولا تتابع ، ولكن سلسلة من الرموز المرئية الثابتة . وقد استخدم فيلم « مهمة فى موسكو »

أكثر من ثلاثة آلاف قدم من مساحة الفيلم المونتاجية لأن خط القصة كان استطرادياً ، فقد كانت هناك قفزات جغرافية عديدة جداً . وايضاً لأن تصوير المكان فى موسكو كان مستحيلا ، فجعل من الضرورى الاعتماد على عمليات مونتاج من المكتبة .

وتجنب أساليب مونتاج مرور الزمن البالية ، مثل تلك التى تتضمن نزع أوراق نتيجة وتغيرات الفصول . واذا كان هناك مكان فى كتابة السيناريو للخيال الابداعى ، فهو فى تقسيمات مونتاج مرور الزمن الملائمة والمؤثرة .

وارفض الشكل المبتذل الذى يطرأ فى البداية على الذهن ، وحاول أن تنفذ نسخاً جديدة لأنه ليس هناك شىء يماثل مونتاجاً جديداً فى صياغته ومبتكراً فى مفهومه للارتفاع بما يمكن أن يكون خاصية بالية باهتة .

البصريات

بالرغم من أن عمليات المؤثرات البصرية تعتبر عملية ميكانيكيه صرفة وتتم بواسطة آلات بشكل خاص من اجل غرض معين وبواسطة فنيين مدربين على العمل ، فيجب أن يكون لدى كاتب السيناريو بعض المعرفة ليس عن استخدامها فقط فى السيناريو ، ولكن عن طريق عملها .

واذا تحدثنا عن الناحية الفنية ، فان العملية البصرية هى خاصية لربط اللقطات والمشاهد أو الفصول وذلك لترك انطباع معين عند الجمهور ، ويتوقف الانطباع السليم على نوع العملية البصرية المستخدمة.

عمليات المزج

وأول العمليات البصرية التى تعترضنا فى اى فيلم هى عمليات المزج المتراكب الزائلة ، التى تفصل بطاقات العناوين المختلفة التى تلمع عليها أسماء العاملين فى الفيلم على الشاشة . وتنتهى سلسلة عمليات المزج هذه دائماً باسم المخرج على بطاقة عنوانية منفصلة ، وهى محاولة امتدت بسبب بند فى تعاقد نقابة مخرجى السينما مع الاستوديوهات . والمزج المتراكب هو مزج بطىء لاحدى اللقطات بأخرى ويتم التاثير بالاظلام التدريجى للكادرات الأخيرة فى اللقطة الأولى ، ومزجها بالكادرات الأولى المضيئة تدريجياً فى اللقطة التالية . وتمت تسمية المزج المتراكب هكذا ؛ لانه يقال ان احدى اللقطات يجب أن تتراكب فوق الأخرى . والاتجاه هو حذف كلمة « متراكب » والاشارة اليه بكل بساطة بالمزج .

مزج مرور الزمن

ويستخدم أيضاً تأثير المزج لربط مشهدين ثم فصلهما بمرور الزمن . والغرض هنا هو الاشارة للجمهور بأن هناك بعض الوقت المنقضى بين المشاهد كشيء متميز عن القطع المباشر الذى يشير الى أن الحدث التالى المعروض ممتد . وعندما تكون الفجوة الزمنية قصيرة نسبياً — مسألة دقائق أو ساعات — يمكن استخدام المزج البسيط . ولكن عندما يتم تضمين أيام وأسابيع وشهور وسنوات ، يكون أكثر الوسائل فائدة لتكييف الجمهور بالطول الصحيح لمرور الزمن هو اللجوء الى فاصل مونتاجى مرتبط بسلسلة من عمليات المزج .

ويجب تصوير من ست الى عشر أقدام من فيلم اضافى ؛ لامداد قسم البصريات بمساحة كافية من الفيلم يتم بها تأثير المزج . ويعتمد طول المزج كلية على الحدث المتضمن . فاذا كان لابد من الاشارة الى فترة طويلة من الزمن ، يقوم الكاتب باقتراح مزج بطيء وتتم الاشارة الى فترة اقصر من الوقت بواسطة مزج سريع بعد ذلك .

لا تمزج على مشهد ثم تمزج على نفس المشهد من نفس الزاوية . اذ تثير هذه العملية النفور . حاول أن تمزج على مشهد أو زاوية مختلفين كلية . واذا لم تستطع المزج على مرور الزمن ، فامزج فى شكل لقطة كبيرة لعقربى الساعة المتحركين أو نوافذ ليل ونهار وما شابه ذلك ، وسوف تحقق غايتك .

مزج خارج البؤرة

وهناك أيضاً نوع آخر من المزج يستخدم أساساً لعمليات المزج المتوازية . فبدلا من تقليل كمية الضوء فى الكادرات الأخيرة للفيلم ، يلتقى

بها أولا خارج البؤرة — عن طريق تأثير مشوش — ثم يتم مزجها على الكادرات الأولى للمشهد التالى الذى تم تشويشه بشكل مشابه .

وبالمناسبة ، يمكن لهذا النوع من التشويش أن يستخدم بطريقة مؤثرة جداً فى مواقف أخرى وليس بالضرورة لأغراض مزجية . فيمكن أن يستخدم بطريقة ذاتية — للاشارة مثلا الى الاظلام بواسطة شخصية جريحة أو فى لحظاتها الأخيرة . فما يراه — شخص يحوم حول فراشة أو مشهد (يتم تصويره عادة من وجهة نظره من زاوية منخفضة) — يصبح غير واضح الرؤية على الشاشة ، وبذلك يخلق الايهام بما يجرى فى عقل الشخصية . وفى فيلم « سيدة فى البحيرة » ، تم استخدام هذه الخاصية كلما انكب البوليس السرى على الفاصوليا للدلالة على تخبطه .

لا يجب استخدام عمليات المزج البطيئة جداً فى الأفلام التليفزيونية . وعند رؤية عمليات المزج البطيئة هذه على شاشة التليفزيون فى البيت ، فانها تزداد حجماً وتميل الى ابطاء التدفق المطرد وهى أيضاً مضللة ، بمعنى أنها قد تترك عند المشاهد فكرة خاطئة بأن جهاز تليفزيونه قد أصبح غير واضح تماماً .

عمليات المسح

يمكن العناية بفترات الزمن الأقصر بما يعرف « بالمسح » . وعن طريق هذا التأثير يتم الانتقال بواسطة ازاحة الكادرات الأخيرة للمشهد خارج الشاشة ، أثناء احلال الكادرات الأولى للمشهد التالى محلها فى الوقت نفسه .

والاتجاه هو تجنب المسح — خاصة العمليات الأكثر كمالا التى سوف نتناولها فيما بعد — لأنها تجذب الاهتمام كخاصية تقنية وبذلك تحط من قدر الحدث .

وقد تحظى عملية استخدام مزج للدلالة على مرور الزمن بالقبول ، ويتم اللجوء الى المسح فقط من أجل نقل الشخصية من مكان الى آخر . وبهذه الطريقة اذا كان اتجاه المزج — من اليمين الى اليسار او من اليسار الى اليمين — يتفق مع اتجاه حركة الشخص يفتقد المسح معظم وضوحه ، لأنه سوف يتكامل مع حدث الفيلم . وعلى ذلك ، فاذا كان لابد من رؤية شخص وهو يدخل منزلا دون أن تضطرنا مقتضيات الحبكة الى رؤيته وهو يعبر عدد الحجرات التى عليه أن يعبرها ليصل الى غايته النهائية ، يكون استخدام المسح لنقله وهو مازال يتحرك من الباب الى غايته له تبريره كاملا .

عمليات المسح الطاردة

ويستخدم نوع آخر من المسح بشكل أكثر فى الأفلام الدعائية والتسجيلية ، عنها فى الأفلام الروائية وهو المسح « الطارد » . وفى هذه الخاصية التى هى بالفعل عبارة عن توليفة من مسطح مطرد ومسح عكسى ، تزيح الكادرات القليلة الأولى للمشهد الكادرات القليلة الأخيرة للمشهد الأول مع رؤية خط فعلى للحد الفاصل ، وكأنما تمت ازاحة ستارة متحركة عبر الشاشة . ويجب على الخداع الواضح فى هذا المؤثر ان يكافح ضد استخدامه فى فيلم روائى جدى ، ويعلل سبب الانصراف عنه تقريباً بشكل عالمى بعد أن قام بدورة طويلة فى الأفلام السينمائية بسبب جديتها الجاذبة للانتباه .

عمليات مسح المؤثرات الخاصة

هناك مئات من التنويعات لهذا النوع من المسح ممكنة بالنسبة لصانع الفيلم الذى يهوى أن يلهو باللعب . فيمكن لفنيى المؤثرات الخاصة ان يقوموا بعمليات مسح تشابه المطر ، بحيث تجرى ازاحة الكادرات الأخيرة للمشهد السابق بواسطة ما يبدو أن يكون خطاً مشرشراً من

قطرات المطر . ويمكن بنفس الطريقة ان يمدونا بعمليات مسح ذات لهيب وعمليات مسح مضيئة وعمليات مسح دخانية وعمليات مسح دوامية .

وبالرغم من أن المسح محرم فى الواقع على سيناريو الفيلم الروائى لأغراض كثيرة ، فان له مكانه فى انماط اخرى من السيناريو — فى أفلام التعليم والحرف والتدريب .

ظهور تدريجى واختفاء تدريجى

هناك مؤثران بصريان آخران يتم استخدامهما فى الأفلام — وهما الظهور التدريجى والاختفاء التدريجى . ومرة اخرى تصف الأسماء بسخاء الاستخدامات التى يوضعان فيها . ففى الظهور التدريجى ، يتم طبع الكادرات الأولى القليلة للقطة بشكل مظلم جداً وتصبح تدريجياً أكثر ضوءاً ؛ حتى يتم الحصول على مستوى الكثافة . وفى الاختفاء التدريجى يتم تحقيق التأثير العكسى باظلام الكادرات الأخيرة القليلة للقطة تدريجياً ، حتى ينتج عنها كثافة سوداء . ويستخدم الظهور التدريجى فى اللقطة الأولى لكل سيناريو تقريباً . فيقول تأثيرها : « حسن — فلنبدأ ! » وهى تترك انطباعاً عند الجمهور بأنهم على وشك أن يتعرفوا بطريقة بطيئة على حدث لا يستلزم أن يبدأ ببداية الفيلم ، ولكنه كان قد استمر لفترة من الوقت .

ومن ناحية اخرى ، يستخدم الاختفاء التدريجى للايحاء للمتفرج بأن فاصل الحدث الذى شاهده على التو قد توقف ، وأنه سوف تنقضى مدة معقولة من الوقت — وقت الحبكة وليس الوقت السارى — قبل ان يبدأ الحدث التالى . ومع ذلك ، يجب أن يبدأ الحدث التالى بظهور تدريجى يمتزج فيه سواد الكادرات الأولى القليلة فى اللقطة

الأولى فى الفصل الثانى بالكادرات الأخيرة القليلة فى اللقطة الأخيرة من الفصل الأول . ثم يتم اضاءة الكادرات التالية فى الكثافة ؛ حتى يتم الحصول على الاضاءة العادية المطلوبة . ومع هذا ، لا تحتاج كلمة « مزج » للاشارة اليها . اذ يكفى فقط كتابة اختفاء تدريجى ، ثم أسفلها بثلاثة أو أربعة فراغات ظهور تدريجى .

ويجب استخدام هذا المزج من الظهور والاختفاء بقلة فى السيناريو . لان الاختفاء على التحديد يوقف الحدث . وينتعش الحدث مرة أخرى عندما يتحقق الظهور كاملا . ويصبح بكثرة استخدامه تأثيراً بالياً ويتجه الى أن يضفى على الفيلم النهائى الصفة الناقصة لمعظم الأفلام المأخوذة عن الروايات المغرقة فى القدم .

وفى الواقع ، يجب كتابة سيناريو الأفلام السينمائية بحيث يمكن أن يتورط فى ثلاثة أو أربعة فواصل محددة . ويمكن الاشارة الى هذه الفواصل فى السيناريو بامتزاج الاختفاء التدريجى والظهور التدريجى .

وفى النهاية ، يجب أن ينتهى السيناريو والفيلم باختفاء يختفى فيه الحدث تدريجياً ليترك الانطباع عند الجمهور بانه ليس ثمة نهاية مبتورة للحدث الذى شاهدوه ؛ ولكن الى حد ما فاصل فقط فى سلسلة أحداث أكبر حدثت قبل بداية الفيلم وتستمر فى حدوثها بعد انتهاء الفيلم .

ولسنا نشجع الاختفاء والظهور بالنسبة للأفلام التليفزيونية . فأولا لا تستطيع شاشة التليفزيون تصوير السواد الكامل الذى يتطلبانه . وثانياً يميل هذا السواد الى أن يسبب لمعاناً مزعجاً على الشاشة . وأخيراً ، فان الاختفاءات الطويلة المظلمة على شاشة التليفزيون تبطىء

من سرعة الحدث ، وهو غير مستساغ فى الاخراج التليفزيونى بدرجة كبيرة بسبب الحاجة الى القضاء على ملل الجمهور الممكن عن طريق الحركة الدائبة .

وقد اصبحت الجماهير معتادة على هذه العمليات البصرية باعتبارها تقاليد سينمائية . وهذه التقاليد بالتحديد هى التى جعلت السينما شكلا فنياً متميزاً متوطداً ، وفى امكانه الاستمرار فى البقاء . وفقط عن طريق استخدامها بتعقل وعن طريق التأكد من أن التميز التقنى لا ينتقص من قيمة الفن المبدع ، يمكن أن يحقق كاتب السيناريو التزاماته الحرفية . وفى الوقت نفسه يجب على الكاتب ان يدرك ان هذه ليست تقاليد جامدة . واذا كان من الممكن احلال بدائل أكثر ابتكاراً محلها ، فاقترحها بكل الوسائل .

المؤثرات الخاصة

تتطلب صورة اللقطة الكبيرة اللازمة لتصوير الاضافات العلامية واللقطات الكبيرة للغاية للعيون والشفاه واللقطات التفصيلية ، عمل فنيين مدربين بطريقة خاصة ويستخدمون كاميرات وأجهزة تصوير جرى تصميمها بطريقة خاصة . وكذلك قد تتطلب وقتاً طويلا محاولة تصوير هذا النوع من اللقطة الكبيرة فى بلاتوهات صوتية عادية خلال الاخراج الفعلى ، حيث يتم قيد عدد غفير من الناس اثناء تصوير المؤثر الخاص .

مؤثرات الخـــدع

وعلاوة على الاضافات ، يقوم اخصائى المؤثرات الخاصة بتجهيز تصوير فواصل خداعية معينة . فيتم مثلا عمل نماذج ديكورات المؤثرات الخاصة . ويمكن تصوير غرق السفن وحوادث القطـــارات وثـــورات البراكين وانفصال مياه البحر الميت وكل انواع الكوارث كمؤثرات خاصة ، وغالباً بنتائج مدهشة لان اخراجها بالحجم الطبيعى يتكلف كثيراً ، كما انه صعب للغاية .

والمؤثرات الخاصة تقريباً عظيمة القيمة فى تصوير افلام الفانتازيا ، التى يبدو الناس فيها وهم يختفون أو يسيرون عبر جدران صلبة وهكذا .

ولكن المؤثرات الخاصة تعتبر اجراء يكلف كثيراً ويجب على كاتب السيناريو أن يتشاور مع منتجه قبل الاشارة اليها فى السيناريو .

ويجب أن تستخدم بندرة فى الأفلام السينمائية الرخيصة التكلفة والأفلام التليفزيونية ، حيث انه بالاضافة الى عدم وجود طقس قاس ، فنادراً ما تكون هناك أية كوارث عنيفة — الا اذا أمكن الحصول عليها من أفلام المكتبة .

وعادة ما يمكن أن نجد فى مكتبات الفيلم هذه المؤثرات ، مثل توهجات الضوء والسحب العاصفة والامتزاج بين القمر والسحاب وغرق السفن وحوادث السيارات وتدفق الحمم والزلازل والفيضانات وحوادث القطارات — جنباً الى جنب عديد من الكوارث الأخرى التى قد تتورط فيها الشخصية فى القصة . وعن طريق المهارة فى العمل ، يستطيع مونتير الفيلم ادماجها باللقطات التى تم اخراجها بحيث يمكن الحصول على التأثير المطلوب . واذا لم تستطع أن تفحص لقطات المكتبة وبذلك تصبح دون علم بما يمكن الحصول عليه ، فمن الأفضل الاشارة فقط الى هذه اللقطات المكتبية المستخدمة دون الدخول فى تفاصيل كثيرة بالنسبة للطريقة التى يجب ادماجها مع لقطات الاخراج التى تكتبها . وتستطيع أفلام التليفزيون استخدام كمية كبيرة من لقطات المكتبة لتخفيض نفقات الانتاج . ويستطيع كاتب السيناريو لهذا النوع من الأفلام أن يروج نفسه ويزيد من قيمته ، لو اصبح على علم بأنواع ومصادر لقطات المكتبة المناسبة والتى يمكن الحصول عليها ويشير اليها فى السيناريو الذى يكتبه .

خدع الكاميرا

ويستطيع كاتب السيناريو أن يعتمد على الكاميرا السينمائية لتقوم بأى عدد من الحيل — الحيل التى قد تحل مشاكل الكتابة التى قد يتسبب عنها خلافاً لذلك الاستغناء عن فكرة طيبة . ويستحسن أن نفترض أيضاً أن الكاميرا — بالطبع فى أيدى مجموعة على درجة عالية من الخبرة

من الفنيين المهرة — تستطيع أن تقوم بأى شيء . وعندما تم غلقها دارت متشقلبة بطريقة عملية راساً على عقب على أرضية تذور لتسجيل رقص فرد أستير على السقف .

ويمكن جعل الكاميرا تصور مشاهد المفروض انهـا تحت المـاء (بالنسبة للأفلام ذات الميزانيات) بكـل بساطـة ، باقحـام زوج من الشاشات الشفافة أمام عدستها . ويمكن تحقيق الصورة المشوشة عن طريق طبقة رقيقة من الزيت فوق قطعة من الزجاج توضع أمام العدسة .

ويمكن للعرض المتعدد أو عملية تصوير الشاشة المقسمة أن يجعل الممثل يلعب دور التوءمين وليس ليتحدث فقط الى نفسـه ، ولكن يداعب أيضاً صورته . وتسمح اللقطـات المقنعـة للمنتج الحريص بتصـوير بناية ضخمة بكل بساطة عن طريق بناء الجزء الأسفل كديكور حقيقى ، بينما يتم رسم الجزء الأعلى على اطار زجاجى يوضع أمام العدسـة . وتتطلب اللقطات المتنقلة المقنعة الأكثر تكلفة فى الانتاج ، نظامـا عـلى درجة عالية من التعقيد من القطعات المتدرجة فى الحجم لتكيف الحـدث الانسانى فى المشهد .

وعن طريق خداع بصرى ، يستطيع الممثل أن يبدو وكأنه يسير على حبل بهلوان ، رغم انه فى الواقع يسير على لوح خشبى قد تم تثبيت حبل على حافته . وتوضع الكاميرا فى وضع ما بحيث تصور الحبل فقط دون أن تلمح لوح الخشب .

ويمكن جعل الأشياء تظهر وتختفى بكل بساطة ، عن طريق ايقاف الكاميرا ثم تصوير او عدم تصوير كل ما يتعلق بالتأثير « السحرى » .

وفى فيلم « وراء الغد » ، رأينا شبحاً وهو يظهر ثم يسير وسـط زحام من الناس . أجل ، لقد تم عن طريق المرايا مثل الخدعة فى تصوير

سفينة واحدة بحيث تبدو اسطولا كاملا من السفن والذى عند تصويره بشاشة مقسمة يمكن أن يكون اسطولين لقوتين متعارضتين . وهـذه ما هى الا قليل من الخدع التى يمكن أن تقوم بها الكاميرا .

فهناك كثير وأكثر كثيراً . ويمكن أن يتم الاحتفاظ بها فى حرص وكأنها من الأسرار . فلا تريد الاستوديوهات أن يستفيد المتنافسون منهـا ، ويخشون أيضاً تعريفها للجماهير فلا يقبلونها كحقيقة ؛ وبذلـك تفقـد الاهتمام .

لقطات الشاشة الخلفية

قد يكون من المناسب عند هذه النقطة مناقشة الطريقة التى يمكن بها أن تتكامل عملية الشاشة الخلفية (او العرض الخلفى) مع الانتاج السينمائى وكتابة السيناريو .

وعملية الشاشة المقسمة عبارة عن قطعة واحدة كبيرة من مادة البلاستيك الشفاف أبعادها حوالى ١٢ × ١٦ متراً ، وحول حوافها الأربع كبسولات نحاسية تستخدم لتثبيت الشاشة على اطار خشبى ضخم .

ويجرى عرض لقطة لمشهد من أى فيلم — أو حتى لقطة لحدث — تسمى « لوحة » طولها حوالى مائتى قدم لتجنب الدورات المتكررة بالنسبة للقطات الاضافية — خلف هذه الشاشة . ويلعب الممثلون أدوارهم أمامها فى ديكور متكامل مع المشهد الذى يعرض على الشاشة . وتتداخل سرعة آلة عرض اللوحة مع سرعة الكاميرا ، بحيث يتم تعويض الاهتزاز فى الصورة كلدراً بكادر فى الكاميرا . وتكون النتيجة التى تسجلها الكاميرا أمام الشاشة هى تركيبة من الحدث الحى الذى يدور فى مقدمة الكادر وصورة سينمائية يجرى عرضها على الشاشة الخلفية . ويجب أن يكون من الواضح انه عن طريق هذه الخاصية ذات القيمة العظمى ، يمكن مثلا تصوير ممثل من هوليوود مع خلفية حديث انجليزى أو أمريكى بشكل حقيقى ، أو ذلك الذى يعرض أى مكان يمكن الحصول على لوحة طويلة له بطريقة تفى بالغرض . وقد جرى تصوير مشاهد برلين فى فيلم « الأشياء الأجنبية » بطريقة لوحات الشاشة الخلفية ، كما كانت الأرض

المقدسة خلفيات لفيلم « شمشون ودليلة » ، ونابولى وفينسيا وفلورنسا خلفيات لفيلم « غرام فى سبتمبر » ، وخلفيات ايرانية ومنطقة التيرول الايطالية لفيلم « تحت جلدى » ، وخلفيات من منطقة التيرول فى لقطات الانزلاق على الجليد لفيلم « أخبر القاضى عنها » . ويمكن أن تمدنا الشاشة الخلفية أيضاً — بالاضافة الى المناظر الخارجية — بخلفيات مناظر داخلية من أجل اللقطات التى يجرى تصويرها داخل بلاتوه هادىء . وبذلك يمكن مثلا تجنب الخروج بمجموعة كبيرة من العمال والأجهزة لتصوير الأشخاص فى داخل سيارة أجرة وهى تطوف انحاء أحد شوارع مدينة ، وذلك بوضع هيكل سيارة الأجرة بحيث يهتز بالأيدى أمام شاشة العرض الخلفى ، ثم يجرى العرض الخلفى للوحة شارع المدينة على الشاشة الخلفية . وترفرف ظلال الأشجار وأعمدة التليفونات العابرة على وجوه الممثلين باشراك مروحة دائرة خارج المشهد ، أو تتوهج الأضواء بشكل متقطع لتشابه مصابيح الشارع العابرة . وبعد مزج أصوات شارع المدينة الطبيعية على أصوات سيارة مسرعة ، تكون النتيجة لقطة فى امكانها أن تعطى الانطباع بتصويرها فى الخارج حواراً وكل شىء .

ولا تعتبر عملية تصوير الشاشة الخلفية رخيصة بالنسبة للانتاج ، فهى تتطلب فريقاً خاصاً من الفنيين لتشغيل آلة العرض الخلفى . ويعتبر تداخل آلة العرض الخلفى مع الكاميرا عملا شاقاً ويتطلب أحياناً ساعات من التجهيز الدقيق ، ويجب ضبط اضاءة الديكور فى المقدمة بحيث توازى كثافة الاضاءة فى خلفية الصورة التى يجرى تصويرها بالخدع . مثل تجنب الظلال التى يلقيها ممثلو المقدمة على شاشة الخلفية . وهى كلها تتطلب لقطات اكثر فى عمل الشاشة الخلفية من تصوير الاستوديو العادى . ويجب أن يكون هناك ارتباط بين الحدث الحى والحدث المعروض على الشاشة الخلفية .

فمثلا ، اذا كانت الشاشة الخلفية تصور طريقاً متعرجا فلابد لممثل الحدث الحى الجالس خلف عجلة القيادة أن يحركها ، بحيث يجعل اتجاهها متطابقاً بالضبط مع انحناء الطريق الذى يجرى عرضه على الشاشة .

ولكن بالرغم من النفقات التى يتكلفها التصوير ، فان عملية التصوير الخلفى أرخص قطعاً من نقل فريق الكاميرا والممثلين والمادة الأساسية لتصوير المكان .

وعندئذ ، يجب على كاتب السيناريو أن يضع دائماً فى ذهنه مزايا تصوير الشاشة الخلفية . فيجب أن يكون على علم باللوحات التى يمكن الحصول عليها للاستعمال .

وبالطبع ، فان هذه الموضوعات الكثيرة الاستعمال ، مثل « باريس » و « لندن » و « ميدان التايمز » وما شابه ، فى متناول اليد بطريقة واضحة . ولكن تستطيع المعرفة العملية لمكتبة اللوحات أن تمد الكاتب بأفكار لخلفيات اقل استهلاكا ، ويمكن أن تضيف تنوعاً لما قد يكون خلافاً على ذلك فيلما بديكور استوديو مسطح الأبعاد .

أما بالنسبة لما يتعلق بأفلام التليفزيون ، فيجب أن يظل عرض الشاشة الخلفية مجرد حلم فقط . وليس قبل أن يتم تخفيض تكلفة الشاشة الخلفية بدرجة تكفى لتبرير ادخالها فى ميزانية منخفضة للغاية — تصبح هذه الخاصية ممكنة لكتاب السيناريو التليفزيونى . وتمتنع الاستوديوهات عن انشاء طبيعة وحدود مكتبات الأفلام ، لانهم لا يريدون أن يجعلوا العامة على علم بها خشية أن يصبحوا مدركين ، ولأن اتحادات الممثلين تشعر أن هذه اللقطات تحرم أعضاءها من العمل وفرص السفر

وانهم مضطرون الى اقراضها او بيعها الى استوديوهات اخرى . ولكن اذا كنت كاتب سيناريو محظوظاً ، فيجب أن يكون فى استطاعتك أن تختلس نظرة فى الكتالوج . وسوف تجدها مدونة هناك ليس فقط تبعاً للموضوع ، ولكن تبعاً لمستوى العين والفراغ أيضاً .

وعلاوة على ذلك ، فانك تستطيع أن تكمل لوحة الشاشة الخلفية بخط القصة كما حدث فى « المراسل الأجنبى » (*) ، فأثناء تصوير داخل عربة أثناء سيرها المفترض على طول شوارع لندن ، نظر فان ميرز — احد الشخصيات — خارج النافذة فشاهد بعض الحمام على شاشة العرض الخلفى بالطبع — الذى كان يشاهده الجمهور أيضاً قائلا : « أوه .. انظر الى الطيور ! » .

(*) انتاج امريكى (١٩٤٠) ، اخراج الفريد هيتشكوك ، تمثيل بويل ماكريان لارين داى — هربرت مارشال . يدور الفيلم حول مراقب صحفى امريكى قبل الحرب العالمية الثانية يتورط فى عملية تجسس مع النازى وخطف سياسى أوروبى كبير — (المترجم) .

الباب الثالث

كتابة السيناريو

كتابة السيناريو

والآن ، بعد تغطية كل التمهيدات يجب أن يكون فى امكان كـــاتب السيناريو البدء فى عمل سيناريو التصوير . ومع هذا ، يجب أن يدرك أن هذا لن يكون « سيناريو التصوير النهائى » . فبعد انجازه تلتقطه عقول وايدى كثيرين كل على حدة تحذف وتقرب وترفض وتقترح — فى الواقع تعيد كتابة السيناريو كله تقريباً فى مؤتمرات عديدة . فمثلا ، يقوم المخرج باقتراحاته بعد قراءة المعالجة . ويبنى بعض اعتراضاته على ادعاء بأنه لا يستطيع تصوير المشهد كما هو مشار اليه ويقترح تغييرات . ويرجو المنتج تضمين أفكاره . ويكون لدى مشرفى المكتـــب الأوائل كلهم أفكار محددة يجب تضمينها فى سيناريو التصوير .

سيناريو المشهد الكامل

ومع هذا ، فغالباً جداً لا يسمح للكاتب أيضاً أن يكتب سيناريـــو تصوير . فقد يكلف بعمل سيناريو « المشهد الكامل » ، ولن يتطلب منه كتابة لقطات وزوايا الكاميرا . ويكون المطلوب منه بكل بساطة هـــو معالجة كاملة . فبينما يشير فى المعالجة فقط الى الحديث بحوار معين ، فانه فى سيناريو المشهد الكامل يكتب كل الحوار . وحيث ان المعالجـــة تقترح فقط الحدث الذى سوف يدور بأسلوب أدبى ، يشير الكاتب الآن الى الحدث نفسه ولكن فى شكل سيناريو .

وعلى سبيل المثال يتم كتابة مشهد كالآتى :

ظهور نهار / خارجى

مدخل مستشفى ميروزر

١ ــ تتوقف سيارة بجوار الرصيف . تناول احدى المرضات طفلا رضيعاً فى لفافة الى أمه وأبيه مستر ومسز ميد الجالسين فى السيارة . وهما زوجان امريكيان نموذجيان وكلاهما خائف الى حد ما ويعانيان ايضاً من الدوار بسبب حالتهما الأبوية الجديدة .

المرضة

(بلهجة حاسمة)

هانت يا مسز ميد

مسز ميد (بخشية) : هل يؤذيه الركوب ايتها المرضة ؟

المرضة (وهى تبتسم فى ثقة) : انا واثقة من انه سيظل فى تمد الحياة خلال الرحلة .

مستر ميد (فى تردد) : استطيع أن احمله يا حبيبتى .

مسز ميد : انه ليس ثقيلا يا حبيبى .

مستر ميد : شكراً على كل شىء ايتها المرضة .

يسقط شيكا فى يد المرضة .

المرضة : اشكرك !

تتراجع المرضة معتدلة عن السيارة ثم تصفق الباب وتبتسم :

المرضة : انه لكم .. راقباه خشية المختطفين .. مع السلامة .

تندفع السيارة مبتعدة . تراقبها المرضة برهة ثم تتنهد وتهز كتفيها وتستدير الى مدخل المستشفى وتتجه اليه وتمر باليافطة على حائط المستشفى المكتوب عليها « مستشفى ميروزر » ، بينما تختفى فى المدخل .

هذا مشهد كامل ولم يتم فيه الاشارة الى زوايا الكاميرا . وتم الاهتمام فقط بوصف المشهد وحدث الشخصية والحوار المصاحب . وسوف يكون المشهد التالى فى حجرة البطلة جين بيدك فى المستشفى . ويستمر الكاتب بنفس الطريقة . ويكتب فقط الحوار الذى يدور بين جين والمرضة — التى شاهدناها فى مشهد (١) — مع الطريقة التى يتم التحدث بها واحداث كلتا الشخصيتين . وقد لا أكون قد ضمنت مشهد (١) السابق فى نموذج المعالجة الاصلية . ومن حق المؤلف أن ينحرف عن المعالجة التى هى قبل كل شىء مجرد تخطيط للسيناريو . فمثلا بعد القيام بعدد من البدايات ، فقد يقرر أن يبدأ بحكاية تدعم المشهد (مستشفى الولادة) وموقف الطفل الجديد (ليقوم مقام المناقض لموقف الطفل الجديد فى خط القصة الأصلى) ، تمهد لدافع اختطاف الطفل ليتطور فيما بعد .

ويمكن ايضاً أن يتناول مشهد البداية الشخصيات الثانوية فقط فى نفس الموقف (الطفل الجديد) ، الذى سوف نشاهد فيه على الفور ابطالنا الأساسيين .

وبالعمل بهذه الطريقة — المشاهد الكاملة — يملأ الكاتب بكل بساطة اجزاء المعالجة الموجزة ؛ مستخدماً مادة المعالجة بقدر ما يمكن تنفيذه .

واذا جرى التفكير جيداً فى المعالجة وتطويرها على الوجه الأمثل ، فيجب أن تكون هذه التغييرات قليلة النتائج .

ويمر بعد ذلك سيناريو المشهد الكامل النهائى على المنتج والمشرفين المختلفين ، وذلك لاجراء التغييرات والحذوفات المقترحة . ويقوم الكاتب بتنفيذ معظمها ويعيد تقديم السيناريو . وتنتج تغييرات أكثر ومقترحات أكثر حتى يظهر أخيراً سيناريو نهائى مقبول من الجميع .

وعندما يصبح السيناريو النهائى « موافق عليه للانتاج » ، يتم نسخه وتوزع النسخ على رؤساء كل ادارة الذين سوف يشتركون فى تقدير التكلفة ويقومون بتصميم الديكورات ويستأجرون الممثلين وهكذا . ويتسلم المخرج أيضاً نسخته . وعندئذ ، يقوم المخرج اعتماداً على أن سيناريو المشهد الكامل مجرد تخطيط ، بتحديد لقطاته وزوايا الكاميرا ويعدل توجيهات الحدث لتلائم ما يطرأ من الضروريات . وفى العادة ، تتم هذه من جراء تصميمات الديكور المتغيرة أو من خلال الاختلافات بين مفهوم الكاتب للديكور النهائى كما صممته الادارة الفنية . وقامت بتطويره ادارة الرسم وقامت بتنفيذه ادارة البناء .

وقد يعمل المخرج العادى الى حد ما من سيناريو المشهد الكامل هذا . ويعتبره تعدياً على حقوقه الأدبية من جانب الكاتب العادى ، لأنه يوجهه فى كيفية تصوير فيلمه . وحتى عند الحصول على سيناريو تصوير مكتوب فيه كل اللقطات والزوايا ، فان المخرج يؤكد حقه فى تغيير أوضاع الكاميرا .

ولكن فى الوقت نفسه ، اذا حصل المخرج المتمكن على وضع للكاميرا لاخراج اللقطة بشكل متكامل ، فلن يرفض استخدامه . لأنه يدرك أنه من البديهى بالنسبة للمتفرج السينمائى العادى أن المخرج هو

المسئول عن الاخراج النهائى وليس الكاتب . فالمخرج عادة هو الذى تثنى عليه المجلات لنجاحه فى « تحقيق بعض الروائع من التمثيل المعبر » و « ابتكار نقلات رائعة » و « تحقيق تناسق رائع بين الصوت والحدث » و « اعداد موسيقى تصويرية ليست مزعجة للغاية » ، وهكذا .

وحقيقة الأمر ، أن المخرج فى الواقع هو ما يدل عليه اسمه — مدير وليس اكثر . فهو مدير لمواهب أصحاب المهن الآخرين . فهو يحدد للمصور زاوية التصوير التى يريدها كما يتخيلها هو نفسه ، أو كما اشار اليها الكاتب فى السيناريو . وعندئذ يقوم المصور بوظيفة وضع الكاميرا فى مكانها واصلاح الاضاءة كما يجب وهكذا . ومركب الفيلم هو الذى يقوم بمساعدة المخرج بتركيب الفيلم النهائى . ومؤلف الموسيقى هو الذى يكتب الموسيقى ، والممثلون هم الذين تبعا لتوجيهات المخرج ينطقون بالفعل السطور ويؤدون الحركات . ويوجه المخرج أصحاب المهن المختلفة فى وظائفهم ؛ من أجل عمل فيلم متكامل مرتبط بجميع عناصره المختلفة .

وهذا السبب فى أن ما يراه المتفرج على الشاشة ليس دائما نتيجة قدرة المخرج المبدعة . ويستطيع المخرج عن طريق كاتب السيناريو المتمكن — كاتب السيناريو الذى يستطيع أن يتصور ويحول الى حدث والذى يستطيع أن يبدع الرموز البصرية المناسبة ثم يترجمها الى حوار وحدث فى وضوح ، والذى هو على علم بكل الأساليب الفنية لكتابة السيناريو — أن يتسلم سيناريو تصوير بتوجيهات الكاميرا دون أن يستطيع مقاومة اتباعه .

سيناريو التصوير

يستطيع كاتب السيناريو المتمكن فى الوقت نفسه أن يكتب توجيهات الكاميرا والأحداث والحوار ، بحيث يجبر المخرج على تصوير بالضبط

ما اشار اليه كاتب السيناريو وبالطريقة التى اشار بها . وفى مجالات كثيرة ، يمكن أن يكون السيناريو المكتوب بحرفية — بالنسبة لجميع الاتجاهات والأغراض — سيناريو تم اخراجه قبل تنفيذه .

ظهور — نهار / خارجى

مدخل مستشفى ميروزر

احدى الممرضات وهى تناول طفلا رضيعا فى لفافة الى والديه فى السيارة .

الممرضة : هانت يا مسز مید .

— قطع —

السياره

٢ — لقطة متوسطة للممرضة وهى تقف خارج السيارة وهى تناول الطفل لمسز ومستر مید ويكون التصوير من خلف مستر ومسز مید ، وهما زوجان امريكيان نموذجيان وكلاهما خائف الى حد ما ويعانى من دوار حالته الأبوية الجديدة .

مسز مید فى **خشية** : **مسز مید** : هل يؤذيه الركوب أيتها الممرضة ؟

الممرضة وهى تبتسم : **الممرضة** : انا واثقة من انه سوف يعيش طوال الرحلة .

مستر مید فى تردد : **مستر مید** : أستطيع أن أحمله يا حبيبتى .

مسز ميد : أوه ! .. انه ليس ثقيلا على الاطلاق يا حبيبى .

— قطع —

نهار / خارجى

السيارة بجوار الرصيف

٣ — لقطة متوسطة للممرضة **مستر ميد** : شكراً لكل شىء أيتها المرضة . ونرى مستر ميد يسقط شيكا فى يدها :

تغلق المرضة باب السيارة **المرضة** : شكراً ! وهى تبتسم : انه لكما الآن كله .. راقباه خشية المختطفين .. مع السلامة .

— قطع —

نهار / خارجى

السيارة بجوار الرصيف

زاوية عكسية

تندفع السيارة وتخرج من الكادر

تراقبها المرضة برهة ثم تتنهد وتهز كتفيها وتستدير الى مدخل المستشفى وتتجه اليه . تتحرك الكاميرا الى الأمام ناحيتها ، بينما هى تمر باليافطة على حائط المستشفى وقد كتب عليها «مستشفى ميروزر» .

وفى حين تختفى المرضة داخل المدخل ، تستمر الكاميرا فى التحرك الى الأمام فى لقطة كبيرة للغاية لبافطة .

— مزج —

وبالتركيز على المرضة ثم التحرك معها الى مدخل المستشفى بدلا من عمل بان مع السيارة ، نستطيع ان نشير الى أن الحدث التالى سوف يستمر مع المرضة وليس مع هؤلاء الذين فى السيارة . ولو كان الأخير ضرورياً لقمنا بحركة بان مع السيارة والتركيز عليها لفترة ، ثم نقطع مباشرة على داخل السيارة . وكما هو الحال الآن ، نقطع على المرضة داخل المستشفى مرة أخرى وهى تدخل حجرة جين . ولمرور زمن قصير بين آخر وقت نرى فيه المرضة عند مدخل المستشفى وعندما نراها بعد ذلك ، ربما كان من الأوفق وجود مزج من اللقطة الكبيرة على بافطة المستشفى الى لقطة كبيرة على رقم حجرة جين . وعندما يتم تصوير مشهد سيناريو التصوير السابق ، يصور المخرج سيارة الأجرة من الخارج من موضع واحد للكاميرا وداخل السيارة من موضع آخر . ثم يقوم مونتير الفيلم بوصل اللقطات الخارجية باللقطة الداخلية كما هو مشار اليه فى السيناريو ، اذا لم يكن عنده هو والمخرج مشروعات أخرى . وقد يقرر المخرج مرة أخرى تصوير قليل من اللقطات الكبيرة للطفل الرضيع وهو بين ذراعى المرضة ، أو للوالدين القلقين فى سيارة الأجرة . واذا كانت هذه فى امكان مونتير الفيلم ، فقد يقرر أن يقوم بعملية ادخال بعض اللقطات الكبيرة فى اللقطات الأخرى . ومع ذلك ، ففى هذه الحالة قد يصبح من المشكوك فيه أن يغطى المخرج نفسه بلقطات كبيرة زائدة عن الحاجة ؛ لأن اللقطات الكبيرة قد لا تكشف

بالضرورة عن التفاصيل التى تعتبر مهمة الى درجة تكفى لتطلب عملية كشف واضحة . وهذا هو السبب فى عدم اقتراحها فى سيناريو التصوير .

ويجب أن توضح المناقشة السابقة بشكل اكثر ، المؤهلات الضرورية لكاتب السيناريو واستخدامه للأساليب الفنية السينمائية . وقد تناولنا فى الأبواب السابقة بشكل متسع الأشياء الأدبية والأشياء التقنية . فالفكرة والملخص والمعالجة وحتى سيناريو المشهد الكامل ، كانت بكل بساطة عبارة عن ممارسات ادبية كان يمكن أن يقوم بكتابتها اى كاتب كفء ذى معرفة متخصصة فى الدراميات — حسب ارتباطها بالسينما — وذى ادراك متميز بالنسبة للتصور والحركة .

ولكن كتابة سيناريو تصوير تتطلب عدداً من المهارات المتخصصة — مهارات لا تكون فى الغالب فى دائرة اختصاص الكاتب العادى .

ومن المسلم به انه يجب أن يكون لدى كاتب السيناريو ادراك سيكولوجى لتطوير الشخصيات واحساس بالقصة ، بحيث يصبح قادراً على توريط شخصياته واخراجهم من مواقف مختلفة . ومقدرة حبكية لحبك هذه المواقف ، بحيث تحكى قصة جيدة الترتيب . وكذلك القدرة على صياغة هذه المواقف دراميا بحيث يمكن عرضها بشكل مؤثر مع الاستعدادات الأدبية الأخرى المختلفة اللازمة لتأهيل الكاتب المتمرس .

وبالاضافة الى ذلك ، فانه يجب أن يلم باعتباره كاتب سيناريو مؤهلا ، بامكانات الكاميرا السينمائية وحدودها .

وفى الوقت نفسه ، يجب أن يلم بالتمثيل ومشاكله بحيث يصبح قادراً على كتابة أوصاف الأداء الضرورية .

علاوة على ذلك ، فانه يجب أن يعرف شيئاً عن العمليات البصرية وطريقة عملها ، بحيث انه قد يعلم كيف يمكن استخدامها على الوجه الأكمل .

ويجب أن تكون لديه معرفة وافرة بخصائص شريط الصوت وأساليبه الفنية ، ويصبح قادراً على تنسيق الصورة مع الصوت .

وقد يستفيد الى درجة كبيرة اذا كانت لديه معرفة عملية على الأقل بتركيب الفيلم وتصميم الديكور وأماكن الموسيقى التصويرية . ويعتبر كاتب السيناريو النموذجى هو الذى يمتلك كل هذه المعرفة . وفى العادة ، فانه قد يصبح بعد ذلك قادراً على الخروج من مرتبة كاتب السيناريو ويصبح مخرجاً كاتباً او مخرجاً فقط أو حتى منتجاً . ولكن حتى كلما كان لدى الكاتب من معرفة متخصصة اكثر بهذه العوامل التى تشارك فى عمل الفيلم ، أصبح اكثر تأهلا لكتابة السيناريوهات .

والمشكلة هى فى كيفية الحصول على هذه المعرفة . ونحن نحاول ادخالها فى المناهج الدراسية لكتابة السيناريو فى الكليات والجامعات ، ولكن بنجاح متفاوت لأنه من الواضح انهم يستطيعون تعليم النظريات فقط. وافضل مكان لتعليم الأسس العملية هو استوديو السينما . ولكن نادراً ما تفتح الاستوديوهات ابوابها للمبتدئين . وقد حاولت قليل منها بشكل متفرق تأسيس نظام لاستخدام الكتاب الصغار يتم فيه الاشراف على كتاب سيناريو غير متمرسين (رغم أنه قد يكون لديهم قدر عظيم من خبرة الكتابة ولكن فى مجالات اخرى) بواسطة مشرف متمرس من خلال برنامج دراسى . ومع هذا ، ففى اغلب الأحيان نادراً ما تستخدم الاستوديوهات كتاب سيناريو غير متمرسين — وهذا اما أن يضع

الكاتب العادى فى المعمعة او يبعده . ومع ذلك ، فغالبا جداً فى حالة شراء الاستوديو لكتاب أحد المؤلفين أو مسرحية وقيام المؤلف بالاستعداد (حسب عقد الصفقة) للعمل فى السيناريو ، فانه يتزامل مع مساعد متمرس وظيفته تزويد السيناريو بالتفاصيل التقنية .

وفى بعض الأحيان عند عدم وجود مساعد ، يمنح كاتب السيناريو الجديد مكتباً صغيراً وآلة كاتبة ورزمة ورق ابيض نظيف ويطلب منه ان يشرع فى العمل فى معالجته ، ثم أخيراً فى السيناريو . وعندئذ وبواسطة عملية تشبه الرشح اذا كان الكاتب متمرساً فى البحث ، فانه يستطيع أن يدخر كماً من المعلومات تتعلق بحرفة كاتب السيناريو ، وذلك من كتاب سيناريو آخرين ومن مساعدى الاخراج ومن المنتجين ومن السكرتاريين ، الذين غالباً ما يعرفون عن السيناريو أكثر مما يعرفه كثير من الكتاب الذين يعملون لهم . ويحصل أيضاً على كوم من السيناريوهات القديمة وينعم فيها النظر للاسترشاد . ثم يرتب عرضاً للأفلام التى تمت ، وغالباً تلك التى تم عملها من السيناريوهات التى قد قراها بالفعل . وتدريجياً عن طريق سلسلة ممتدة من المران والمحاولات الخاطئة قد تتبخر عنها بعض أسس حرفته التى اختارها حديثاً .

ويحاول أن يدعم استعداداته عن طريق زيارة بلاتوه تصوير لمراقبة الأفلام اثناء تصويرها . واذا كان مخلصا فى اهتمامه بالتعلم ، فانه يسأل عن المخرج — على شرط أن يجد شخصاً متعاطفاً ومتعاوناً — والمصور ومساعد المخرج وحتى عمال الاستوديو الذين رغم أن معرفتهم لا تتعدى حدود حرفتهم ، فغالباً ما تفوق معرفة عدد عظيم المفروض انهم اكثر خبرة فى الأمور السينمائية .

وعن طريق مراقبة البروفات العديدة اللازمة قبل اتمام اللقطة والاعادات الكثيرة قبل تصوير اللقطة التى تنال القبول ، يجب أن يكون

فى استطاعة المتعلم أن يأخذ فكرة عن بعض أخطاء الحوار ليتجنبها . ويجب أن يكون قادراً على تعلم قليل مما يتعلق بزوايا الكاميرا ؛ وبصفة خاصة يجب أن يدرك ميزة عرض مشهد فى حركة متفق عليها بدلا من توصيله عن طريق الحوار .

واذا كان لطيفاً بدرجة كافية وراغباً فى العمل الى درجة كبيرة ووقع فى فريق مصورين متعاون ، فقد يسمح له أيضاً بالنظر خلال (مرآة قمرة التصوير) فى الكاميرا وهى نوع من التلسكوب المربع ذو فتحة ذات أرضية زجاجية فى أحد أطرافه تمكنه بالضبط من رؤية ما يحتويه كادر الصورة ، وبذلك يكتشف امكانات وحدود الكادر السينمائى فى تأثره بالابعاد والعدسات المختلفة ، وذلك لتنفيذ لقطة كبيرة أو لقطة متوسطة أو لقطة عامة .

فما هى ، عندئذ ، التفاصيل العملية لأساليب كتابة السيناريو الفنية ؟ ومن الآن فصاعداً ، سوف نستكشف ونفحص كل الوجوه ونحددها ونضرب أمثلة ونحاول صياغتها فى شكل ، وعندما يكتمل يجب أن يوفر الأساس لتعلم أسس فن كتابة السيناريو .

فى البداية كانت .... ؟

من أين نبدأ ؟ وكيف نبدأ ؟ لقد اثارت هذه الأسئلة حيرة جميع الكتاب . ولكن لدى كاتب السيناريو مشاكل لم يقابلها أبداً كتاب آخرون وتضع اجابات الأسئلة المحيرة فى مرتبة مختلفة تماماً .

وحيث ان الفيلم السينمائى يتحرك باستمرار دون توقف — على نقيض القصة المنشورة والتى يمكن اعادة قراءتها لتوضيح النقط الغامضة أو التى أسىء تفسيرها — يعتبر هذا النسق الذى نعرض فيه عناصره المختلفة على درجة عالية من الأهمية .

فمثلا ، ماذا يجب عرضه أولا ؟ أيجب أن يكون مشهداً يعرض الجو المحيط يتم تخطيطه لارساء جو الفيلم ؟ أم يجب أن يكون مشهداً حركياً يكشف عن الشخصية ؟ أيجب أن تكون هذه المشاهد التمهيدية ذات طبيعة ايضاحية فقط وبمثابة المقدمة الثابتة للحدث الذى يتبعها ، أم يجب أن تكون من تلك التى يتم فيها القاء الجمهور فى القصة دون تمهيدات أولية ؟

فى الواقع ، ليست هناك قاعدة ثابتة تتحكم فى اختيار بداية الفيلم .

فكل فيلم يتطلب معالجة مستقلة . وقد تسلم بعض القصص نفسها فقط الى بعض أنماط البداية ، بينما قد تتم معالجة أخرى بشكل أفضل بأنماط مناقضة تماماً .

البداية العنيفة

ومع ذلك ، فقد قامت خبرة هوليوود بشكل عام على الدخول مباشرة فى بداية القصة دون تمهيدات ايضاحية . فهى تهيىء السرعة للفيلم الذى يجب أن يتحرك عندئذ الى الأمام بشكل سريع . وبمعنى آخر « ابدأ بعنف ! » فهذه غالباً هى وصية منتجى هوليوود .

ويبدأ فيلم وايلر « الخطاب » بالفعل بعنف ؛ اذ عقب توضيح المكان — مزرعة فى آسيا — بواسطة لقطة بان طويلة وسريعة ؛ وفجأة يغير المشهد صوت طلقة مسدس ونرى رجلا يسرع هابطاً بعض درجات السلم لأحد المنازل الهندية تتبعه بتى ديفيز ، التى تستمر فى اطلاق الرصاص على جسد عشيقها .

وتعتبر البداية العنيفة — اما عن طريق السمع أو عن طريق البصر — اساسية للغاية بالنسبة لفيلم التليفزيون الذى يجب فيه اثارة اهتمام الجمهور ، على الفور فى اللحظة التى تلى بداية الدعاية . فمؤشر تحويل القناة/الريموت كنترول فى متناول مشاهد التليفزيون بشكل سريع ، بحيث

يهدد بفقد زبائنه . لأن ثوانى البداية القليلة فى الفيلم التليفزيونى هى التى تدفع عادة المشاهد الى الاستمرار فى المشاهدة ، أو تبعده فى رحلة طويلة الموجة الى برامج أكثر رجاء .

ومع هذا ، فان للبداية العنيفة — رغم فضيلتها فى الحركة التى تجذب الاهتمام — عيوبها ، وهى العيوب التى تغلبت عليها الأفلام الأوربية — وخاصة الانجليزية — ببساطة البداية الهادئة .

لأن البداية العنيفة يمكن أن تقف فى وجه البناء . فلابد من المحافظة على سرعة البداية طوال الفيلم لتدعيم التشويق . لابد لكى نبنى أن تكون السرعة مستمرة التزايد ، وذلك للوصول الى ذروة مقبولة .

وللأسف ، يعتبر هذا اجراء صعباً . فنادراً ما يتم تدعيم هذه السرعات وتكون النتيجة مشاهد هابطة وفصولا تؤدى الى عدم الاهتمام وعدم الرضى .

البداية البطيئة

من النقد الموجه الى الأفلام الانجليزية — على أيدى الأمريكيين — أنها بطيئة وتفتقر الى الحركة . والسبب أن كتاب السيناريو والمخرجين الانجليز يتعمدون تحريك أفلامهم — خاصة فى مشاهد البداية — بايقاع أكثر بطئاً . ويقومون به معتقدين أنه بالرغم من اعتبار الحركة متطلباً حيوياً فى الأفلام السينمائية ، فلا يجب استخدامها على حساب المتطلبات الأخرى التى هى بالضبط فى مثل حيويتها وأحياناً أكثر .

البداية البنائية

من الواضح فى أفلام الانجليز ، أنهم يؤمنون بأن التطور المتدرج — وذلك طبيعى — للشخصية يعد مهماً بشكل حيوى . ولذلك فهم يبدءون

أفلامهم بعرض بانورامى شامل للمحيط الذى سيدور فيه الحدث ، كما حدث فى فيلم « السماء تمطر دائماً يوم الأحد » . وبعد حدوث ذلك ، ينتقلون من العام الى الأكثر تحديداً بعرض الناس الذين سوف يشتركون فى الحدث أثناء خوضهم حياتهم العملية اليومية العادية . ومن هذا يصبحون أكثر تحديداً ، ويتميز الأبطال والخصوم بحيث يتم وضعهم فى علاقاتهم المناسبة مع بعضهم البعض وبالنسبة لخط القصة . وعندما يتم الانتباه فقط الى عمل هذه التمهيدات التوضيحية ، فانها تبدأ فى الدخول الى الحدث نفسه . ولكنها أيضاً لا تدخل حتى فى الحدث بعنف . وعلى العكس ، فانها تتدرج اليه ببطء — ومرة أخرى بشكل طبيعى — تراكم حادثة فوق حادثة ومشهداً فوق مشهد ؛ حتى يتم الوصول الى الحدث الحيوى . وبعد اتمام ذلك تتزايد السرعة . ولكنها ليست سريعة جداً . ولا يلتفت الى الايقاع حتى نهاية الفيلم ، حيث يرتبط بها كما يجب باستخدام أكثر أساليب البناء الفنية تأثيراً . اذ تختلط مع الحركة شذرات من التخفيفات الكوميدية والتوترية — وتبدو أحياناً أنها لا ترتبط بخط القصة — مثل مشاهد أحاديث الكريكيت التافهة التى جرى ادخالها فى فيلم هيتشكوك المثير « السيدة تختفى » . ويتم أيضاً تقديم شذرات من تطور الشخصية التى تبدو غير ملائمة .

ولا يتحدد تطور الشخصية هذا بالأسس فقط . لأن الانجليز يعتقدون أنه لا يجب الاستهانة بالشخصيات الثانوية . فنادراً ما يتم تقديمهم بسطر واحد مميز من الحوار على غرار « آه .. ! تدمرى تؤلمانى » من فتاة تعمل بائعة أو « أنا أمقت قيادة سيارات الأجرة ! » من سائق سيارة أجرة متفلسف . وعلى العكس ، فهم يتمهلون قليلا فترة أطول على الشخصية ؛ وذلك لرسمها بطريقة مرضية وللتأكد من أنها تتناسب مع الرسم الجيد للشخصية ؛ وذلك بالنسبة للشخصيات الأساسية .

وفى فيلم « ٣٩ خطوة » على سبيل المثال ، لم يتم تطوير الشخصيتين الثانويتين « الفلاح الاسكتلندى وزوجته » بطريقة كاملة فقط ، ولكن تم ادخال قصتهما الدرامية فى خط القصة الأساسى .

والسبب فى هذا التركيز على تطور الشخصية الثانوية يرجع الى أن الانجليز يعتقدون بتكامل كلا العنصرين تماماً ، اذا أريد عرضهما بنجاح . ففى الفن يجب أن تتكامل الخلفية مع الأمامية لاضفاء بروز ملائم وجمالى بطريقة مرضية بالنسبة لمادة الأمامية . وفى حالة الاستهانة بمادة الخلفية ، فسوف تعانى مادة الأمامية . وبنفس الطريقة يعتقد الانجليز أنه ما لم تتساند الشخصيات الأساسية وخط قصتهم مع الشخصيات المرسومة جيداً المشاركة فى الحبكة الثانوية ، فلن يتم تقديم خط القصة الأساسى فى الشكل الملائم .

ومع هذا ، فان هذه الطريقة لا تنتج دائماً أفلاماً موفقة . وهناك فى بعض الأحيان تمسك بقواعد البناء يكاد أن يكون آلياً . فغالباً ما يتم تصميم مشهد يوافق التسلسل التقليدى للقطة المتوسطة ثم اللقطة القريبة ثم اللقطة الكبيرة ثم اللقطة المتوسطة ثم اللقطة العامة . ثم يصل الى أزمة مع بداية العملية نفسها مرة أخرى فى كل المشاهد التالية . وبسبب ذلك ، يضطر الى الظهور تشابه آلى . وأكثر من ذلك ، يميل هذا العيب الى جعل المشاهد الجيدة تتصارع مع المشاهد السيئة . وهذا هو السبب فى أن كثيراً من الأفلام الانجليزية الممتازة تحتوى بشكل متنوع على مشاهد غير ملائمة تماماً .

ويجد معظمنا أن الأفلام الانجليزية بطيئة ، وذلك بسبب تعودنا على الأفلام الأمريكية الأكثر سرعة . ولكن نجاح كثير من الأفلام الانجليزية قد غير من الموقف الى حد ما . وتشاهد جماهيرنا أفلاماً انجليزية بشكل متزايد . وكلما كثرت مشاهداتهم ، كثر استمتاعهم

بالأفلام الانجليزية الأبطأ سرعة ولكن الأكثر واقعية ، وأصبح هناك فرص أكثر بالنسبة لكاتب السيناريو لتقديم السيناريو الذى يبدأ أكثر تمهلا وأكثر رسماً للشخصيات ، وبالتأكيد أكثر تأثيراً .

ويثير هذا موضوعاً آخر — موضوعاً له اهتمام خاص بالنسبة لكتاب سيناريو التليفزيون . والى وقت قريب كان يجرى عرض منظم للأفلام الأجنبية فى دور عرض تخصصت فى ذلك . وكان يتم تسميتها « المقاعد المضمونة » ؛ لأن قطاعاً معيناً من رواد السينما كان يذهب اليها بشكل دائم كل أسبوع . ومع هذا ، فقد كان هذا القطاع صغيراً جداً اذا ما قورن بالملايين الذين تجنبوا الأفلام الأجنبية بشكل منتظم وظل ثابتاً فى حجمه بشكل معتدل ، الى درجة أنه حتى يومنا هذا تحقق قليل من الأفلام الأجنبية نجاحاً تجارياً أكثر من الأفلام الأقل قيمة التى تنتجها هوليوود . ويمكن أن تغير الأفلام التليفزيونية هذا لأنها تذهب مباشرة الى الجمهور ، بينما يجب أن يذهب الجمهور الى دار السينما من أجل الفيلم السينمائى . ويسمح التليفزيون للجمهور بمشاهدة سلعه ومعاينة تسليته دون مقابل رسم اضافى . وهذا يعنى أنه من الآن فصاعداً ان الملايين التى لا تعبر الشارع لمشاهدة فيلم أجنبى أو انتاج محلى مكتوب بذكاء أكثر وبجاذبية أكثر تحديداً تقلل من دخل هوليوود المعتاد ؛لأنها سوف تحصل عليه فى بيوتها . فعن طريق تيسير هذه الأفلام التى أعرضوا عنها من قبل لعدد غفير من الجمهور الجديد ، يمكن أن يتزايد حجم الذوق والتقدير الجيد بشكل هائل . فكاتب الفيلم التليفزيونى يمتلك قوة حرفية لتحسين مستوى الترفيه الأمريكى المصور .

البنـــاء

يجب أن يكون لدى كاتب السيناريو احساس سينمائى ، بالاضافة الى وجود احساس بصرى . ويتطلب الاحساس السينمائى المبدع ، من الكاتب أن يكون قادراً على أن يروى قصته بمعايير بصرية صارمة ، عن طريق كتابة قطاعات صغيرة من الحياة ليقدم اطاراً كاملا .

الاحساس السينمائى

وبمعنى آخر ، يستطيع كاتب السيناريو اذا كان لديه احســـاس سينمائى أن يضفى احساساً بالحياة على الصور التى تعتبر فى ظاهرها مية على الشاشة ، بصرف النظر عن حقيقة أنها متحركة فى الظاهر . وفى الوقت نفسه ، يجب أن يكون قادراً على توصيل الانطباع بأن هذه الحياة قد تم خلقها بشكل فنى وبذلك فلديها كيانها الفنى .

وأثبت المخرج الروسى كيلوشوف انه يستطيع تصوير سلسلة من اللقطات المنفصلة تماماً ، وبعد جمعها يقدم مشهداً كاملا تماماً ومختلفا تماما . وعلى نسق هذا الربط قام بلصق اللقطات التالية ببعضها البعض :

١ ـــ شاب يسير من اليسار الى اليمين .

٢ ـــ امرأة تسير من اليمين الى اليسار .

٣ ـــ الاثنان يتقابلان ويتصافحان بالأيدى ، بينما يشـــير الرجـــل الى شىء خارج المشهد .

٤ — مبنى أبيض ضخم فى مقدمته مجموعة عريضة من الدرجات .

٥ — الشاب والمرأة وهما يهبطان الدرجات .

وبصرف النظر عن حقيقة أن كل لقطة من هذه اللقطـات تـم تصويرها فى مكان مختلف وفى أوقات مختلفة ، فعندما جرى جمعها كان الانطباع العام أن الحدث كان مستمراً زمنياً ومن الناحية الفراغيـة فى المكان نفسه .

وقد قام الروس بتجارب عديدة من هذا النوع وهو بناء مشاهـد من لقطـات لا رابط بينها . فقـد جمعـوا فى وقت واحـد لقطـات للأيدى والأقدام والعيون ورؤوس عدد من النساء المختلفات ، وبعـد جمعها أعطوا الايحاء بأنها كانت كلها قطعات على امرأة واحدة . وفى وقت آخر قاموا بتصوير بعض اللقطات الكبيرة تماماً لممثل وأدخلوها مع ثلاثة أنواع مختلفة من اللقطات الانتقالية :

١ — لقطة لاناء حساء كان المفروض أن ينظر اليه الممثل .

٢ — لقطة لامرأة ترقد فى تابوت .

٣ — لقطة لفتاة صغيرة تلعب بدمية دب .

فبالرغم من أن لقطات رد الفعل الكبيرة كلها للرجل كانت متشابهة، فقد كان رد فعل الجمهور لكل لقطة من اللقطات الانتقالية المختلفة أن ربطوا استجاباتهم باستجابات الممثل . وحاول الروس أيضاً اجـراء تجربة مهمة فى التحايل على اللقطات المتنوعة . فعندما تم جمع اللقطات الثلاثة الآتية بترتيب ١ ، ٢ ، ٣

١ — لقطة لرجل يبتسم .

٢ — لقطة لمسدس مشهر .

٣ — لقطة لنفس الرجل وهو ينظر فى خوف .

كان التأثير لرجل قد أفزعه شخص يمسك بمسدس ومستعد لاطلاقه . ولكن عندما تم التحايل على المشهد بحيث أصبح ترتيب اللقطات ٣ ، ٢ ، ١ ، تحول من رجل جبان الى رجل شجاع .

البناء الدرامى

وبذلك يمكن أن ندرك أن الفيلم فى امكانه أن يتضمن معنى سابق وندفقا ناعما من التتابع ، وذلك اذا تم بناء كل لقطة بشكل درامى فى المشهد ، واذا تم بناء كل مشهد بشكل درامى فى الفصل ؛ واذا تم بناء كل فصل بشكل درامى فى الفيلم كله .

ويتم خلق بناء التأثير الدرامى هذا فى اللقطة عن طريق حدث الشخصية وحوارها ، عند تقديمهما عن طريق استخدام ملائم لبعد وزاوية وحركة الكاميرا . وقد تمت مناقشة هذه العناصر المنفصلة فى أبوابها المختلفة .

ومع هذا ، ففى بناء اللقطات داخل المشهد لابد من الوقوف على أساليب فنية أخرى معينة . ويجب فى البداية أن نتذكر الحقائق التالية :

١ ــ اذا كان من الواجب أن تتحرك القصة الى الأمام ، فيجب أن أن تضيف كل لقطة وكل مشهد الى الحركة المتقدمة .

٢ ــ وحيث ان القصة تتقدم ، فيجب عرض كل موقف وحادثة بشكل أكثر تشويقاً وأكثر جاذبية .

٣ ــ يجب أن تنمو شخصيات الناس فى القصة ــ اما للأفضل أو للأسوأ ، ولكن يجب أن يكون بعض النمو واضحاً ليبرز احساساً متكاملا بالحركة يرتبط بتدفق التتابع للفيلم .

٤ ـــ يجب أن تنمو عواطف كل الناس المتضمنين فى حدثها ، بحيث تصبح القرارات المجبرين على اتخاذها بأنفسهم أكثر أهميـــة بالنسبـــة لهم ، ومن ثم للقصة .

استخدام السبب والتأثير

ومن أجل تحقيق هذه الاضافات اللازمة لحركة الفيلم ، يجب تطبيق قانون طبيعى مهم . قانون السببية والتأثير . يجب أولا تقديم ســـبب الموقف ويتبعه على الفور بعد ذلك التأثير المتولد .

ففى فيلم « عودة رستى » مثلا ، يظل لودى الصبى الصغير اللاجىء واقعاً تحت تأثير شيطان ذكرياته عن الحرب . ولتقديم هذا بشكـــل درامى ، قام الكاتب باعداد مشهد على الوجه الآتى :

نهار / داخلى

حجرة معيشة

لقطة كاملة للحجرة فى حين يـــذرع لودى أرض الحجرة شاردا

ـــ قطع ـــ

نهار / خارجى

الشـارع

لقطة عامة لصبى الصحف وهو يقود دراجته عبر الشـارع .

ـــ قطع ـــ

نهار / داخلى

حجرة المعيشـة

نهار / داخلى

لقطة متوسطة للودى يجلس أمـــام

البيانو ويعزف بمصاحبة واحدة بلا اهتمام . ومن الواضح أنه على وشك الانهيار .

— قطع —

نهار / خارجى

الشارع

لقطة عامة متوسطة لصبى السحف وهو يقود دراجته عبر الشارع . يتوقف عند المنزل التالى لباب مازن لودى ويلقى بجريدة مطوية تحدث صوتاً عندما تقع على عتبة الباب .

— قطع —

نهار / داخلى

حجرة المعيشة

لقطة قريبة للودى وهو يتوقف عن العزف وينصت بانتباه لصوت وقع الجريدة بعيداً خارج المشهد وفجأة نسمع خبطة الجريدة بشكل كبير . نسمع عينا لودى وعندئذ يسقط رأسه على أصابع البيانو بجلبة نشاز ويبدأ فى البكاء ويتقوس جسده ببطء وهو يزحف أسفل البيانو ويغطى رأسه بذراعيه وكأنما يحاول أن يحمى نفسه من تذيفة وهمية .

ومن هذا نستطيع أن ندرك الاهتمام بالسبب والتأثير فى بنـاء المشهد لتبرير نزع الصبى . ويجب ملاحظة أنه لم يكن ضرورياً تقديم صبى الصحف مرة أخرى وهو يسقط الجريدة على عتبة الباب خارج حجرة معيشة لودى ؛ لأنه قد تم توضيح هذا الحدث بالفعل فى اللقطة السابقة . وعندئذ عن طريق الايحاء وباستخدام صوت سقوط الجريدة فقط خارج المشهد ثم الايحاء بالحدث بدلا من تكراره ، ويزيد الايحاء بتأثير الحدث بشكل غير مباشر أكثر مما لو كان عن طريق حدث حقيقى .

أبناء عن طريق التفاصيل

يجب بناء المشاهد بتفاصيل لها دلالتها بنفس الطريقة ؛ من أجل بناء اللقطات داخل المشهد للحصول على أعظم تأثير درامى .

فيمكن بناء مشهد لاحدى الكوارث مثلا بحيث يتطور الى أقصى اهتمام وفهم له والى قمة حدثه الدرامية . ويتم ذلك بواسطة القطعات الداخلية والقطعات الانتقالية وبلقطات رد فعل للمشاهدين من الحجـم الكبير وبلقطات بان لأية وسائل مواصلات متحركة تتسابق الى المشهد وبلقطات المعاناة وبلقطات حديثة لعمليات انقاذ بطولية وبلقطات دخان ونيران أو مياه الفيضانات أو لأية كارثة كانت .

تذكر هذا — حاول أولا أن تبنى الاهتمام والفهم عند الجمهور . وبعد ذلك ادخل فى خط القصة الأساسى .

ففى فيلم كارول ريد « الرجل الثالث » لكى يمهد للصدمة المثيرة عند رؤية عملية نقل البواب ميتاً الى عربة مستشفى متنقلة — وأيضـ لكشف هذه الحقيقة بشكل بطىء لكوتن وصديقته وهما يقتربان مـن المشهد — أدخل ريد سلسلة من اللقطات لأناس مختلفين ينظرون فى قلق من نوافذ عليا لما يحدث أسفل فى الشارع ، بالارتباط مع لقطـات لأناس آخرين يخرجون مسرعين من الأبواب والمنازل . بحيث عندمـا

وصل الاثنان أخيراً الى مشهد المستشفى المتنقل تمت اثاره اهتمام وفضول الجمهور . بحيث أتى الكشف عن حقيقة موت البواب بتأثير درامى حاد .

ويتم تحقيق البناء بين المشاهد وبين الفصول بواسطة خصائص جمالية مناسبة . ويمكن فقط عن طريق بناء مؤثر تقديم فيلم يتبع أهم رأى بالنسبة لشريعة السينما ـ اجعلها تتحرك .

بناء العناصر

قد تكون قد لاحظت تكراراً غريباً يحدث خلال المادة السابقة ـ اصرار على « التتابع المتدفق » ، وعلى « التأكد أن اللقطة تتدفق بنعومة من اللقطة السابقة والى اللقطة التالية » . وسوف تلاحظها أيضاً بشكل متكرر أكثر فى المادة التالية .

بناء التتابع

لقد تم التكرار لغرض . فعن طريق خاصية التحرك بتدفق ناعم ، يمكن فقط للأفلام السينمائية أن تحقق شكلها وبسبب الافتقار اليها تصاب بفشل ذريع .

وبناء اللقطات والمشاهد والفصول هو الذى يساهم فى عمل سيناريو التصوير للفيلم . وفى أوروبا ـ وخاصة فى روسيا ـ تسمى عملية التجميع هذه « بالمونتاج » . ويرى المفهوم الأوروبى للمونتاج أن أساليبه الفنية لا تطبق على فصل مستقل كما يحدث فى هوليوود ، ولكن بالنسبة للفيلم ككل . ويدرك أن مونتاج الفيلم المباشر بلا ايحاء كما يحدث فى أغلب الأفلام الأمريكية يعتبر آلياً بشكل يخلو من العمق .

ويعتقد أيضاً أن تطبيق أسس المونتاج الحقيقية على عملية مونتاج الفيلم ـ وبالنسبة لكتابة السيناريو اذا قام كاتب السيناريو باقتراح جزء كبير من المونتاج فى السيناريو ـ يتطلب خيالا سينمائياً مبدعاً .

ولذلك ، فاننا سوف نقوم هنا بمحاولة لتطبيق طرائق المونتـاج الأوروبى على عملية خلق سيناريو تصوير ، بحيث تكون النتيجة فيلماً نهائياً أقرب للمفاهيم الأصلية لكاتب السيناريو .

وتطبق أيضاً أسس المونتاج الأوروبية فى هوليوود . ولكن تحت تصنيفات متنوعة وبنتائج مختلفة بدرجة كبيرة . ويمكن حصر السـبب الأساسى للنتائج المختلفة فى الجماهير المختلفة . ولكن الحقيقة التى تظل هى أن الجماهير الأوروبية تعتمد على الأفلام الأمريكية وتقدرها ، بينما كثير من الأفلام الأوروبية ـــ وخاصة فى السنوات القليلة الماضية (*) ـــ قد أصبحت محبوبة تماماً من الجماهير الأمريكية .

تنظيم التدفق

ولكى نستفيد من كل العناصر التى تمت مناقشتها لكتابة سيناريو التصوير ، فلابد من تنظيم المادة الفيلمية بحيث تتدفق بنعومة وبتتابـع وينتج عنها فيلم موحد ومترابط وممتع .

تنظيم طول المشهـد

لا بد وأن يتم هذا التنظيم ليس فقط من لقطة لأخرى ، ولكن من مشهد لمشهد ومن فصل لفصل . ويجب اجراء تعديلات معينة فى هذا التنظيم لتحقيق اقصى النتائج . ويجب الانتباه الى طول اللقطة والمشهد والفصل بحيث يمكن أن نحصل على الايقاع الذى يتطلبه خط القصـة بنجاح .

تنظيم الايقـاع

ولا يجب أن يهتم كاتب السيناريو فقط بطول اللقطات والمشاهـد والفصول ، ولكن يجب أيضاً أن يرتبها بحيث يتدفق الحدث بشكـل

(★) مع ملاحظة أن هذا الكتاب صدر فى فترة الخمسينيات ـ (المترجم) .

متفاعم — وليس فى خط مستقيم بطىء بطريقة مرنة — داخل اللقطة وداخل المشهد وداخل الفصل .

تنظيم العلاقات المتداخلة

بالرغم من أن الفيلم السينمائى يتركب من أجزاء قصيرة ومنفصلة من الفيلم تم لصقها ببعضها البعض ، فيجب أن تكون هناك علاقة محددة مع الأجزاء الأخرى تتم كتابتها فى كل جزء . وبمعنى آخر ، يجب أن تتبع كل لقطة داخل المشهد اسساً بنائية معينة ، ويجب أن يتبع كل مشهد داخل الفصل نفس الأسس بحيث يقدم كل فصل داخل الفيلم بأكمله تأثيراً متراكماً ضخماً لنفس مبادىء البناء الأساسية .

ما تلك المبادىء الأساسية ؟

١ — تكون الحركة هى الاعتبار الأول فى السينما ، وتتطلب أن يكون هناك سياق متتابع من الصور الفيلمية تتحرك فى اطراد منتظم من البداية للنهاية فى تدفق مترابط وموحد .

٢ — رغم أنه لا بد للتدفق المستمر هذا من تصوير الحدث والدلالة عليه ، فليس ضرورياً رؤ " حركة الظاهرة الفعلية من مكان الى مكان لتحقيقه . ويمكن الحصول على تأثير الحركة عن طريق التناقض — مثلا عن طريق معارضة صفة بصفة أخرى ، بحيث يتم الايحاء عن طريق المعارضة بالاحساس بالحركة بدلا من اثارتها .

٣ — وبنفس الطريقة يمكن الدلالة على الحركة عندما لا يتم تصويرها بشكل حقيقى ، وذلك ببساطة عن طريق تكرار صفات معينة فينتج الاحساس بالحركة من مجرد تكرار هذه الصفات .

الصـــورة

الاطراد فى حجم الصورة

تقوم قاعدة التصوير السينمائى الأولى على تصوير كـــل المشاهد من أبعاد عامة ومتوسطة وقريبة . ويسمح هذا لمونتير الفيلم بمـــادة سينمائية كافية ليلصق أجزاء الفيلم ببعضها البعض ؛ مستخدما المبـــدأ الاساسى الأولى للاطراد المنتظم . ويمكن الحصول على نفس الاطراد بعكس النظام عند الضرورة الغالبة — بالسير من لقطة قريبة الى لقطة متوسطة الى لقطة عامة .

التعارض فى حجم الصورة

وعندما يتم اتباع السلسلة الأخيرة أو اتباع سلسلة من النـــوع الأول ، يمكن تحقيق المبدأ الثانى — التناقض . أو عن طريق معارضـــة لقطة قريبة وتليها لقطة عامة أو العكس ينتج نفس تأثير التعارض .

تكرار حجم الصورة

ويمكن تحقيق المبدأ الثالث — تكرار اللقطات — عن طريق الاشارة الى سلسلة اللقطات الكبيرة أو اللقطات المتوسطة . وعند وضع سلسلة لهذه فى تعارض مع سلسلة متناقضة — كاتبـــاع سلسلة من اللقطات الكبيرة على الفور بسلسلة من اللقطات العامة — عندئذ يحدث التعارض ويتحقق المبدأ الثانى .

الاطراد فى زاوية الصورة

ويمكن اتباع نفس هذه المبادىء بالنسبة لأوجه صناعة الفيلم الأخرى . فيمكن تنويع الزوايا مثلا لتتبع المبادىء الثلاثة . فيمكن أن تحقق تتابعاً مطرداً باستخدام سلسلة من الزوايا كل واحدة أفضل من الأخرى أو سلسلة تكون فيها كل واحدة أصغر من الأخرى . ويمكن للزوايا المنخفضة والأمامية والجانبية أن تبنى سلسلة أخرى من الزوايا .

التعارض فى زاوية الصورة

وينتج المبدأ الثانى للتناقض من اتباع لقطة من زاوية منخفضة للغاية بلقطة من زاوية عالية جداً أو العكس . ويمكن تحقيق التناقض أيضاً باتباع لقطة تم تصويرها من جانب واحد بأخرى تم تصويرها من زاوية متغيرة بقدر ١٨٠ درجة .

التكرار فى زاوية الصورة

رغم ان الخبرة تصر على تغيير الزاوية فى كل لقطة تالية ، يسمح التغيير فى بعد الكاميرا باستخدام زوايا مشابهة لتحقيق مبدأ التكرار .

ويجب تطبيق المبادىء الثلاثة نفسها بالنسبة لحركة الكاميرا ، بحيث يتكامل ايقاع اللقطة الواحدة مع ايقاع الفيلم العام .

حركة الكاميرا

يجب بالاضافة الى ذلك ، أن ينال توجيه حركة الكاميرا اهتمامات مونتاجية مشابهة .

الاطراد فى حركة الكاميرا

ويمكن الحصول على التتابع المطرد ، بجعل اللقطات المتتالية تحتوى على حدث يتحرك من اليمين الى اليسار أو بالعكس . أو يمكن أن تتحرك الأحداث حركة رأسية الى أعلى أو فى حركة عمودية الى أسفل فى لقطات متتالية . ويجب أيضاً جعل لقطات البان للكاميرا أو اللقطات المتحركة فى الاتجاه نفسه ، لتحدث النتيجة المرغوبة .

التعارض فى حركة الكاميرا

يجب تطبيق التناقض فى اتجاه حركة الكاميرا ، بالاشارة الى انه لابد من عكس اللقطات المتتالية . فيمكن مثلا أن تتبع لقطة بان أو لقطة متحركة من اليمين الى اليسار بلقطة بان أو لقطة متحركة من اليسار الى اليمين وحركة رأسية الى أعلى تتبعها حركة رأسية الى أسفل .

التكرار فى حركة الكاميرا

قد يتطلب مبدأ التكرار أن يتكرر اتجاه البان أو اللقطة المتحركة أو الحركة الرأسية فى لقطات متتالية .

ويستخدم هذا المبدأ غالباً جداً فى العمليات البصرية ، عند استخدام الزووم على سلسلة أرقام تشير الى تواريخ سنوية من لقطة الى حجم كبير توحى بمرور الزمن .

الايقـاع

ويمكن أيضاً تنظيم ايقاع اللقطة بواسطة هذه المبادىء الثلاثة . ويتطلب هذا أن يقوم كاتب السيناريو بتوقيت حدثه وحواره ، بحيث يكون فى استطاعته تقدير طول الفيلم بالتقـريب الصحيـح المطلـوب لتغطيتهما . ولذلك ، يمكن أن تصبح ساعة ايقاف جيدة جزءاً من أجهزة كاتب السيناريو ؛ خاصة ذلك الذى يشير الى طول الفيلم بالأقدام مـع الوقت المنقضى .

الايقـاع المطـرد

يمكن الحصول على الاطراد المتتابع ، وذلك عن طريق كتابـة سلسلة من اللقطات المتتالية التى لها نفس الطول ـ فمثلا سلسلة من ثلاث أو أربع لقطات يستغرق طول كل واحدة منها حوالى ست أقدام .

الايقـاع المتعارض

من الواضح انه يمكن حدوث التناقض فى حالة كتابة سلسلة مـن اللقطات تختلف بشكل معقول فى الطول ـ طول اللقطة الأولى قدمان تتبعها لقطة طولها ست أقدام وتتبعها لقطة طولها ثلاث اقدام ، ثم انهاء المشهد بلقطة يستغرق طولها ثلاثين أو أربعين قدماً .

الايقـــاع المتكرر

وبالطبع قد يتطلب التكرار ببساطة تكرار طـــول اللقطـــات ــ كسلسلة لقطات كبيرة خارجية تستغرق قدمين (وبالمناسبة فهذه هى الطريقة المفضلة للروسى آيزنشتين) .

البناء ذو الغرض

يجب تأكيد هذه الحقيقة : **يجب تطبيق هذه المبادىء لا بشكـــل تعسفى ، ولكن بشكل منهجى** . فلا يجب الاشارة الى سلسلة من حركات البان البطىء مثلا بسبب الرغبة فقط فى شكل مطرد متتابع ، ولكن قبل كل شىء بسبب الضرورة الى خلق جو متوتر .

وبنفس الطريقة ، لا يجب أن يتم تنظيم أطوال اللقطات للحصول على نتائج من تطبيق مبدأ التكرار فقط من أجل تحقيق هذه النتائج . فقد يكون السبب الأول لاستخدام سلسلة من اللقطات الكبيرة القصيرة الطول مثلا هو تقوية الاحساس بالاثارة ، وقد يكون السبب فى استخدام سلسلة لقطات عامة طويلة قبل كل شىء هـــو الايحـــاء باحســـاس التراخى .

يجب أن تكون جميع عناصر أية لقطة منظمة ، بحيث يمكن تطبيق المبادىء الثلاثة نفسها على اللقطات داخل المشهد والمشاهـــد داخـــل الفصل ، بحيث يمكن للفصول نفسها أن تنتظم عن طريق استخدام نفس المبادىء الأساسية الثلاثة .

بناء الايقاع

وقد ينتج من الحاصل الكلى لهذا التنظيم شكل من الايقاع يكـــون أكثر سلاسة بالنسبة للفيلم النهائى . ويكون أكثر سلاسة ؛ لأنه على

عكس الطريقة التى يتم بها كتابة السيناريوهات واخراجها وانتاجها ، فقد تتم كتابة الايقاع المطلوب عن عمد ووعى فى السيناريو .

الايقـــاع والسرعـــة

هناك كم هائل من الكلام المتفرق حول عوامل الايقاع والسرعه . وكلاهما موضوعان ذوا طبيعة مؤقتة ، ولم يتم تدعيمهما أو توضيحهمـــا أو تقنينهما . وغالباً وليس دائماً يستخدم الاصطلاحان بطريقة خاطئة على التوالى . ومثل كلمة « العرض » التى يحلو للمهتمين بالمسرح ان يتجادلوا حولها ، يلجأ المتحدث عندما يريد أن يكون غامضاً بقدر الامكان الى كلمة « الايقاع » و « السرعة » ، وذلك ليتجنب أن تقضى عليـــه فكرته قبل الأوان .

فانه لو قال : « هناك خمسون كادراً فى كل قدم من الفيلم » يمكن اتهامه علانية بالجهل ؛ وذلك بكل بساطة بالاشارة الى اى كتاب معترف به عن هذا الموضوع . ولكنه من الممكن أن يتهرب بالتعميم بقـــوله : « اننى لا أحب ايقاع هذا المشهد » ويظل واثقا من عدم معارضة اى واحد له .

فالايقاع شىء كما وضحنا . أما السرعة ، فهى مازالت شيئـــاً آخر . وكلاهما لا غنى عنه فى تصميم السيناريو والصناعة النهائيـــة للفيلم الناتج عنه .

الايقاع هو التوقيت

الايقاع — كما يجب أن يدل معناه المتفق عليه — هو التوقيت . فهو محكوم بطول الوقت — ومن ثم عدد الكادرات أو الأقدام — الذى يجب ان تتطلبه اللقطة والمشهد والفصل من أجل تقديم فكرة او حالـــة نفسية جيدة بقدر الامكان .

ويمكن تحقيق تأثيرات نفسية معينة عن طريق عناصر زمنية معينة . ومن الطبيعى العمل على زيادة ايهام الاثارة فى اللقطات القصيرة زمنيا عن طريق أجزاء قصيرة من الفيلم ، وعن طريق حركات الكاميرا ، وعن طريق حركة الشخصية وتدفق الحوار بسرعة وما شابه .

وعلى العكس ، يمكن الحصول على احساس بالهدوء عن طريق لقطات اكثر طولا وحركات ثابتة أو بطيئة للكاميرا ، وهكذا ...

واذا كانت الايقاعات فى كل اللقطات متكاملة بحيث يمكن أن تتكامل بدورها الايقاعات المرتبطة داخل الفصل وبحيث تتكامل ايقاعات الفصول المرتبطة داخل الفيلم بأكمله ، أمكن تنظيم الايقاع العام بحيث يصبح الشكل النهائى هو بالضبط ما وضعه كاتب السيناريو فى السيناريو وما تصد أن يقدمه .

السرعة هى التدفق

ومن ناحية أخرى ، تعتبر السرعة تدفقاً منغماً للأنماط البصرية والصوتية ، وهو ينتج من اتباع مبادىء أساسية معينة .

ويستطيع الكاتب أن يجعل من السرعة شيئاً جوهرياً بالنسبة للسيناريو — عن طريق معالجة اللقطات والزوايا وحركة الكاميرا وحركة الممثل والطول داخل اللقطات المستقلة بحكمة ؛ ليطابق الأسس الثلاثة ، وهى : الاطراد والتناقض والتكرار . وفى الوقت نفسه ، اذا تمت معالجة المشاهد داخل الفصل والفصول داخل الفيلم بطريقة مماثلة بحيث تتبع الأسس الثلاثة ، فيجب أن تكون النتيجة سيناريو يحتوى على لغة التدفق الساحرة .

ومن الناحية العملية ، تقع كل العوامل التى يتضمنها استخدام المونتاج فى دائرة اختصاص المخرج ومونتير الفيلم . وليس هذا لانها

تعتبر طبيعية بالنسبة لتلك الخدمات ، ولكن لأن كاتب السيناريو يعتبر بشكل عالمى مفيداً ومساهماً ضرورياً فى صناعة الأفلام السينمائية . ونتيجة لذلك ، فان عمله يعتبر مجرداً من تفاصيل ابداعية عديدة كان لابد أن تكون داخل اختصاصاته ، ولكن سلبها كل من المخرج ومونتير الفيلم .

وليس هناك سبب فى أن كاتب السيناريو لا يستطيع بل يجب أن يسترد هذه الواجبات الابداعية . فبالتأكيد يجب أن تمده امكاناته الابداعية بالمنابع الجمالية الضرورية . وقد برهن بشكل كبير نجاح تلك الأفلام التى قام بعملها مخرجون كتاب ، على أن كاتب السيناريو فى امكانه أن يقوم بتلك الواجبات . ولكن حتى عندما لا يستطيع الكاتب أن يخرج أفلامه ، فانه يضمن أن المخرج ومونتير الفيلم يتبعان أفكاره الابداعية .

اكتب بالتفصيل

يمكن ، على سبيل المثال ، كتابة الحوار بحيث لا يمكن تصويره بأية طريقة غير التى أشير اليها فى السيناريو . وبنفس الطريقة يمكن للكاتب أن يحدد زوايا الكاميرا وحركة الكاميرا وحركة الشخصية ، بحيث يضطر المخرج الى تصويرها بالطريقة التى أشار اليها كاتب السيناريو . وطول اللقطة لا يدخل أبداً فى دائرة اختصاص كاتب السيناريو ، بل دائماً من عمل المخرج ثم مونتير الفيلم : ولكن كاتب السيناريو يستطيع بصفته المحرك الأول أن يمليه . فهو يستطيع ذلك بكل بساطة عن طريق كتابة الحدث الضرورى بالتفصيل الكامل ، وعن طريق الكتابة التفصيلية لكل الحوار وكل ردود أفعال الشخصية وتوجيهات الاخراج . ويستطيع أن يملى توقيت كل الحدث والحوار بواسطة ساعة ايقاف ؛ ليضمن أن طول اللقطة المصورة يطابق بقدر الامكان — مع تنوع

بسيط ـــ الطول الذى يشعر أنه ضرورى للقطة . ويدرك أن هذا بدوره يجب أن يطابق الأنماط الداخلية للسرعة والتوقيت والايقاع التى حاول انجازها فى اللقطات داخل المشاهد والمشاهد داخل الفصل والفصول داخل الفيلم النهائى . وليس هناك سبب فى عـدم امكـانية كـاتب السيناريو فى القيام بذلك . فهو يتطلب معرفة وخبرة والماماً بالأساليب الفنية السينمائية . ولكن يمكن تعلم كل هذا .

وغالبا ما يجد المخرجون أنفسهم فى ورطة مماثلة . فقد يكتشفون لأى عدد من الأسباب أنهم يقومون باخراج فيلم تكون أفكارهم فيه على طرف نقيض مع أفكار الكاتب او المنتج او مونتير الفيلم . وفى مثل هذه الحالات ، يقوم المخرج بتصوير لقطاته بحيث يمكن قطعها حسب طريقة معينة واحدة ـ وهى طريقته . والطريقة المتيسرة له هى أن يصور اللقطات المستقلة بتداخل قليل أو غير كاف فى الصـورة أو الصوت . وبدون التداخلات ـــ التى هى عبارة عن نهايات ذيلية وبدايات لكل لقطة فى كل من الصورة والصوت ، بحيث يمكن أن توازى بشـكل مكتمل الحدث المستمر أو الصوت فى لقطة سابقة أو تابعة ـــ يضطر مونتير الفيـلم الى وصل قطع الفيلم بها حسب النظام الذى صور به مخرج الفيلم فى الأصل، دون أن يكون فى امكانه أن يقطع اللقطات من لقطات عامة الى لقطات أقرب بالطريقة والوقت الذى يشعر به مونتير الفيلم أنه ضرورى . وعن طريق اهمال تصوير لقطات متداخلة ، يضمن المخرج أن لقطاته الطويلة سوف تستغرق القدر الذى يراه ضروريا من الطول . وقد اصطلح المخرجون على تسمية هذه الطرائق التى تضمن تقطيع أفلامهم فى النهاية حسب طريقتهم « بالتقطيع حسب الامكان » ، وهم يمارسونها بشكل دائم .

وليس هناك ما يمنع كاتب السـيناريو من « اخراج السيناريو وتقطيعه » . واستسلام كاتب السيناريو المتزايد لانتاج فقط الهيكـل العارى للفيلم عن طريق سيناريو كامل المشـهد ، يعادل تركه لحقوقه الجمـالية الموقوفة عليه . فاذا كان لابد أن يحقق كل طاقات موهبته

الابداعية ، فيجب أن يضيف العروق واللحم وطاسة الرأس بحيث يصبح الانتاج فى النهاية انتاجه كما أبدعه أصلا ٠

وبهذه الطريقة فقط يستطيع كاتب السيناريو أن يتخلص من تأثير « كثرة الطهاة » المخرب والمتفشى الآن فى صناعة السينما ٠ وبهذه الطريقة فقط يستطيع كاتب السيناريو أن يؤكد ذاته ويضمن تصويرا مناسبا لعمله ، ويوطد نفسه جيداً بشكل يناسبه ويناسب حرفته بصدق ٠

كتـابة الحـوار

يجب أن يتحرك الحوار ، وذلك على غرار كل العوامل الأخرى التى تشترك فى عمل سيناريو سينمائى · فاذا ما توقف لينحرف حتى بشكل طفيف ، فانه يوقف تدفق التتابع المهم جدا والحيوى للغايه بالنسـبه للعرض الناجح للفيلم ·

التتابع مع الحوار

يجب أيضا أن يتصف حوار الفيلم السـينمائى ـ الى درجة غير عادية ـ بالصفة السينمائية المهمه للتتابع · فيجب أن يتدفق باستمرار من سطر الى سطر ومن حديث الى حديث · وفى الفيلم السينمائى ، لحسن الحظ ، يسـاعد التتابع الحركة البصرية وحركة الشخصية والمونتاج السينمائى · فيجب على كاتب السيناريو أن يكون مستعدا للاستفادة من هذه المساعدات · وأكثر من ذلك أهمية يجب ألا يرتكب خطأ فى حواره بحيث يقضى على الحركة التى توفرها تلك المساعدات ·

الصورة أكثر أهمية من الكلمة

يجب وضع هذه الحقيقة المهمة فى الذهن : يجب أن تكون للصورة دائما الأسـبقية على الكلمة · ونحن نجد أن أكثر الأخطاء شـيوعا فى سيناريو المبتدىء أنه يلجأ عادة الى الحوار لتوصيل حقائق مهمة ، فى حين أنه يمكن توصيل نفس الحقائق عن طريق الصورة ، وبذلك تصبح أكثر جمالية · ومن أهم أغراض الحوار السـينمائى هو توصيل فقط تلك الحقائق التى لا يمكن تصويرها بالحدث ·

فعلى سبيل المثال ، ليس من الضرورى أن تسأل احدى الشخصيات شخصية أخرى : « هل أصبت بضرر ؟ » ، فى حين أنه يمكن عرض طبيعة الحالة عن طريق لقطة كبيرة لكدمة أو دماء .

يجب على كاتب السيناريو أن يضع فى ذهنه دائما قول أوجست ولمس عن الحوار : « يجب على السطر أن يتقدم بالقصة أو يطور الشخصية أو يثير الضحك » . ويمكن استخدام الحوار السينمائى لارساء حقائق عن الماضى ، وذلك لعدم تشتيت المتفرج . ويمكن الاستفادة من حوار الفيلم فى وصف المكان .

ويمكن ان يخبرنا الحوار بتحركات الشخصيات المختلفة التى لاتوجد فى المشهد .

وفى الوقت نفسه يمكن أن يعرض موضوع القصة .

ويملك حوار الفيلم أيضا الوظيفة المهمة لرسم شخصيات الناس فى القصة . اذ ان الحديث يكشف . ففى سطر واحد يمكن أن يمدنا بمعلومات عن المستوى العلمى للشخصية والحالة الاجتماعية والمهنة والأصل الريفى أو المدنى والمزاج والحالة العاطفية .

التعليم

يجب أن تختلف العبارات التى تستخدمها كل شخصية عن عبارات الشخصية الأخرى . ومن أكثر واجبات كاتب السيناريو صعوبة ، أن يستطيع فصل تركيباته اللفظية الخاصة به عن تلك التى تخص الشخصية التى يقوم بكتابة حوارها . فاذا ما تم هذا ، فيجب أن يكتب حوارها بحيث تستخدم قريحتها فقط تلك الكلمات التى تكون فى نطاق مجالها التعليمى وينطبق الشىء نفسه على شخصية أستاذ الجامعة .

المهنـــة

ويجب أيضا أن يتماثل الحوار مع المهنة الأساسية للشخصية . فمثلا العامل الميكانيكى فى الجراج يتعامل دائما مع أشياء ميكانيكيه ويتكلم غالبا مع اناس من مهنته . فيجب أن يكون حواره منمقا ببرطانه حرفته . حتى تشبيهاته تكون نابعة منها . فقد يقول مثلا : « الواد ده دماغه ناشفة زى الصموله المزرجنه ! » . ومع هذا ، يجب الحرص على التأكد من أن المتفرج الذى ليست لديه درايه بشـــكل عام بالحوار الخاص بالميكانيكيات يستطيع أن يفهم توريأته . فتقديم جملة « دماغه ناشفه » فى المثل السابق قد يســـاعد الذى لم يفهم على فهم التشبيه الغريب الآخـــر .

ويجب الحرص على عدم اقحام تعبيرات غريبة وتكنيكية عديدة فى الحوار . فيكتفى بواحدة أو اثنتين فى بداية حوار الشخصية لتوضيح مهنته ، مع الاكتفاء بشذرات قليلة خلال حواره التالى . ويمكن أن تكون حصيلة تشبيهاته الصيغ المعتادة التى نجدها فى حديث كل الناس . ويمكن العثور على منبع مسادة للمهن المختـــلفة فى قاموس جيد للغـــة الدارجـــة .

العـــاطفة

يتأثر كل حوار بالحالة العاطفية للشخصية . فعندما تكون راضية تتكلم بشكل عادى ، وعندما تكون غاضبة تتكلم بسرعة فى جمل حادة ومتوترة ، وعندما تكون سعيدة تتكلم بانطلاق ، وعندما تكون حزينة تتكلم ببطء وتردد .

الايقـــاع

تنعكس شخصية الفرد الداخلية على ايقاع كلامه . فالعنيـــد يعض على كل كلمة فى تصميم جازم ، ويرتبك الانسان الرقيق ويتلعثم بكلمات مثل « أوه ! » و « آه ! » ويقحم حرف العطف « و » ، ويســـتخدم

المتحذلق جملا طويلة معقدة ، ويتحدث صاحب العزيمة القوية فى تصميم ، ويتكلم الانسان المسن فى بطء نسبيا ، ويطلق الشاب أفكاره مثل فيض النبع ، ويستخدم الشاعريون كنايات مغرقة فى الخيال ، ويلجأ بليدو الذهن والمجردون من الخيال الى الصياغات المعتادة دائما ..

الصياغات اللفظية المعتادة

يمكن أن يؤدى استخدام الصياغات اللفظية المعتادة فى السيناريو الى رسم ممتاز للشخصيات . ولكن فى الوقت نفسه يمكن أن يكون ضارا، وذلك عند استعماله بلا تمييز .

تجنب الكلمة الجميلة

يتحدث معظمنا ويكتب أيضا صياغات لفظية معتادة ـ حتى هؤلاء الذين يذمون الصياغة المعتادة فى الكتابة . فالحديث يختلف عن الكتابه . ويمكن أن تكون المحادثة خلاقة ولكن بالنسبة لقلة معدودة .

وليست هناك بشكل عام ممارسة لفن المحادثة الذكية ذات الكلمات الجميلة . ويجد المرء نفسه وقد شك حتى مع المشهود لهم بالأستاذية فيها فى أنه قد تم هضم الصيغة اللفظية المفروض فيها انها جديدة من نوعها بشكل جيد قبل أن تقفز الى أذن المستمع ، وذلك كما يحدث مع سخريات أوسكار وايلد البراقة .

وعليك فقط أن تسترق السمع الى حديث الناس حولك ـ بمن فيهم السوفسطائيون ـ لتدرك أن الشخص العادى لا يتحدث بدرر لامعة مبتكرة أو أقوال حكيمة رشيقة أو بقفشات لفظية . وعلى العكس ، فهو يحضر اجاباته البديهية البراقة فى توريات غريبة وأغلب الأحيان فى صياغات معتادة . وتتطلب أحيانا ساعات وساعات من الكتابة الشاقة بالنسبة للكاتب ليستخلص لازمة طريفة للشخصية . فكيف ، عندئذ ، يمكن أن نتوقع من شخص عادى ـ حتى ذلك الذى يملك بصيصا من السخرية ـ أن تصدر عنه ألمعيات ساخرة عندما تنفرج شفتاه ؟

استخدام الصيغة المعتادة لرسم الشخصية

وفى الوقت نفسه لا يستخدم الناس فى كلامهم سيلا متواصلا من الصياغات المعتادة ، وربما يتم تطوير بعض الشخصيات الذين يتمسكون بها ، وذلك من أجل تأثير كوميدى . ويعتبر « خبير الصيغ المعتادة » فى فيلم « اليوبورى » مثالا كاملا للعناصر التى تقوم على حساب ادمان الصيغه اللغويه العاديه . ولكن حتى هنا قد لا يكون من المناسب بالنسبة لكاتب السيناريو أن يستخدم سيلا متواصلا من الصيغ اللفظية كما يفعل خبير مستر سوليفان فى الصيغ اللفظية ، رغم الحقيقه بأن بعض الناس يقتصرون تقريبا على الكلام بالصيغ اللفظية العادية . ويجب عليه فقط أن ينمق كلام شخصيته بالصيغ المعتادة بشكل خفيف ، أو يفقد واقعية الشخصية فى حماة كلمات عسيرة الهضم .

الفكاهات تخنق الشخصية

ان الذى أوحى بذلك هى مسألة الحوار المشحون بالفكاهة بطريقة مبالغ فيها ، والمستخدمة بطريقة شائعة فى الكتابة السينمائية فى كل نوع من الأفلام تقريباً : خفيفة كانت أو اجتماعية (حيث يمكن استخدام كمية كبيرة منها بطريقة شرعية) فى أفلام الغرب (حيث ربما يكون من المناسب ادخال الأمثلة السائرة القديمة والعظات) وقصة المدينة الصغيرة والولد الصغير (حيث يكون من المباح بالتأكيد استخدام قليل من الفكاهة الرشيقة بقدر الامكان) .

وتعتبر تسلية المتفرج عن طريق الفكاهات أمرا تافها ـ وتفقد واقعية الشخصية ـ ولكن الأمر يختلف كلية اذا ما أقمنا قفشة من حين لآخر فى الحوار دون المجازفة بطبيعة الشخصية ككيان حى يتنفس . ونجد أن أكثر الأخطاء شيوعا فى الكتابة السينمائية هى الافتقار الى رسم الشخصيات . ويحدث هذا بشكل خاص فى السيناريو المغرق بالفكاهة . وتصبح الشخصيات فى هذه الحالات مخلوقات آلية تنقصها الذاتية اللازمة للناس الحقيقيين ، لأنها كلها انعكاسات شاحبة لنفسية الكاتب ـ وهى حالة

تحدث من انتشار لا ضابط له ، وفى الغالب لا لزوم له للفكاهة والصياغات اللفظية المعتادة المضحكة ٠

الصياغات اللفظية الكوميدية

تعتبر الصيغة اللفظية المعتادة المضحكة خاصية قد يجرى استخدامها من أجل تاثير كوميدى ـ ولكن مرة أخرى يجب أن تكون بشكل معقول ٠ وتستخدم الصيغة اللفظية المعتادة هنا كخطاف تعلق منه الفكاهة . وتعتبر الصيغ اللفظية المعتادة المنقولة نموذجاً لذلك الغرض : « الدودة البكرة تصطاد السمك » ، ويستخدم هذا المثل لحض شخصية متكاسلة على الاسراع الى رحلة لصيد السمك ، أو « فأر فى ثوب حمار » ، ويستخدم عندما يفترض أن يتحول فأر فى البدروم الى حمـــار ٠ وتعتبر هذه تطورات ممكنة ـ اذا لم يبالغ فيها ـ بالنسبة للعبارات التقليدية ولكن عند استخدامها بسخاء فى أى سيناريو ، فانها تصبح ممجوجة تمامـــا . وعندئذ تصبح نتائج استخدام الصيغ اللفظية المعتادة كالآتى :

يمكن استخدامها دون الاكثار منها لخلق التأثيرات ٠ فيمكن مثلا اقحامها لبناء شخصية مضحكة مرتبطة بها ولتضيف الى طبيعة حوار الناس العاديين ، أو لتكون بمثابة نقط انطلاق للفكاهات ، أو لاجابة لماحة أو لغمغمة جماعية ٠ ولكن يجب أن يضع الكاتب دائما فى ذهنه أن الصيغ اللفظية المعتادة فى أفضل حالاتها ما هى الا دعامات ولمحات قصيرة واهية ، فيجب ألا يفرط فى استخدامها وعليه أن يتناولها باعتدال ويلجأ اليها فقط لابراز الشخصية ، ولكن بالانتقاء اللازم للانسان الحرفى المبدع فى جميع الفنون التصويرية ٠

اللهجـــات

وتوجد طريقة أخرى لابراز الشـــخصية ، وذلـــك فى استخدام اللهجات ٠ والى وقت قريب كان كاتب السيناريو فقط مجرد شخص تصادف وجوده لربط مجموعة قليلة من الكلمات المختارة ببعضها فى شكل سيناريو ٠ لكن بروزه كنقطة بداية أساسية للغاية بالنسبة للفيلم والتسليم

الذى جاء متأخرا بأنه كيان مطلوب ، قد أعطاه الأهمية التى يستحقها الآن · ومع ذلك ، فاذا ما أهمل واجبه كمسجل للكلام الدقيق ـ الكلام الذى يعتبر الى حد كبير جزءا من رسم الشخصية مثل الأسلوب ومظاهر النقص الجسمانى ··· الخ ـ فان الكاتب حينئذ يهمل واجبه ككاتب ·

وذلك لأن لهجة الكلام تعتبر اضافة مهمة بالنسبة لرسم الشخصيه · فهى أكثر من مجرد وسيلة لم يكتمل نضجها بالنسبة للكوميديا الساخرة . وقد عبر عنها جارسون كانين قائلا : « هناك رقة وجمال وتعاطف فى معاملات الوافدين الجدد ليعبروا عن أنفسهم بلغتنا » ·

ويمكن أن تلقى لهجة الكلام الأسيلة فى الحال ضوءاً على البيئة التى نمت فيها الشخصية بطريقة واضحة · ويمكن من ناحية أخرى أن تضفى على شخصية لا أهمية لها طابعها المميز · ويمكن أن تضفى صفات ذات أبعاد ثلاثة على ما قد يعتبر عادة مفهوما مسطحا للشخصية · فهى كاشفة كالمكياج ومبهجة كالأزياء ومميزة مثل الحركات الشخصية وذاتية مثل العيوب الجسمانية ودرامية التأثير مثل تعبيرات الوجه . واذا لم يوفر الكاتب للممثل الكلمات ، فانه يلوح أو يتخذ أوضاعا خرساء · فيعتمد فن الممثل على ما يخبره الكاتب بما يجب أن يقول ، واذا لم تكن الكلمات كافية للتعبير عن ملامح الشخصية فان أداء الممثل يعانى من هذا النقص ، وتفشل الشخصية التى يرسمها فى تحقيق هدفها المنشود ويضعف البناء الدرامى كله تماما ·

الى أى مدى بالضبط يقوم كاتب السيناريو العادى بمد الممثل بالكلمات ذات الطابع اللهجى ؟

تقوم معظم السيناريوهات بحل مشكلة اللهجة عن طريق تجاهلها . ولا يشير اليها الكاتب الذى يجب عليه الالمام كثيرا بأسلوب الكلام مثل المامه بمحتواه. فتكون النتيجة اما رسماً للشخصيات يفتقر تماما الى الملامح الشخصية المحددة ، أو مجرد ايحاء بها وذلك بسبب عجز الممثل الذى لديه المعلومات الكافية ولكن تنقصه الأدوات .

ومن المعروف تماما السبب فى تجنب الكاتب بشكل متعمد استخدام اللهجات . فتحتاج دراستها الى تخصص . وتتطلب كمية كبيرة من العمل والبحث والتصنيف والاعداد .

ولأنها أداة فاعلة فى الكتابة رغم تجاهلها ، فيجب تدعيم دراستها بشكل فاعل . وتعتبر كل لهجة فى الواقع دراسة فى حد ذاتها ، لأن كل لهجة تحتوى على تنوعات فريدة من أشكال الكلام .

وهذا هو السبب فى استحالة تقديم منهج كامل فى دراسة اللهجات بالنسبة لفن كتابة السيناريو فى جزء محدود مثل هذا . فالموضوع شاسع والمادة المتاحة عريضة للغاية ، بحيث لا يمكن تقديمها فى شكل مضغوط . ولكن يمكن تقديم التوجيهات والاقتراحات التى قد تساعد الكاتب المهتم ، بحيث يمكنه ـ فى الوقت المناسب ـ أن يصبح متمكنا من الاستخدام الصحيح للغة الحديث الواقعية .

والكتب التى يمكن استيعابها بالنسبة لهذا الموضوع فقط ، هى : كتاب « الأسس العملية للهجات الأجنبية » ، وكتاب « الأسس العملية للهجات الأمريكية » ، فمن واجبها أن توفر للكاتب مرشدا جيدا لاستخدام اللهجات الأجنبية والأمريكية (*) .

وتختلف معالجة الكلام من الانجليزية الأمريكية والانجليزية البريطانية خاصة بالنسبة لموضوع الاصطلاحات . ونوصى بشدة فى هذا المجال بكتاب « اللغة الأمريكية لمينكين » . ولكن ليس كافيا أن تختار فقط كلمات مفردة من قائمة مينكين وتتخيل أن باستطاعتك أن تحشدها فى فم رجل انجليزى ، وتتوقع أن يتلفظ بها مثل اللورد شولودلى (وتنطق شوملى) أو أحد السوقيين . وقد قام كثير من الكتاب الانجليز بعمل هذا بالضبط فى مد شخصياتهم الأمريكية بعبارات المفروض أنها

(*) يوجد عندنا فى اللغة العربية بعض الكتب التى تقوم بدراسة اللهجات والعادات والتقاليد المصرية ، لعل اشهرها كتب الأمثال الشعبية وكتاب أحمد تيمور باشا « معجم الالفاظ العامية » وكتاب أحمد أمين « قاموس العادات والتقاليد المصرية » ـ (المترجم) .

أمريكيه فكانت النتائج كارثه . وكثيرا ما سخر كاتب انجليزى من الخلط المضحك لكاتب أمريكى قام بكتابة عبارات واصطلاحات المفروض أنها بريطانية مع عبارات أخرى أمريكية ركيكة .

والحل الوسط هو فقط استخدام أقل كمية من اللهجات . ويعتبر هذا عملا جيدا . فحروف « h » و « d » و « t » فى اللهجة الدارجة ، تعتبر بديلا لـ « th » فى اللغة الألمانية وحرف « y » بدلا من حرف « j » فى اللغة السويدية . والمنطوق « uh » ينتهى بسكون تام فى اللغة الايطالية .

حوار اللغه الأجنبية

وتطرح هذه المناقشة بالنسبة لاستخدام اللهجات فى الحوار مشكله مهمة أخرى من مشكلات الكلام . فمنذ عثرت السينما على لسانها . نكب كاتب السيناريو بمشكلة أبدية : كيف يجب أن تكون معالجة كلام الشخصيه المتحدثه بلغه أجنبيه . بحيث تحقق أقصى النتائج الجماليه المرضيه ؟ كيف يجب مثلا على اثنين من رجال الشرطه البارسيين يتحدثان بلغة أهل بلدهما الفرنسية أن يتحدثا هل بلهجة انجليزية فرنسية أو بلهجه انجليزيه صحيحة ؟

لقد أصبحت هذه المشكلة فى الوقت الحالى ملحه بشكل خاص . وذلك لتدفق نوع من الأفلام يستخدم بشكل متعمد موضوعا عالميا ملتويا، ويتضمن خطا قصصيا يقوم بأدائه ممثلون من جنسيات دولية مختلفة وينطقون بلغات مختلفة . ويمثل أحدث النماذج من هذا النوع كل من الأفلام الآتية : « البحث ـ أربعة فى عربة جيب ـ الفرصة الأخيرة ـ مارى لويز » . وكانت الأفلام السابقة من هذا النوع هى : « الوهم الكبير ـ صداقة ـ ليست أرضا لأحد ـ جواهر التاج » . وكلها أفلام أوروبية .

فقد كان الحوار يدور فى فيلم « الفرصة الأخيرة » بأكثر من احدى عشرة لغة ولهجة شملت الانجليزية الصحيحة والانجليزية ذات اللكنة

الاسكتلندية والأمريكية والايطالية والألمانية (لهجات مختلفة) والسويسرية والألمانية اليهودية والفرنسية والصربية ·

وعندما يجد كاتب السيناريو نفسه مواجها بمثل هذه الشخصيات المتعددة اللغات وتحاصره المتطلبات المتنوعة من منتج هوليوود العادى ، فعندئذ قد يلقى جانبا بالصفات الأساسية للشخصية من أجل ما هو أكثر سهوله فى الكتابة وأكثر سهولة فى البيع وهو الحوار الانجليزى المعتاد · ولكن المنتجين وكتاب السيناريو لفيلم « الفرصة الاخيرة » كانوا أكثر شجاعه من اخوتهم فى هوليوود · فقد اختاروا الطريق الأكثر صعوبة · وكانت النتيجة فيلما أفضل مما كان فى امكان هوليوود أن تنتجه ·

اذ لا يمكن الجدال فى ان الفيلم زادت قيمته الفنية . لان شخصياته كانت حقيقيه من خلال وسيلة الكلام الحقيقى · فلا زيف ولم تتلطخ الشخصيات فى رسمها بلهجات مصنوعه · لم يكن هناك استغلال لسذاجة الجمهور بفرض كلمات انجليزية عن طريق السنة من الواضح أنها ليست انجليزية · فقد بدا الرجال الفرنسيون مثل الرجال الفرنسيين وقاموا بأداء أدوارهم مثل الرجال الفرنسيين وكانت ردود أفعالهم مثل الرجال الفرنسيين · وكان الأكثر أهمية أنهم كانوا يتحدثون مثل الرجال الفرنسيين ·

ويمكن أن يقال نفس الشىء على كل الشخصيات القومية الأخرى . لقد كانوا أصدق تمثيلا لبيئاتهم ·

ولكن فى الوقت نفسه عانى فيلم « الفرصة الأخيرة » ـ والأفلام القومية الأخرى ـ لاعتمادها على حوارها المتعدد اللهجات · فقد تعثروا عن تحقيق اقصى النجاح ، وذلك لنقص أساسى — لأن قليلا من الناس بين أى جمهور فى مقدورهم الالمام بالقدر الكافى بكل هذه اللغات المستخدمة فى هذه الأفلام · ولذلك تم اللجوء الى شريط لترجمة الحوار الأجنبى ·

وفى أفضل الحالات ، تعتبر طريقة توصيل المعانى هذه بديلا قاصرا · فهى تشتت الانتباه البصرى عند الجمهور ، ابتداء من الحدث الى

التدفق المطرد لتيار الكلمات الغريبة السخيفة الترجمة · وبحكم الضرورة يضيع كثير من الحدث حتى فى لحظات السكون القصيرة أثناء انقسام الانتباه بين الممثلين وشريط الترجمة · والسطور التى كتبت واعيدت كتابتها بعد معاناة بالغة فى لغتها الأصلية ، يقوم مترجم شريط الترجمة بتجاهلها تماما بعد أن اضطر الى ضغط الحديث الطويل الى ما يكفى من الحروف لتناسب مساحة شريط الترجمة . وقصة لو هولتز عن الشخص الذى قام بترجمة كلام أجنبى غارق فى الاطناب لاحدى الشخصيات الى كلمة « لا » الانجليزية ، قد يكون من المشكوك نسبتها الى المؤلف الأصلى · ويمكن رؤية مقابلها مرة أخرى فى كثير من الأفلام الأجنبية التى تعتمد على شريط الترجمة · والأسوأ من ذلك أيضا هو التجاهل التام لحديث بأكمله بسبب أهواء مترجم كسول أو تعنت الرقابة ، لدرجة أن تمر مراحل طويلة من الفيلم دون أى معنى ·

فمن الواضح عندئذ أن شريط الترجمة المطبوع يخرج عن السؤال اذا ما أردنا تحقيق الكمال ، واذا أردنا تحقيق قيمة داخلية للفيلم النهائى . وبذلت المحاولات « لتزامن الشفاه » (اعادة تسجيل أصوات حقيقيه) باستخدام نسخ مترجمة للحوار الأجنبى · وهذه هى السمة العملية بوجه عام بالنسبة لأفلام هوليوود التى يتم توزيعها فى البلاد الأجنبية ·

وليست هذه الطريقة أيضا مرضية بشكل واضح · فمثلا لو كتبت شخصية خصيصا لممثل يتميز بأداء صوتى غريب وفريد مثل ولنقل جاك أواكى ، فعندئذ يصعب عرضها بصوت فلان وفلان المعاد تسجيله الا الفرنسى « هنرى دوفال » · فقد توجد الكلمات ولكن الصفات الشخصية ستبقى مع أواكى فى هوليوود ·

ومرة أخرى نؤكد على الاستحالة الفعلية لتطابق الشفاه لاختلاف حركاتها ولنضرب مثلا لنطق مقطع صوتى متحرك بالانجليزية ، فى حين اننا نشكله على مقطع صوتى ايطالى ساكن · وتعتبر مثل هذه الحيل عديمة الجدوى ، لأنها تحول دون النجاح بين الأصوات المنطوقة وحركات الشفاه التى تحسب لصالح الكمال فى الفيلم الناطق · فقد كان عدم

التزامن هو السبب فى منع الفيلم الناطق من الانتشار طويلا قبل أن يحقق ذلك بالفعل ، وكان فقط عقب اختراع وسيله من أجل اكتمال التزامن أن وصل الينا الفيلم الناطق .

وقد غضت الأفلام الناطقة « الخالية من التزامن » على المزج المتعمد بين الصورة والصوت ـ فهى بمثابه تهتهه .

كيف التغلب اذن على عائق اللغة هذا ؟ كيف يمكن الاحتفاظ بمزايا الحوار الأجنبى التى لا جدال فيها مع توصيل المعنى الكامل فى الوقت نفسه الى الجمهور القاصر دون النيل من الرسالة البصرية للسينما ودون أن نجحد جهود كاتب السيناريو ؟

يستطيع كاتب السيناريو عن طريق الأحداث الانسانيه وردود افعالها أن يحل بشكل جزئى المشكلة المستعزة للحوار الأجنبى . ويمكن العثور على مفتاح هذه المشكلة فى مسرحية « هاملت » لشكسبير ، فى نصائحه للممثلين « يجب ملاءمة الحدث للكلمة ـ والكلمه للحدث » .

اذن ، من الممكن كتابة حوار بحيث مهما تبدو كلماته غامضه للجمهور . تقوم الأحداث المصاحبة التى يقوم بها الممثل بتفسير مضمون الكلمات . وعلى ذلك ، فاذا كان مضمون كلمات الشخصية أنه يختنق بسبب حرارة الغرفة فانه لو قام بفك ياقته ، فانه يشير بتعبيراته الى أنه يختنق ثم يذهب عندئذ الى النافذة ويفتحها على مصراعيها فيصبح معنى حواره الغريب واضحا ، حتى بالنسبة لأقلهم فطنة . وهذا المثل بالطبع يبالغ فى تبسيط الأمر . ولكن اذا قام كاتب السيناريو باضافة هذا الأمر على هذا النحو ، فسوف يساعد الى حد بعيد على توضيح الحوار الأجنبى .

ومن الممكن أن نحصل على وضوح أكبر للحوار فى اضافة هذا الأمر ، خاصة فيما يتعلق بردود أفعال الشخصية . ويمكن أن تكون هذه

الطريقة أكثر وضـــوحا من تلك التى تتعلق بالأفعال نفسها . فيمكن ببساطه استنباط مضمون حوار اللغة الأجنبيه من رد فعله على الشخصية الأخرى . فاذا ما أخبرت الشخصية بأن عليها أن تتأكد من أن حقيبة السفر الضخمة فى امكانها المرور من مدخل الباب ، فعندئذ يستطيع الحمال الألمانى أن يفرض مضمون السطور الألمانية ببساطة بأداء الحركات التى يقيس بها اتساع مدخل الباب بيديه ، ثم يقيس حجم الحقيبة بنفس الأسلوب . وبايماءة بسـيطة من الرأس للاشارة الى امكانية هذا العمل يصبح الحوار الأجنبى واضحاً كالشمس .

ويجب التأكيد جدا على استخدام البانتوميم فى أفعال الشخصيات التى تستخدم لغة أجنبية . وتزخر الكثير من السيناريوهات بالحـوار ، لأن الكاتب نادراً ما يشير الى البانتوميم . وقبل مجىء الأفلام الناطقة ، كان البانتوميم هو المتطلب الأول فى كل سيناريو . فقد قدم ميرنو فيلم « الضـــحكة الأخيرة » دون أيه بطاقة عناوين واحدة واعتمد كليه على البانتوميم . ووصل شابلن الى ذروته عن طريق أداء البانتوميم المطلق ، ولم تضف أفلامه الناطقة ذرة واحدة الى قيمته . والبانتوميم هو التمثيل العالمى . فيمكن فهم الأفريقيين البدائيين وقبائل الاينو ، وكما هو المفروض انسان العالم الغربى الأكثر تحضرا ، اذ بمقدوره أن يكون أكثر توصيلا للعاطفة من الكلمة . كما أنه أيضا يمكن أن يتجنب النقص اللغوى ، وذلك اذا كثر استخدامه فى السيناريو الملىء بلغة أجنبية .

ولكن أكثر الطرائق فاعلية لجعل اللغة الأجنبية تنساب بذكـاء فى كتابة الحوار : معرفة المكان الحقيقى الذى يجب أن ينبثق منه دور الكاتب بوجه خاص . وبمجرد معرفة وظيفة اللغة الأجنبية المستخدمة . فيمكن للكاتب أن يطعم الحوار الأجنبى بكلمات يمكن أن يفهمها بسهولة أغلب الجمهور .

فالكلمة الانجليزية « شيكولاته » مثلا لها صوت مشابه فى كل اللغات الأوروبية تقريباً .

ولا يعنى هذا أنه يجب على الكاتب أن يحشر كلمة « شيكولاته » فى السيناريو لأنها ببساطة تحظى بفهم عالمى · فنحن نستخدمها هنا على سبيل المثال فقط لآلاف الكلمات الأخرى التى لها نفس عالمية النطق مثل كلمـــات :

monument, information, impossible, hotel. minute, moment, national, permission, photograph, police, profession, restaurant study, service, secretary, telephone, telegram, uniform, tobaco. theatre.

ويمكن العثور على كلمة adress فى حجم لا بأس به من اللغات . فهى بالفرنســـية l'adrsse ، وفى الهولندية hetadres . وحتى فى التركيـــة adres .

وهناك أيضا كلمات شائعة بالنسبة لكثير من اللغات رغم أنها قد لا تكون مشابهة فى الهجاء ، ولكنها مازالت تحمل نفس المعنى ، مثل لفظ التعجب « stop » ففى الفرنسية الكلمة المستخدمة بشكل عام هى « stop » التى تشابه بشكل كاف الكلمة الانجليزية « halt » ، بحيث يفهمها كل من يتحدث اللغة الانجليزية · والفعل الفرنسى « stopper » يجعل كلمة stop الانجليزية مفهومة للرجل الفرنسى · وتستخدم لغات أخرى الكلمات الآتية alto (بالاسبانية)، halt (بالألمانية) ، stoppen (بالهولنـــدية) · stop (بالســـويدية) ، (دنماركيـــة) ، stopp (نرويجية) ، stok (لتوانية) ، haltu (اسبرانتو) ·

ويمكن استخدام هذه المعرفة بحيث بدلا من كتابة سطر من الحوار الأجنبى لاحدى الشخصيات تقرؤه على هذا الوجه « Where does he live ? » « أين يعيش ؟ » وحيث ان فعل « live » «يعيش» له قليل مما يقابله ، فلذلك من الأفضل تغيير السطر « What is his adress ? » «ما عنوانه ؟ ورغم

أن معظم الجمهور يجهل الكلمات الأجنبية What is his ، فانه سوف يدرك كلمة « adress » ، ومنها يزيلون غموض السطر بأكمله .

وعن طريق هذه الطرائق القليلة ، يمكن أن نتغلب على مشكلة كتابة اللغة الأجنبية فى السيناريو . فعن طريقها وطريق الصياغة والبحث والمعرفة المتزايدة ، لن يكون هناك سبب فى المستقبل يحرم الشخصيات المتكلمة باللغات الأجنبية فى السيناريوهات من أن تتمتع بالطبيعية والواقعية من خلال موهبة الألسنة .

وشبك الحوار

ولنفترض الآن أننا انغمسنا فى أهم مظاهر كتابة الحوار عملية : من أجل تقديم سيناريو ينتج عنه فيلم يتدفق بسلاسة .

ويمكن تدعيم استمرارية الصورة الى حد كبير بالتدفق السلس للحوار . ويمكن أيضاً تدخل استمرارية الصورة اذا احتاج الحوار الى الاستمرارية .

والمبدأ الأساسى بالطبع هو التأكد من وجود تقدم مطرد لأفكار متراكمة تبنى القصة نفسها ، ويعتبر الحوار جزءاً منها . وهذا يستلزم العناية باستمرارية الحوار والنقلات بين اللقطات وبين المشاهد والفصول .

ولكن هناك أيضاً ما هو جدير بالاعتبار ، وهو عامل الاستمرارية المتصلة المهم بين السطور فى اللقطة . لأن حوار الشخص يمكن أن نكتبه بحيث يكون مترابطاً فى تدفق مستمر وسلس لحركات الشفاه . وتعرف الخاصية التى تحقق هذا

للتدفق الناعم « بمشبك الحوار » . وهى فى الواقع عبارة عن طريقة تستخدم الكلمات الختامية فى نهاية سطر الحوار كمشبك لوصلها بكلمات استهلال السطر التالى للحوار الخاص بشخصية اخرى .

تكرار كلمة واحدة : يمكن بتكرار كلمة واحدة أن نستخدمها كمفتاح حوار تال كما يأتى :

وان : حسن ! يجب أن أذهب الآن .. وداعا يا دورا .

دورا : وداعا ؟

وان : اجل .. فليس هناك معنى لأن نتشاجر مع بعض على هذا المقوال .

دورا : وماذا عن حبنا ؟

وان : حبنا ؟

تكرار السطر : مازال هناك فى المثل السابق نمط آخر من المشبك يمكن استخدامه — الكلام المتكرر تماماً ، ولكن عن طريق التأكيد على كلمة مختلفة للاشارة الى اختلاف فى المعنى . وفى الوقت نفسه فانها توضح نوعاً آخر من مشبك الحوار — وهو السؤال الذى تكون الاجابة عنه بسؤال آخر دون أن يتضمن رداً على السؤال الأصلى .

ولا تحتاج الكلمات المكررة ان تأتى فى نهاية السطر . ويمكن تكرارها وسط الكلام كما فى هذا المثل :

هانك : ربما أتى لطلب المساعدة .

فينى : لقد أتى لطلب شيء ما . يمكننا التأكد من ذلك .

لنر كيف يعمل مشبك الحوار بشكل عملى عن طريق التكرار أولا :

فرانك : من المخطىء ؟

تونى : المخطىء ؟ أنت يا فرانك المخطىء .

لاحظ فى الحديث أن كلمة الختام كانت « المخطىء » . ولاحظ أيضاً أن فى الحديث التالى تكررت كلمة « المخطىء » كأول كلمة حيث يجب أن ترتبط بالسطر السابق .

ويستخدم مثل آخر الاستطراد لربط سلسلة من الحوار :

تونى : يمكن أن نمر بالريفييرا ياسو و ...

سو مقاطعة : وكان وباريس و ...

تونى مقاطعاً : وجميعها تصلح .. اجل !

فمن الواضح أن نظام الاستطراد فى المثل السابق ينقل الأذن من حوار الى حوار ، بحيث يعطى الانطباع باستمرارية الحوار .

وعندما يتبع السؤال بسؤال آخر وبالتالى يستدعى اجابة أخرى ، يكون التأثير أن تصبح خاصية مفاتيح الحوار هرمية الشكل كما فى الآتى :

بس : هل أنت متضايق منى حقيقة ؟

كارل : لا .. لم يجب أن أكون ؟

بس : حسن .. ! لقد ظننت أنك لابد وأن تكون على الأقل .

ويمكن أن يأتى المكان الأمثل لاستخدام مفاتيح الحوار عن طريق تلمس حديث لم يكتمل ، كما فى الآتى :

هيلين (متلمسة) : من الصعب أن أشرح يا أمى انها .. حسن :

الأم مبتسمة : الحصبة !

هيلين (مازالت متلمسة) : لا يا أمى انه .. اوه .. !

الأم : انه الحب يا عزيزتى ! فاننى أعرف كل الأعراض .

وقد يخدم سطر من الحديث الدال على الموافقة أو عدم الموافقة مع سطر سابق كمفتاح للحوار بشكل أمثل ، كما فى الآتى :

بلاكى : لقد كنت غبياً لعينا أيها الشريف .

الشريف : انك لأول مرة على صواب . انك تبدو رشيقاً يا بلاكى .

بلاكى : انك مخطىء فى ذلك . فأنا لست رشيقا .

اننى مجرد مدكوك ، مدكوك محظوظ .

ففى النموذج السابق تم استخدام كلا النمطين كمفاتيح للحوار ، ويمكن ملاحظة التأثير المترابط بشكل ظاهر .

ويمكن أن يكون مفتاح الحوار أيضاً عبارة عن اتحاد عناصر ربط مختلفة ، ولنأخذ الحوار التالى كنموذج :

الجاويش : ما الذى أخرك ؟

النفر : لقد توقفت عند خيمة المقصف من أجل تناول بعض الطعـــام أيها الجاويش ، فأنت تعلم أن الجيش يسير على معدته كما قال نابليون .

الجاويش : وماذا يعنى هذا ؟

النفر : أريد أن أقول اذا أردت أن تسافر على بطنك فأطعمها اذن .

الجاويش : أنا أقول ان لم تكف عن اطعام معدتك ، فسوف تسافر عما قريب على ظهرك — فى نعش .

ففى المثل السابق تتعاون الأسئلة والاجابات والتكرار والتراكمات والاستطرادات والتطورات كمفاتيح حوار ، بحيث تتدفق الأسطر متداخلة ومتخارجة من حديث لآخر .

ومازال هناك نموذج آخر :

كاى : لا بد وأنه شاب فظ ؟

ستو : أجل انه شاب فظ جداً .

وأبسط مثل يستخدم غالباً نستطيع أن نجده فى شكل السؤال والجواب :

هانيس : لماذا تمت به ؟

ستراين : لا أعرف السبب — ولكن فقط تمت به .. هذا كل ما فى الأمر .

فالسؤال يستدعى بالطبع الاجابة . ولذلك ، فقد تهيأت اذن المتفرج لتوقع اجابة ، وفى الغالب بشكل رد فعل منعكس ودون وعى تسير مع السؤال دون أن تتوقف منتظرة الاجابة وتغوص فى ادراكها .

ويمكن استخدام التوقف المتعمد كمفتاح للحوار كما فى الآتى :

هيلين : اننى أعلم ولكن .

نوم مقاطعا فى خشونة : لست أريد أن أخوض فى هذا الموضوع .

هيلين : ولكن يجب أن تدرك أن . .

نوم مقاطعا مرة أخرى : أوه ! . . اننى أدرك كل شىء وأنا . . .

هيلين : انك بغل عنيد وتثير ضيقى .

برغم حقيقة أن المقاطعة — وخاصة المقاطعة المزدوجة فى النموذج السابق — تكسر تدفق الحوار ، فهى مؤثرة كمفتاح له لأن مفاجأتها التى تزدوج مع تدفق الحوار الحاصل عن طريق المقاطع تخدم فى تقوية التدفق الذى يصل بالفعل الى نقطة التوقف ، وفى الوقت نفسه تربط بين كل من الحوار الأول والثانى .

وفى النهاية . هناك وسائل أخرى ماهرة لربط بدايات الحوار ببعضها البعض ، وهى التى تستخدم الأفكار وليست الكلمات ، وهى تتطلب زرع الأفكار وتطويرها وبناءها — وتغطيتها داخل مجال مجموعات الحوار . ورغم أنه لا ينصح بفعلها ، فان تطوير فكرة من حوار الى آخر يمكن ربطهما دون اللجوء الى استخدام مفاتيح فعلية لربط الحوار ، ولكن اذا كان هناك ربط فكرى مرتبط بقوة بمفاتيح الحوار ، تكون النتيجة هى التدفق الناعم للاستمرارية اللفظية التى تعتبر أساسية للفيلم .

طول الحديث

يمكن أن نقرر بشكل دوجماطيقى بأنه ، ليس هناك على الأغلب مكان فى حوار الفيلم للأحاديث الطويلة .

فالحديث الطويل يعوق الحدث ، فى حين تزيد من سرعته الأحاديث القصيرة ، ولأن الحدث هو المطلب الأول فى كل العناصر الفيلمية ، فيجب التمسك أساساً بالحديث القصير .

ومع ذلك ، فهذا لا يعنى أنه لابد وأن يتكون الحوار من كلمة مانعة جامعة وحديث لا يتعدى السطر طوال الفيلم . ولا أن تكتب الأحاديث القصيرة فقط من كلمات ذات مقطع واحد . ولكن يجب التعبير فى اغلب السطور باقتصاد ، ويجب أن تكون جزلة المعانى بقدر الامكان اذا لم تكن بالطبع شخصية الفرد المتحدث شخصية ثرثارة .

ويمكن استخدام الحديث الطويل ، ولكن ليس من أجل وصف أحداث ومواقف يمكن بشكل آخر سردها فى حدث . والا فانها يجب أن تستخدم فى الغالب لوصف حالات عاطفية وأفكار ومادة اخرى لا يمكن رسمها عن طريق الحدث .

وعندما القت انجريد برجمان خطبة لمدة ثلاث عشرة دقيقة فى فيلم هيتشكوك « تحت مدار الجدى » ، فقد كان هذا الحدث الطويل جزءاً من ذروة الفيلم . ولكى تمنع حدث الفيلم من التدهور الى توقف حتمى ، فقد موهت له حركة الكاميرا وحركة الشخصية والتغير فى حجم الصورة والتغير فى الزاوية ولقطات رد فعل اضافية من المتفرجين ، حيث تميل كلها الى اضفاء نوع من الحركة المستمرة كما لو كانت سياحة اجبارية .

طول الحوار ينظم الايقاع

ويستطيع حجم حوار الشخصية أن ينظم ايقاع الفيلم كله . ولذلك ، ففى المشاهد التى تتطلب ايقاعاً سريعاً يجب أن يكون الحوار قصيراً والسطور قاطعة والكلمات موجزة والاجوبة سريعة وحادة .

وعلى العكس ، فبالنسبة للمشاهد المكتوبة لسرعة أقل يجب أن يكون الحوار أطول والأسطر اكثر تمهلا والكلمات أقل ايجازاً عما فى اللقطات الاكثر سرعة .

تيار الوعى

قد يكون من الضرورى فى أوقات معينة فى السيناريو احلال الحوار المنطوق بأفكار غير منطوقة .وأكثر الطرائق لتصوير عمليات التفكير فى الأفلام تكون عن طريق الحدث المرئى . فيمكن تحديد أفكار شخص الى حد كبير بالطريقة التى يؤدى بها . ولكن مازالت هناك تقنية أخرى أكثر تحديداً لتقديم أفكار داخلية لاحدى الشخصيات . وهى تستفيد مما هو معروف بـ « المونولوج الداخلى » او « تيار الوعى » .

ومن أيام شكسبير حتى العصر الفيكتورى ، كان هذا المونولوج الداخلى يأخذ شكل المناجاة « الانفرادات » . أى يتوقف حدث المسرح كله ليسمح للمناجى ليشيح بوجهه عن الشخصيات الآخرى ، ويطلق العنان لأفكاره .

واليوم ، جرى نقض هذه السخافات بشكل رحيم . وبدلا منهـا ، فقد جرى الاعتماد على الحدث المرئى الذى هو « نتيجة » علة التفكير . ولكن فى أوقات معينة يتم رسم الأفكار الداخلية المنطوقة على هذا المنوال ، اثناء توقف الحدث كله والشخصية التى فى لقطة كبيرة تفكر فى أحزانهـا العقلية . وكانت مسرحية أونيل « فاصل غريب » سلسلة طويلة لمثل هذه المونولوجات الداخلية . وانتقلت التقنية الى السيناريو . وكانت النتيجة أشبه باهتزاز كفل جواد حرن الى أعلى ، وعندما كانت الشخصيات تقوم « بالتمثيل » ، كان الحدث يتحرك ولكن عندما كانت « تفكر » يتوقـف تماماً .

استخدام تيار الوعى باقتصاد

افضل نصيحة بالنسبة للمونولوج الداخلى هى هذه — لا تستخدمه . ولكن اذا كان لابد ، فان عليك أن تستخدمه بشكل صحيح . استخدمه كما

فعل جيمس جويس فى كتابه « يوليسيس » . ادرس تقنيته فى تقديم عمليات تفكير ليوبولد بلوم وستيفن ديدالوس . ولتكن لك ملاحظة خاصة لحواره المتكسر .

تنبأ المخرج الروسى آيزنشتين بامكانات عظيمة للأفلام السينمائية فى خواص المونولوج الداخلى لجويس . ولكنه كان مدركاً لحقيقة أنه اذا لم تستخدم المهارة والاستعداد فى تصوير هذه المونولوجات الداخلية الطائشة ، فقد تكون النتيجة لا شىء أكثر من مناجاة مسرحية توقف الحدث .

الذاكرة تستدعى الأفكار

هناك أوقات معينة يمكن لاستدعاء الذاكرة أن يطعم السيناريو بتأثيرات ممتازة . فاذا كان لابد أن تتذكر الشخصية عبارة بيانية معينة أو جملة ، فيمكن مرورها — عادة خلال مرشح اليكترونى — كنوع من الصوت خارج المسرح .

فقد تسخر شخصية من شخصية اخرى بملاحظة مثل « أنت ضعيف .. لن تفعلها ابداً » وفيما بعد عندما توشك الشخصية التى موضع السخرية على تنفيذ ما قد أخبرت به ، تستدعى الذاكرة صوت الساخر من خلال مرشح وهو ينادى ساخراً « أنت ضعيف .. لن تفعلها ابداً » . « أنت ضعيف .. لن تفعلها ابداً » ويمكن وضعها بشكل اعتراضى لتمثل افكار الشخصية ، ويمكن استخدامها بواسطته كمحرض أو اعاقة ليفعل أو لا يفعل ما يوشك أن يقوم به .

المونولوج

والمونولوج الخارجى هو وسيلة اخرى يجب أن نتخلص منها فى الأفلام .

عندما تكون الشخصية بمفردها ، فالمونولوج فى أفضل الحالات يعتبر خطأ فى تسلسل الأحداث يجب التخلص منه بقوة . فهو يوقف الحدث وهو غير واقعى ؛ لأنه يقدم معلومات بلا مقابل يمكن تقديمها بالمثل بشكل جرىء ومن ثم بشكل أكثر تأثيراً .

وقد يكون للمونولوج بعض الشرعية عند استخدامه كحوار طويل فى الرد على مفتاح سطر شخصية أخرى ، وعندما تكون هذه الشخصية ما تزال فى المشهد . ففى فيلم « متابلة عابرة » يبقى على الواقعية بشكل ما هذيان الزوجة الخائنة الشفاهى ؛ لأن المفروض منه أن يعرض لنا أنها تحاول أن تتخيل كيف ستخبر زوجها بقصة اللقاء العابر للحبيب . ولكنه خاصية يمكن استخدامها نادراً .

دافـــع المونولوج

اذا كان يجب أن تستخدم المونولوج ، تأكد من دوافعه جيداً . ويمكن أن يحظى المونولوج بتصديق من واقع نطقه كصلاة حارة مثلا . وتقـــدم مجموعة من المواقف المشابهة نفسها : يمكن لطفلة أن تناجى دميتها ، وجدة لحفيدها النائم ورجل لطلبه وفتاة لصورتها فى المرآة . ولكن مهما كـــان الموقف ، يجب على المرء أن يعلى من شأن المونولوج على الأقل بنسبة من القابلية للتصديق وقبول المتفرج . والمونولوجات التى لا دافع لها ليست واقعية تماماً . وحيث ان الواقعية هى احدى المتطلبات الأولى للحـــوار السينمائى ، تستحق المونولوجات التى لا دافع لها بأن يسمح لها بـــأن تستريح هى وعديد من الشراك المسرحية البالية التى كانت فى الماضى .

واقعية الحوار

ما الحوار الواقعى ؟ من الواضح انه يجب أن يحتوى على كلمـــات يستخدمها أناس حقيقيون ويستجيب لموقف حقيقى بطريقة تخلق التعاطف بين الشخصيات والمتفرج ، بحيث يقبلها المتفرج لصدقها مع الواقع .

ولكن كاتب السيناريو لا يستطيع أن يكتب حواراً صادقاً تماماً مع الحياة ويتوقع منه أن يحقق أغراضه . فلو كان عليه أن يعيد تقديم الكلام الفعلى للناس العاديين ، فسوف تكون النتيجة طنطنة متعثرة تثير الارتباك . ويفقد الحوار الذى قد ينحرف الى موضوعات فرعية اهتمام المتفرج ، وبالتأكيد يشرد بشكل خطير من الارتباط الصارم الضرورى الذى يجب أن تساهم كل كلمة فى الحوار فى تطور الشخصية والحبكة لتبرر استخدامها .

التساهل فى الواقعية

ومن ثم يجب على كاتب السيناريو أن يتساهل مع الواقعية الفعلية، من أجل تحقيق تأثير للواقعية يدفع القصة الى الأمام ويطور الشخصية ويستعيد اهتمام المتفرج .

اختيـــار الحـــوار

ومرة أخرى ، يمكن تحقيق هذا فقط بالاختيـــار المبدع . فمن الضرورى تماما أن يمتلك كاتب السيناريو المقدرة على تجنب كل تفاهات الكلام ليركز فقط على هذه العناصر التى تحرك القصة وتمكن الشخصيات من العمل أو تسلى المتفرج ــ بكتابة حوار لا يقدم الكلام الفعلى ، ولكن يعيد تقديمه بشكل واقعى ودرامى .

الحـوار بدون النحـو

ولعمـــل ذلـــك ، يجب على الكاتب دائماً أن يضع فى اعتباره أن الناس لا يتكلمون دائما بتحديد نحوى ، حتى ولو كانوا أســـاتذة فى الكليات يدرسون مناهج فى اللغة الانجليزية بشكل متقدم .

فان نظام الكلمة النحوية العادى فى اللغة الانجليزية يضع المسند فى الأول والمسند اليه بعد ذلك والمقيد بالنحو يتبع الشكل الآتى : « هو يذهب بعيدا » .

وفى الكلام العامى العادى مع ذلك يختلف نظام الكلمة الى حد بعيد عن القاعدة النحوية · فالكلمات المقيدة نحويا التى تأتى عادة فى نهاية الجملة ، تستخدم غالبا كبدايات للجملة : « تلك الورقة ـ التى هناك ـ أحضرها لى ـ هل تسمح ؟ » ·

أستخدام الحوار المبتذل

يعج الحوار العامى بابتذالات صغيرة وصياغات فى طريقة النطق · ويجب أن تكون رواية « يوليسيس » لجيمى جويس ـ بالنسبه للمونولوج الداخلى ـ مثمرة فى توفير أى عدد من الابتذالات والصـــياغات الماجنة بالنسبة لكاتب السيناريو الذى يرغب فى كتابة حوار واقعى كما يقوله أناس عاديون ·

فعن طريق الحوار الواقعى فقط يستطيع الممثل من خلال كاتب السيناريو أن يأمل فى اقامة علاقة بمتفرجه بحيث يوفر له ما يقوله التأثير لأول وهلة بدلا من تذكره وتلاوته مرة وأخرى · فان كتابة الحوار الواقعى المتماسك هى التى توفر الاحساس بالتلقائية كما يقال ·

المعـــانى الاضـــافية

بالرغم من أن كاتب السيناريو عليه أن يهتم بشكل حيوى بالواقعية فى حواره ، فيجب أن يضع فى اعتباره متطلبات أخرى للحوار يجب أن تحقق غرضـــها دون أن يحيد عن الواقعية · وأحد هذه الاعتبـــارات هو موضوع الحوار ذى المعنى الاضافى · فنحن نجد فى الموسيقى أن المعانى الاضافية هى تلك الأفكار المختلفة التى تستمر بعد ترديد نغمة معينة معقدة · وفى الحوار ، فان المعانى الاضافية هى تلك الأفكار المتبقية التى تفيد ضمنا ، أو يتم اقتراحها عن طريق جملة لا تصف بشكل مباشر الأفكار ذات المعنى الاضافى · ولذلك ، فان حتى أكثر الملاحظات بلاهة يمكن شحنها بدلالة لا يجرى التعرف عليها فى الحال فى خط الحوار ·

وعلى سبيل المثال ، خذ الكلمة البسيطة « لا » فبوضعها بوضوح فهى تتضمن ما تعنيه ـ اجابة بالنفى · ولكن هذه الكلمة قد تحوى عديدا من المعانى الاضافية المشتقة · فان « لا » فى الاجابة عن جملة مثيرة قد تتضمن عدم التصديق · وفى اجابة غير مؤكدة لسؤال قد تكون كلمة « لا » لها مدلول الشكل المتردد · وكلمة « لا » فى الاجابة عن سؤال يتطلب اجابة بالنفى القاطع ، قد يكون لها دلالة التعاطف الضعيف ·

ويطبق المبدأ نفسه فى الجملة · فان جملة « حسن ·· أظن أننى سأرحل » يمكن تطبيقها الى عديد من المواقف المختلفة ولكن بمعان اضافية متنوعة · ولنأخذ على سبيل المثال أحد عشاق الموسيقى الكلاسيكيه وهو يبدى ضجره من موسيقى الجاز · فان طريقه قوله : « حسن ·· اظن أننى سارحل » قد تختلف الى حد ما عن الطريقه التى يقولها رجل يرى فجاة زوج صديقته يدخل حجرة وقد زين رأس الزوج بشكل تلقائى بقرون بقر الضحك · وعلى سبيل المثال أيضا الاختلاف فى المعانى الاضافيه لنفس السطر ، حيث يقوم أحد المتهمين الهاربين بنطقه بينما يحيط به رجال البوليس وهو على وشك الهرب · وكيف يجرى نطق نفس السطر بواسطة فتاة مشكوك فى أمرها ، ولكن على استعداد لنزهه بسيارة فى الريف عندما يدعوها شاب فاجر معروف ··· الخ ·

توجيهـــات الحـــوار

ان الطريق الوحيد لكاتب السيناريو للتأكد من أن المعانى الاضافية المناسبة قد نتجت عن قراءة الممثل لسطره الحوارى ، هو أن يتحدد معناه بواسطة اتجاه تأويلى · لذلك ، ففى المثال الأول من الممكن كتابة السطر ، « حسن أظن أنى سوف أرحل » لكن أضيف اليه بين علامتى الحصر توجيه « بسأم » · ويقتضى المثال الثانى ادراج توجيه « بهياب » بعد السطر الحوارى ، أما الثالث « بقسوة » والرابع يكون « بارتياب » ·

ان كثيرا من الممثلين والمخرجين يستاءون من هذه الاقحامات داخل الوظيفة التأويلية للجزء الخاص بكاتب السيناريو · ولكن لسوء الحظ ،

يوجد كثير من الممثلين الذين يحتاجون هذه العلاقات التأويلية · واذا كان كاتب السيناريو يريد أن يتأكد من أن سطوره الحوارية سوف تستوعب التفسير الذى يشعر أنهم فى حاجة اليه ، لابد أن يلاحظ وضوح قصده دائما وصفاءه بالنسبة للممثلين ·

ان الممثل الجيد ـ الممثل الذى يحترم مهنتـــه ويحترم قـــدرات الكاتب ـ سوف يتقبل هذه التوجيهات · انهم لو أعطوه ولو حتى دليلا بسيطا للتفسير ، فسوف يكون موضع امتنان الكاتب لمنحه اياه ·

تجنب التوجيهات التى لا موجب لها

ومع ذلك ، فهناك العديد من الأمثلة تكون فيها مثل هذه الاقتراحات التفسيرية (وهذا كل ما يجب أن تكون) غير ضرورية · وهى من المؤكد زائدة عن الحاجة (ومهينة للممثل) أن تلحق بعبارة « انك لكاذب ملعون » بتوجيه « بغضب » · ان هذه الاقتراحات التفسيريه يجب أن نتجنبها عندما يكون المعنى خاليا من الابهام ، وعندما تكون طريقه العرض واضحة عن طريق معنى الكلمات · ولكن عندما يكون هناك أى شك بالنســـبة لطريقة العرض ، فلابد وبكل الوسائل أن تذكر وبالتحديد التفسير الذى تشعر أن أسطر الحوار تتطلبه ·

ان من الافضل أن تجعل هذه التوجيهات التفسيرية على صورة واحدة بقدر ما تستطيع ، ولكنه ليس أمرا حتميا · ان الحال الخاص بصيغة اسم الفاعل هو الأكثر امكانية فى تنفيذه ، لأنه من الممكن ربطه بنفس البناء النحوى الذى صيغت منه توجيهات الحدث ·

التـــلميح

من الممكن العثور على تقنية مؤثرة للغاية فيما يتعلق باقتصاديات الحوار ، وذلك فى خاصية التلميح · فان لهذه الخاصية نتيجة مزدوجة : فهى تستطيع أن تقتصد فى الحوار وتثير فى الوقت نفسه غرور الجمهور بالسماح لهم فى أن يتوصلوا الى نتائج معينة بمفردهم · وبالاضافة الى ذلك قيمة التلميح المؤثرة ، فهو بمثابة منبه ذهنى وبالتالى فهو ممتع ·

ففى فيلم « زوجتى المفضلة » (*) على سبيل المثال حينما كانت الين تستحم بينما أمها فى لقطة قريبة ومن الواضح أنها كانت تتأمل جسد ابنتها العارى خارج المشهد فكان عليها أن تقول : « الينتى ... ان السمرة تغطى جسدك » ، هذا بالاضافة الى وجود نتائج سابقة الذكر أعطت للجمهور صورة لالين وهى عارية بدون رؤيتها بالفعل وهى فى هذه الحالة المشابهة .

لذلك ، فان هذا النوع من التلميح الحوارى من الممكن أن يستخدم بفاعلية شديدة ، وخاصة فى تلك المواقف التى تكون فيها استحالة تصوير اللقطة التى تمثل ما يثار بطريقة واضحة . ولكن لا يمكن أيضا استخدامها دون تمييز . فهى أداة وعند استخدامها بحكمه ، فانها تعطى تأثيرات ايجابيه ولكن عندما تستخدم بكثرة لا جدوى لها ، فانها قد تضر بالتأثير المطلوب .

علامات ربط الحوار

يجب أن نضع فى اعتبارنا بشكل عام بالنسبة لكتابة الحوار لأى سيناريو ، وضع علامات الربط المعينة . وقد يبدو ذلك معلومة بداتية للغاية . ولكن علامات الربط فى الحوار بوجه خاص لها غرض محدد . فهى يمكن أن توفر للممثل دلالة ايجابية لأفكار الكاتب عن كيفية أداء الحوار . وفى الوقت نفسه فانها من الممكن أن تمد الممثل باقتراحات الكاتب بالنسبة لسرعة الكلام .

ويمكن لأجد الأمثلة أن يبرز امكانية تغيير المعنى عندما يتم تغيير وضع الفاصلة بما يثبت أهمية وجود علامات الربط . خذ جملة شهيرة : « بدون المرأة ، الرجل يصبح وحشا » فلو حذفنا الفاصلة فاننا نقرأ السطر كالآتي « بدون المرأة الرجل يصبح وحشا » فسوف يتغير المعنى تماما .

(★) انتاج أمريكى (١٩٤٠) ، اخراج جارسون كانين ، تمثيل كارى جرانت ـ ايرين ديون ـ جيل باتريك . يدور الموضوع عن وفاة زوجة فى ظروف غامضة فى احدى البلدان ، ولكن الزوجة تعود الى بلدها الولايات المتحدة لتجد زوجها متزوجا من صديقتها ـ (المترجم) .

علامات ربط القراءة عكس علامات ربط التمثيل

يجب فهم هذه الحقيقة واستخدامها فى كتابة الحوار : يختلف مفهوم أى ممثل عن علامات الربط بشكل مهم عن مفهوم القارىء العادى . يستخدم الممثل علامات الربط كاشارات للقراءة البصرية . فهو يستخدم علامات الربط لتعطيه فكرة عن المكان والطريقة التى يجب أن يتنفس بها . فهو يساير أداءه وفقا لعلاقات الربط التى امامه .

ولهذا السبب يجب أن يقسم كاتب السيناريو بعض انواع علامات الربط ثم يتمسك بها بشدة ، بحيث يتم الحفاظ على التماسك خلال السيناريو .

وقد وجد أن النظام التالى عملى تماما وكاف فى نوعه لاعطاء الممثل المفاتيح الضرورية : يجب استخدام الفترة الزمنيه للاشارة الى توقف تام .

ومن ناحية أخرى ، يجب أن تشير الفاصلة الى التقاط النفس فقط الى وقفه يسيرة واحدة بين الجمل أو بين قائمة الكلمات .

ويجب الاشارة الى الوقفة الأكبر بشرطة (–) ، أو اذا كان من المرغوب فيه عن طريق سلسلة من النقط الثلاث .

يجب استخدام ثلاث نقط فقط لانهاء كلام مكسور بحيث يبقى معلقا فى الهواء .

نصيحة واحدة : عند كتابة حديث يختفى تدريجيا ثم يلتحم اما مع تأثير صوت أو حديث آخر ، فتأكد من أنك تعطى لقسم الصوت كمية من الكلمات الكافية بحيث يمكن احداث تأثير ازدواجى .

والكلمات التى تحتها خط لتشـــير الى التأكيد يجب استخدامها باقتصاد ، وعندما يكون هناك فقط شك ما فى الكلمة الصحيحة التى يجب نطقها للتأكيد .

انظر الى الكلمات المائلة فى صفحة ٢١٥(*) فى خطاطيف الحوار كمثل

(★) انظر الأصل الانجليزى .

يبرز أهمية الكلمات التى تحتها خط · ولابد من استخدام علامات الربط المعتادة لأساليب التعجب والتساؤلات ·

فكل علامات الربط ـ الفاصلة والفاصلة المنقوطة وسلسلة الشرط ··· الخ ـ يجب تجنبها ·

عـــدم الضرورة

عادة ما تزدحم مسودة السيناريو الأولى بكلمات لا ضرورة لها · تخلص من كل كلمة لا تضيف شيئا ـ للشخصية أو القصة أو المتعة ـ للفيلم · اذا علمت أن نكتة قد أضيفت فقط من أجل الضحك وأنها فى نفس الوقت تعلق الحدث ، فان عليك استخدام القلم الأزرق · احذفها · فيجب على كاتب السيناريو ألا يكون رحيما بعمله · فصوت الضـــمير الخافت الى حد ما سوف يعمل عند استخدام كلمة أو جملة بطريق الخطأ أو عند اقحام نكتة فى غير مكانها · علم هذه الأماكن بعلامة (×) أو بقلم ملون حتى اذا جاء وقت المراجعة ، فسوف تعلم بالضبط مكان النقط المعترض عليها · وقراءة ثانيه لها فى معظم الأحيان تبين لك أن رد فعلك الاصلى هو الصحيح ·

التـــكرار

ربما تكون الكلمات المتكررة باهمال أكثر أخطاء الحوار الشائعة · فيجب بذل محاولة للتخلص من التكرار ، خاصة عندما تكون الكلمات المتكررة أو الجمل قريبة من بعضها · ففى المثال التالى :

جو : يعنى لو هى كما تقول ··

يعنى الى أين هى ذاهبة ؟

فتكرار « يعنى » محرج ، واستبعادها بالكامل لا يســـبب ضررا للحوار · راقب أيضا تكرار الأسماء الذى لا مبرر له · فهذا خطأ شائع بالنسبة لكل كتاب الحوار ويجب فحصه بشكل مستمر · ومع ذلك ، تأكد من تحديد هوية شخصيات جديدة عن طريق أسمائها فى الحوار عند ظهورها · وبالطبع مرحبا بالتكرار عند استخدامه بشكل معلوم لأغراض تتعلق بتأثير الحوار ·

الطـــول

أعد النظر فى طول الحوار · وبصرف النظر عن أهمية مضمونه التى تبدو فى البداية ، فانه يمكن تقليم أى حوار طويل دون القضاء على المعنى · وتأكد أن هذه الحوارات الطويلة سوف تحصل على مســـاحة منظورة مع حدث مرئى مع حركة للكاميرا والشخصية مع تغييرات فى حجم الصورة وزاويتها مع ردود فعل سريعة . وغيرها · وتخلص من معظم الاحاديث الطويله ذات علامات التعجب والتساولات أو أى من الخصائص التى ذكرت تحت عنوان « مشابك الحوار » فى الصفحات السابقة ·

الايقـــاع

تميل الكلمات التى تتوازن مع كلمات أخرى فى نفس الحديث الى التسلسل فى الحوار ، فيجب اعـــادة كتابتها بحيث يتكسر الوزن · فالكلمات المتوازنة تلفت الانتباه اليها بشكل خاص وبالتالى تسرق انتباه المتفـرج ·

الرتابـة

وينطبق الاعتراض نفسه على الاستخدام العرضى للطرق الرتيب جدا بانتظام فى سطور الحوار · فيجب كسر انتظام الطرق ، بحيث لا تضيع الكلمات المهمة من جراء عنصر دخيل ·

الجنـــاس

يجب تجنب لغة الجناس فى سطور الحوار · فقد يصبح ذا خطورة شديدة بالنسبة للممثلين الذين غالبا ما يسهون عنها ، ولذلك يحتاجون الى لقطات اضافية · وفى آخر الأمر يقوم بتغييرها الممثل أو المخرج أو مخرج الحوار · فمن مصلحتك ومصـــلحة العمل أن تقوم بعمل هذه التغييرات بنفسك ، وبذلك تتأكد أن التبديلات فى محلها ·

حوار التليفون

ليس هناك أى اعتبار يتعلق بالاخراج بالنسبة لاستخدام المحادثة التليفونية فى الأفلام وطريقة كتابتها فى الســـيناريوهات ، وبالتالى فى اللقطة السينمائية ·

وبالحكم على طريقة الاجراءات المستخدمة حاليا ، فان المحادثات التليفونية تكتب وتخرج وتولف طبقا لأهواء رجال الحرفة الثلاثة المشتركين فى العمل السينمائى . ففى الفيلم الواحد يمكن استخدام عدد من المعالجات :

١ ـ محادثة نرى ونسمع فيها فقط أحد المتحادثين ، وعادة الشخص الذى تركز عليه الكاميرا .

٢ ـ القطع السريع من الشخص الذى يطلب المكالمة فى لحظة الاتصال الى الشخص المطلوب ثم بعد ذلك تعليق الكاميرا والصوت فقط على أسئلة الشخص الثانى واجاباته .

٣ ـ المحادثة التى نسمع فيها الشخص الذى نراه على الشاشة وهو يتحدث مع الشخص على الطرف الآخر من السلك دون أن نسمع ما يقوله الشخص الذى لا نراه .

٤ ـ ونفس الشىء مثل المعالجة رقم ثلاثة ، ولكن لصوت الشخص على الطرف الآخر من السلك ونحن نسمعه عبر سماعة التليفون .

٥ ـ لقطة انتقالية سريعة الى الشخص على الطرف الآخر من الخط حيث نسمعه ونراه وهو يتكلم ونسمع دون أن نرى الشخص الذى طلب المكالمة أصلا من خلال سماعة التليفون .

٦ ـ محادثة نرى فيها الناس على طرفى الخط عن طريق قطعات مباشرة من الواحد الى الآخر .

٧ ـ محادثة نرى ونسمع فيها الطرفين على الشاشة فى نفس الوقت عن طريق استخدام تقنية الشاشة المنقسمة .

وعند استخدام هذه الطرائق العديدة فى الفيلم الواحد ، قد تكون النتيجة مثيرة للارتباك . وحتى اذا لم يكن رد فعل الجمهور هو الارتباك ،

فانه من الممكن أن نتغاضى بشكل متعمد عن عنصر من أجل اضفاء الوحدة والترابط ٠

والسيناريست الماهر لا يشغل نفسه بهذه التفاصيل ٠ فهو يعلم أن كل عنصر فى فيلمه لابد وأن يسهم بشىء فى التأثير العام ، وأن أى عنصر يضيف الى التأثير العام لا يجب اغفاله ٠ وهو يعلم أن الفيلم هو نتيجة نسق الفصاصات التى تحتوى على آلاف التفاصيل ، والتى قد تبدو بعضها تافهة تماما لوحدها ٠ وهو يعلم أنه لو أعطى الاهتمام المناسب لكل هذه التفاصيل ، فانه يقتنص الفرصه فى اضافه ميزة سينمائية الى قائمته ٠ فان مثل هذه التفاصيل ، اذا أسىء استخدامها ، تسبب أشياء مبهمه فى نفس الجمهور ٠ وفى أغلب الأحيان بعد مشاهدة الفيلم ، يكون الجمهور غير قادر على وضع أصابعه بالضبط على ما أثار استياءه من الفيـــلم ٠

وبالرغم من ذلك ، فان عدم الوضوح هذا ليس نتيجة شىء ملموس بشكل دقيق ٠ فهو راسخ فى الخطأ بســـبب تجاهل بعض التفاصيل الصـــغيرة ٠

وأسباب استياء الجمهور غير واضحة لأنه لا يعلم بالأخطاء الفنية بحيث يمكن التعرف عليها ٠ فالأخطاء الواضحة لا يمكن التعرف عليها فى أغلب الأحيان بسهولة ٠ ولكن ما يعتقد الجمهور أنه ملموس هو فى الواقع عبارة عن تفاصيل صغرى تم تناولها بلا كفاءة ٠

استخدم حوارا تليفونيا متماسكا

يجب على الكاتب الســـينمائى أن يقرر استخدام طريقة الحوار التليفونى الذى يريد أن يراه فى فيلمه ٠ وعند القيام بذلك ، يجب أن يتمسك بتلك الطريقة بشكل ثابت طوال الفيلم ٠

ويجب على المخرج عندئذ أن يصور اللقطات بالطريقة المكتوبة فى السيناريو ، خاصة اذا كان الحوار شديد الالتصاق بالحدث بحيث لا يمكن تصويره بطريقة أخرى · ويكون مونتير الفيلم بنفس الطريقة قد حصل على لقطات لا غنى عنها ، ولا يستطيع شيئا سوى تقطيعها بالطريقة التى قام بتصويرها المخرج · التى هى أيضا قد أشار اليها كاتب السيناريو ·

واختيار الطرائق بقدر ما اهتم بها الكاتب يعتمد على أهمية الحوار والتأثير الذى يجب أن يحققه على الجمهور ·

وعلى سبيل المثال ، ففى الفيلم الغامض قد يكون من الضرورى اخفاء مفتاح مهم عن الجمهور · وهذا المفتـــاح يأتى من أحد أجزاء المحادثة التليفونيه · فيمكن أن نرى أحد الطرفين فقط على التليفون ــ وليكن مفتش البوليس · ولكن حامل المفتاح الذى يتحدث اليه لا نراه ولا الكلام المتعلق بحمله للمفتاح نسمعه على شريط الصوت ·

والاجابات عن أسئلة يقوم بها الشخص الذى يطلب المكالمة قد لا تكون ذات أهميه كافيه للقصه لاباحه الاستماع · ويكون هذا فى موقف تكون فيه الشخصيه التى تطلب المكالمة تقوم بذلك للخروج من دائرة تأكيد الكاميرا ، بحيث تستطيع الكاميرا أن تبرز مظهرا آخر للمشهد ، أو فى موقف يقوم فيه شخص باجراء سلسلة من المكالمات لأماكن متنوعة ، حيث لا يكون من الضرورى رؤية أو سماع الشخص الذى يقوم بالاجابات · وفى الموقف حيث تتم فيه سلسلة من المكالمات ، فاذا قدمت المكالمة الأخيرة نقطة مهمة فى القصة ، فعندئذ تكون فكرة طيبة عندما ندع الجمهور يرى ويسمع كلا طرفى المحادثة ·

واذا كانت الردود مهمة ولكن فى نفس الوقت اذا كان الشخص الذى يقوم بها ليس مهما فى القصة ــ على سبيل المثال ، فى حالة ما اذا كان على أحد الشخصيات أن يطلب محطة الســـكة الحديدية للاستعلام عن القطارات ــ فعندئذ نحتاج فقط أن نرى ونسمع الشخص الذى يطلب

المكالمة ، ونحتاج فقط أن نسمع صوت الشخص على الطرف الآخر من الخط خلال سماعة التليفون ٠

ولكن فى المواقف التى يكون من المهم أن يشترك فيها كلا الطرفين فى المحادثة التليفونية بالنسبة للقصة ـ وخصوصا اذا كان ما يقولانه وثيق الصلة بموضوع تطور خط القصة ـ عندئذ يجب أن نرى ونسمع كلا المشتركين عن طريق لقطات مباشرة بالتناوب ٠

ويمكن تنفيذ هذا بطريقتين وتعتمد كل طريقة على درجـــة أهمية الشخصية وما تقوله ٠ فمثـــلا لو كان من الضرورى أن نرى رد فعل « المشارك » فى المحادثة التليفونية بالنسبة لما يسمع ، فيجب عندئذ وبكل الوسائل أن نرى ونسمع كلا منهما فى نفس الوقت ٠ ولكن لو كان رد الفعل لا أهميه له ، فيمكن كتابه المشهد وتاديته بحيث نرى ـ عن طريق القطعات المتبادله المباشرة ـ شخصا واحدا على التليفون ونسمع سؤاله ، ومن ثم نسمع الاجابه عبر السماعه دون الضرورة الى القطع بشكل مرئى على الشخص الذى يتولى الاجابات ٠ وبالتالى عندما نقطع عليه يمكن أن نكرر العملية ، بأن نجعل الجمهور يراه ويسمعه وهو آرد على الأسئلة عن طريق سماعة التليفون ٠

وعند الضرورة القصـــوى فقط بأن يرى الجمهور ويسمع « ردود الفعل » المتصلة لكل المشتركين من المحادثة التليفونية ، فيجب استخدام خاصية الشاشة المنقسمة ٠ فهى فى أفضل الحالات خدعة تصويرية ليس لها مكان شرعى فى قصة واقعية ٠ والقطع السريع المتناوب من جانب الى جانب دون اللجوء الى سماعة التليفون ، يحقق تقريبا التأثير المطلوب ٠ وعند ضرورة الحركة السريعة ، فان سلسلة القطعات القصيرة عظيمة الأثر أكثر من الشاشة المنقسمة ٠

ولذلك ، فعن طريق اللقطات المتناوبة فقط ـ كما وصفناها من قبل ـ يمكن تحقيق شكل موحد من اللقطات يمكن أن تكون معقولة وذات متعة جمالية بقدر ما يستدعى الشكل العام للفيلم ٠

قطعات الحوار الهاربة

قد يحدث موقف فى أحد السيناريوهات ، حيث يكون من الضرورى القطع من مشهد أحد الأحداث الى مشهد آخر لنرى ما يحدث هناك ·

فهذه خاصية يمكن أن تستخدم فى عدد من الأمثلة · فعلى سبيل المثال ، قد تكون معلومات الحوار متكررة · أى أن تقوم احدى الشخصيات باخبار وافد جديد بتفصيل أحداث معينة قد رآها الجمهور بالفعل · ولتفادى التكرار الممل والذى يسبب الضيق ، فاننا ننصح أن يبدأ التكرار ـ فقط للتعرف عليه ـ ثم القطع بشكل حاد ، وبالمثل الحدث ، الى شىء يحدث فى مكان آخر ·

ومرة أخرى ، فقد يؤدى خط القصة بطريقة صائبة الى نقل أماكن الحدث ، من أجل تجنب أن نضطر أن نخبر الجمهور عن نقطه ما فى الحبكه قد نفضى على التشويق · ولذلك ، فقبل أن يوشك المحتال الذى قبض عليه مفتش البوليس أن يخبر الجمهور بأن المحتال الأكبر موجود عند حوض السفن ، ولكى نخفى هذه المعلومة عن الجمهور وتعليق التشويق ، يحول المشهد بالضبط عند النقطه التى يوشك المحتال أن يفشى فيها كل ما يتعلق بزعيمه · ومن ثم ، ربما نستطيع القطع الى زعيم العصابه فى مخبئه وهو فى طريقه لارتكاب بعض أعماله الشائنه · وعندما نرجع بالقطع على مفتش البوليس وأسيره المغرد ، نستطيع أن نجدهما فى سيارة فى طريقهما الى أحواض السفن ·

وهناك عدد من الأماكن الأخرى يتم فيها استخدام القطع الانتقالى وقد تمت معالجتها فى « القطع الانتقالى للحدث » · أما هنا ، فاننا نتعامل مع ما يجب أن يحدث للحوار فى قطع انتقالى ·

فعلى سبيل المثال ، اذا تم القطع الانتقالى عند نقطة معينة فى الحوار فمتى يجب الاسراع بالقطع الرجوعى على المشهد الأساسى ؟ هل يجب السماح بتغطية مرور الوقت ؟ أو هل يسرع الحوار فى الحال للتمهيد بالقطع الانتقالى ؟

وهنا مرة أخرى يمكن أن يقوم المخرج أو مونتير الفيلم بالاجابة • وعادة ما يصور المخرج المشهد كله فى وقت واحد • وقد يحشر مونتير الفيلم القطع الانتقالى ثم فى قطعه الرجوعى يسرع بالحوار حسب ما يرى ، بحيث لا يمكن تصويره أو مونتاجه بأيه طريقه سوى التى أشير اليها فى السيناريو •

والاجابة عن مشكلة حوار القطع الانتقالى توجد فى حقيقة ـ انه بالرغم من قبول الجمهور الاعتقاد بانه فى أثناء استمرار حدث يمكن القيام بقطع مباشر على حدث آخر من المفروض انه واقع فى الوقت نفسه ، فلابد من انقضاء قدر معين من الوقت خلال تقديم هذا الحدث المتزامن • وعندئذ يتذكر الجمهور ـ بالاضافه الى احساس بالتزامن ـ معلومه فعليه بأن هناك بعضا من مرور الوقت •

والآن ، لكى نعوض تلك المعلومة بحيث تتشابك مع الشعور بالتزامن ، فمن الأفضل ألا تمتزج بالحوار فى القطع الرجوعى عند النقطه الصحيحة التى كانت قد كسرت من قبل •

وبالرغم من الاعتقاد المقبول من الجمهور ، فان الزمن لا يظل ثابتا ، وسوف تترك الجمهور بالانطباع الزائف بأن وقت المشهد الاصلى قد تجمد ليسمح بالقطع الانتقالى ، وذلك اذا تم التقاط القطع الرجوعى فى النقطة الصحيحة التى كسرها •

وللتأكد من أن المخرج لن يصور الحوار كله ، وبذلك لن يوفر للمونتير كما كافيا من أطوال الفيلم للتخلص من هذا الخطأ « فلا توفر للمخرج الحوار الذى تريد اسقاطه خلال مرور الزمن » •

اكتب فقط حوارا كافيا لتغطية خط القصة فى المشهد الأصلى • ثم اقطعه عند النقطة التى تشعر بأنها مناسبة • ثم اكتب مشهد القطع الانتقالى ـ حوارا وحدثا ـ وعندما يتم هذا ، اقطع عائدا الى المشهد الأصلى • ولكن لا تلتقط الحوار عند النقطة التى تقطع فيها • وبدلا من

ذلك ، حدد وقت وحدت مشهد القطع الانتقالى وحدد كمية كل منهما التى ستحدث فى ذلك الوقت ، ثم ابدأ الحوار فى مشهد القطع الرجوعى وذلك لتسمح بتلك الفجوة الزمنية ٠

وبتلك الطريقة يستطيع المخرج أن يصور ، فقط الحدث والحوار اللذين وفرتهما له ٠ ومع ذلك ، فليس هذا فى الامكان اذا كنت تكتب السيناريو بمشاهد رئيسية ٠ فهنا سوف يصور المخرج المشهد كله ٠ وبالتالى ، فان مونتير الفيلم يمكن أن يدمج مشهد قطع انتقالى دون أن يثير قلقه مرور الزمن ٠

كتابة حدث الشخصية

لأن الأفلام السينمائيه أساسا تعتبر وسيطا للحركة ، فان كاتب السيناريو يواجه بمشكلتين : توفير وصف شفاهى لأحداث « الشخصيه » وحركتها ، بالاضافه الى أحداث « الكاميرا » وحركتها ٠ ووظيفه الأخيرة كما تم شرحها اختصرت بالنسبة للكاتب ٠ فالكاميرا آلة الى حد ما لا توجد بأبعد ما يهتم بها كاتب السيناريو العادى ٠ ولحسن الحظ ، فان عبء وصف احداث الشخصية يقع على كتفيه ٠ وبالرغم وتدريجيا ـ بسبب الضروريات التى تطورها متطلبات اعداد المشـــهد وعلى ذلك تكون غير معلومة للكاتب عندما يبدأ العمل فى الســـيناريو ـ من أن توجيهات الشخصية هذه يتم التأثير بها والابتعاد عنها ٠ ومع ذلك ، فمازال كاتب السيناريو عامة يحمل عبء التميز فى توفير وصف حركة الممثل ٠ والى أن يمكن تقسيم بعض التغير الذى لا يقبل النيل منه بما هو أفضل منه ، فسوف يستمر فى القيام بذلك ٠

ورغم أن العديد من المخرجين يستاءون من توجيهات الحدث التى يقوم بها الكاتب على سبيل أنها تميل الى ارباك مفهومهم عن الحدث المطلوب ، فان أغلب المخرجين فى الوقت نفسه يعترفون بالفضل ـ وان يكن شفويا ـ لأى شىء يكتبه الكاتب خاص بتوجيه الحدث ٠ وكلما كانت التوجيهات أكثر وضوحا ، زاد شعورهم بالامتنان ٠

صف الحدث بدقة

يجب على كاتب السيناريو أن يكتب بأكثر ما يستطيع من التفصيل كل حدث مادى ورد فعل كل شخصيه فى اللقطه · ولا نهم تفاهه هذا الحدث أو مدى وضوحه ، حتى يبدو عند الوهله الاولى جديرا بان يكتب فى السيناريو ـ بالضبط مثل المخرج النادر الذى يستطيع ان يتعامل مع حشود الجماهير ـ مثل دى ميل وماموليان ـ ولذلك ، فان كاتب السيناريو النادر هو الذى يستطيع أن يوفر توجيهات الحدث بالتفصيل واللازمة للحركة الحكيمة لعدد من الناس فى نفس اللقطة ·

صف الأحداث بالضبط

يجب أن تكون أحداث الشخصيه أكثر من كونها عدديه ـ يجب ان تكون كيفيه أيضا ـ ولا يجب أن تصف فقط كل الاحداث ، بل يجب أن تصفها وصفا دقيقا · فليس كافيا الاشارة ببساطة بأن « جو يعبر الى ويلا » · فان جو يعبر بطريقة معينة يتميز بها وتنبع منه فقط عند تلك اللحظة الخاصة · وقد تغير اللحظة التالية نفسها وذلك لتبدل الظروف · فان جو قد « يتمهل بجواره بلا مبالاة وهو يعبر الى ويلا » أو قد « يعبر بسرعة وجرأة الى ويلا » ، ولكن بكل بســـاطة ليس هناك وقت محدد لعبـــوره ·

ففى السيناريو ، تكون كل من الصفة والحال من الأدوات الحيويـــة والمؤثرة للكاتب . فهى أكثر الوسائل تعبيراً والتى توصل للممثل من خلال المخرج ما فى ذهن الكاتب بالنسبة للشخصية . فالوضوح هو الكلمـــة المفسرة .

ومع ذلك ، يجب أن يتم الوضوح باقتصاد · ففى كتابة الرواية يمكن للكاتب أن يكون مستطردا ومسهبا بقدر ما يرغب · ويمكن أن يقدم الحدث رسما للشخصية باستخدام التشبيهات والمجازات والمقارنات الشعرية · أما فى كتابة السيناريو فليس الغرض من الوصف أن يوفر

متعة فى القراءة ، ولـــكن لنقل معـــلومة • ولذلك يجب أن تكون كل التوجيهات مباشرة تماما •

لا يعبر جو الى ويلا « مثل الطائر الجريح » أو « كما لو كان خائفا من شبح العواقب » • فمن ناحية أخرى قد يكون من الضرورى استخدام التشبيهات عندما لا تكون هناك كلمة فى مقدورها وصف الحدث بالضبط• ولذلك من الأفضل أن نقول : « هو يعبر الى ويلا كما لو كان يسير على بيض » ، أفضل من « هو يعبر الى ويلا بحرص » •

فالموضوع بشكل مبدئى أن السيناريو المادى ليس وسيطا للتعبير ، فان غرضه الاساسى هو توصيل معلومات من الكاتب الى الممثل ، حتى يستطيع الممثل أن يستخدمها فى أداء دوره • وعندئذ يجب على الكاتب أن يستخدم كل وسيله فى متناوله لتوصيل تلك المعلومه بوضوح وبايجاز بقدر الامكان • واذا كان يجب استخدام البراعة ، فانه يجب الاحتفاظ بها للمعالجة أو الحوار • ولكن يجب أن يكون حدث الشـــخصية هو الشاغل كله •

اخراج ما بداخل الشخصية

يجب على الكاتب بالضبط أن يقرأ حواره بصوت عال لكى يحدد نغمته ، وكذلك يجب أن يسبر غور الايماءات والحركات التى يكتبها من أجل شخصياته ويحدد شكلها بشكل مرئى • فانه بهذه الطريقة يستطيع أن يكتشف خلو السيناريو من الحركات الغريبة والمبالغ فيها ، ويعدل من توجيهاته تبعا لذلك •

توجيهات صيغة المضارع

يجب كتابة هذه التوجيهات مثل المعالجة فى زمن المضارع ، كما لو كان الكاتب يصف حدثا يجرى بالفعل • وبالاضافة الى ما يوحيه هـــذا العامل بالآنية ولانه أصبح ممارسة قياسية ، فيجب تطبيق زمن المضارع

على وجه العموم بالنسبة لأوصاف كل من الفعل ورد الفعل . ويجب كتابة أوصاف الحدث الفعلى فى صميم الجزء الخاص بالتوجيهات (انظر الجزء المسمى بالبنية) . ولكن يجب كتابة أوصاف رد الفعل بين قوسين تحت اسم كلام الشخصية وقبل أن تبدأ كلامها على الفور ، كما نجد فى : جـو : (مبتسماً فى سخرية) هذا ما تفكرين فيه ياويلا .

اسم الفاعل المضارع

يجب كتابة تلك التوجيهات فى شكل اسم الفاعل . ويجب تنفيذ هذا ليس فقط من أجل الترابط ، ولكن أيضا لأنها اكثر ايجازاً . فنقول : « مبتسما » أفضل من « وهو يبتسم » ، أو « جو يبتسم » ، أو « يبدأ جو فى الابتسام » . وهنا مرة أخرى ، فبالرغم من أنه يجب على اسم الفاعل أن يستقبل حالا كيفياً يشير الى الطريقة الدقيقة التى يتم بها رد الفعل ، فبمجرد أن نقول « مبتسماً » ، فسوف يترك هذا الممثل فى حيرة بالنسبة للأداء الصحيح الذى يجب أن يقوم به . فهو يستطيع أن يبتسم « بشكل ساخر » و « بشكل متجهم » أو « بشحوب » أو « بمرارة » أو « باستخفاف » ، وفى الحقيقة بمعظم ما يوجد من أحوال . ومرة أخرى نقول ان الوضوح هو الكلمة المفتاح .

ولا يجب أن تشمل توجيهات الحوار وردود الفعل هذه توجيهات لحركة الجسم الطبيعية — التمايلات وحركات الذراع وهكذا .. فهذا يختص بصميم جزء التوجيهات .

والقاعدة العامة التى يجب اتباعها هى :

١ — أوصاف حركات الجسد ما فوق العنق يجب أن تكون تحت عنوان : اسم الشخصية .

٢ — أوصاف حركات الجسم اسفل الرقبة يجب وضعها فى صميم أجزاء التوجيهات .

عند وضع عدد من توجيهات ما فوق العنق فى حديث واحد ، يجب اتباع الشكل الآتى :

جـو : (وهو يبتسم فى سخرية) : هذا ما تفكرين فيه ياويلا .

(تذوب الابتسامة الى تقطيبة جبين فى فضول) : ولكن هل انت ؟

وكيف أعلم ما تفكرين فيه ؟

(تتحول التقطيبة ببطء الى تعبير بالخبث) :

ورغم ذلك فأنا أعلم كيف أتيقن .

أجل .. أنا أعرف كيف .

وعندما تكون الضرورة لربط توجيه لما فوق العنق بآخر أسفل العنق ، يتغير الشكل بحيث نقدمه كما يلى :

ويـلا : (منكمشة فى خوف) : ماذا انت فاعل ياجو ؟

تتراجع وتضع يديها على صدرها كما لو كانت مستعدة لدفعه بعيداً (مستمرة وخوفها يتزايد) :

جو لا تنظر الى بهذه الطريقة .

(تغلق عينيها وينفرج فمها وهى تخرج آهة الم)

وعلى نحو لا يمكن انكاره : أوه .. لا .. لا !

ولا تتم ممارسة القواعد اعلاه بشكل عام . وفى الواقع ، لا يستخدم كتاب السيناريو قواعد ثابتة . ولكن نعرضها هنا فى نطاق الاتساق والتماسك .

واستخدامها بشكل عام — مثل اشكال السيناريو — يتيح للممثل والمخرج أن يدركا من أول وهلة ما هى توجيهات الحدث الجسدى ، وما هى توجيهات تعبيرات ردود الفعل الظاهرية .

وهناك قاعدة أخرى يمكن أن تحدد توجيهات الحدث المكتوبة تحت عنوان وصف الشخصية على أنها أوصاف تعبير الوجه ووصف طريقة التحديث فقط ووضع كل أوصاف الحدث الأخرى فى نطاق جزء التوجيهات . وعلى الرغم من أنه بلا أى وقت محدد ، فيجب كتابة حدث الشخصية الجسمانى مثل المشى والعبور والسقوط ... الخ ، فى أى مكان ولكن فى نطاق التوجيهات . ومهما كانت القاعدة المتبعة ، فيجب تنفيذها بشكل مترابط بحيث ينتج عنها الاتساق والوضوح المباشر .

الحدث قبل الكلام

ولأن عينى المشاهد أسرع من أذنيه ، فمن المهم الاشارة الى الأفعال والايحاءات قبل سطور الكلام . ولذلك اذا كان من الضرورى أن نرى فتاة تصفع رجلا على وجهه ، فيجب كتابة التوجيهات على النحو التالى :

ويلا : هذا رايى فيك يا جو هازلت .

(ويلا تصفح جو على وجهه) .

ردود الفعل المؤجلة

فى أوقات معينة — خاصة بعد كشف مهم للحبكة اما بصرى أو شفوى — يكون من الأقوى تأثيراً تأجيل التأثير بعد الكشف عن السبب بتضمين نوع من الحدث المؤجل . وبدلا من الاشارة بأن استجابة الشخصية فى الحال لكشف ما — اما بالكلام أو برد الفعل الجسمانى — يتم اعداد الجمهور له ، « يجلب » التأثير ، وبمعنى آخر عن طريق امداد الشخصية بنوع من النشاط المعتاد ، اما بذلك الذى قطعه الكشف أو

بنشاط جديد تماماً . وعند توفير التأثير الكلامى المغطى ، دعه بكل بساطة يوقف ما يقوم به ثم وفر الكلام .

وقد حدث هذا على أجمل وجه فى فيلم « ٣٩ درجة » عندما كشف الجاسوس الرئيسى عن شخصيته لدونات ، برفع يده وكشف اصبعه الصغيرة المقطوعة عند العقلة الثانية . وكان أول رد فعل لدونات بالنسبة لهذا هو استمراره فى رشفه لفنجان الشاى . ثم ما لبث أن اتسعت عيناه وانفرجت شفتاه ؛ وذلك ليعبر عن ارتباكه المفاجىء .

وتحول هذه التقنية خاصية الكوميديا المؤثرة ذات المعنيين الى الشكل الجاد . وعلى غرار نموذجها الأصلى ، يجب استخدامها فقط بشكل مقتصد — عند النقط الدرامية العالية — وذلك لتكون أكثر تأثيراً .

الخروج والدخول

لا يكون خروج الشخصية ودخولها بالضرورة عن طريق باب الى أية حجرة . ولاختصار الزمن بالتداخل ، فان الدخول من الباب بالطبع لا يعتبر حيوياً للتشويق أو لمتطلبات السيناريو الأخرى — فان مثل هذا الخروج والدخول يمكن أن نرى تأثيرهما على لقطة كبيرة لشخصية أخرى فى أحد مستلزمات الديكور . وبعد التمهيد لفتح الباب بالتأثير الصوتى (الذى يستطيع عن طريقه الشخص فى اللقطة الكبيرة أن يستجيب) ، يمكن أن نرى الشخصية تدخل اللقطة من اتجاه الباب الذى لا نراه أو خارجاً منها فى اتجاه الباب الذى لا نراه . فأى شىء من هذا القبيل يمكن أن يضغط ويسرع بالحدث ؛ بحيث يظل الحدث الحيوى ويساهم فى اتجاه المتطلبات المهمة لتدفق الاستمرارية .

الأحداث العابرة

عندما يشير اتجاه أحد الأحداث بأن على شخصية ما أن تعبر من مكان الى آخر ، فيجب أن يضع كاتب السيناريو فى اعتباره نتائج معينة .

اذا كان بعبوره هذا يترك شخصية اخرى خارج المركز فى تكوين الكادر واذا لم تقم الكاميرا بعمل بان على الشخصية العابرة ، عندئذ يجب القيام ببعض التعويض وذلك لابراز الشخصية الباقية واستعادة تكوين يلقى القبول . ومن الضرورى (رغم ندرة استخدامها) أن نعمل واحداً من الاشياء الآتيين :

١ — الاشارة الى أن الكاميرا تعيد التركيز على الشخصية الباقيـــة بالتعديل عن طريق البان الخفيف ، أو

٢ — الاقتراح بأن الشخصية الباقية « تغطى خشبة المسرح » كما يصطلح عليه فى لغة المسرح وتركز نفسها عند نقطة مؤكدة خصصت لها فى الأرض .

حدث الأطفال

تتطلب توجيهات الحدث بالنسبة للممثلين الأطفال — خاصة الصغار جداً — اعتباراً خاصاً . فالطفل الممثل العادى بصرف النظر عن مـــدى تأثير أدائه تنقصه مسائل الحركة الجسمانية بشكل يثير الشفقة . الا اذا تم تصويرها بشكل صريح وليس مدهوناً بالعسل ، فيصبح عدم خبرتهم وافتقارهم للحضور المسرحى متضخماً عندما يقومون بالحركات الجسمانية .

فان أداء جاكى كوجان فى فيلم « الصبى » لشابلن والصبى ذى الشعر الناعم الأبيض فى فيلم « سقوط معبود » والصبى الايطالى البنى العينين فى فيلم « سارق الدراجة » والصبية الصعاليـــك فى الفيلـــم الـــروسى « بوزبرزنيكى » — قام بتصويرهم كلهم مخرجون يعرفون كيفية التعامل مع الأطفال . فقد أدركوا أن الأطفال يمثلون عندما يطلب منهم . ولكن عند ضبطهم بعيداً عن الأعين — وعند توجيههم بدون توجيه باعطائهـــم شيئاً غير ضرورى فى خط السيناريو ليقوموا به ولكنه فى نفس الوقـــت

شبيه بخبرة طفولية — عندئذ يمكن للأطفال القيام بأداءات تتميز بالعناية والنضارة والتأثير القوى . ورغم كل هذا ، فانه يعتبر جزءاً من وظيفة المخرج .

ضع فى اعتبارك قصور الطفل

ومع ذلك ، فان بامكان كاتب السيناريو التيسير من مهمة المخرج بأن يضع فى اعتباره قصور أغلب الممثلين الأطفال . ويجب أن تكون البساطة هى القاعدة . ويجب كتابة التوجيهات بمصطلحات بسيطة ومفهومة . وتغييرات التعبير لا يجب أن تكون تلك الناتجة عن دوافع عميقة معقدة ؛ ولكن نابعة من مجال قدرة الطفل وفهمه . فقد يمكن استخدام تشبيهات بسيطة على أن تكون تلك التى فى نطاق تجربة الطفل . ولا يجب شغله بأشياء كثيرة ، ولكن فى الوقت نفسه يجب امداده بنوع من اللوازم — شىء يجعله مشغولا ويبعد انتباهه عن كونه يمثله .

توجيهات حدث الحيوان

هناك قواعد مشابهة يجب اتباعها عند كتابة توجيهات حدث الحيوانات فمعظم أحداث الحيوانات يتم تصويرها ، اما بطريقة غير مباشرة أو بشكل مرتجل . فالكلب الذى من المفروض أن يجرى خارج اللقطة الى سيده على الشاشة ، فانه يخرج الى سيده الحقيقى الذى يمسك له بسكويت الكلاب خارج المشهد . والكلب الذى يجذب معطف صبى صغير ليحذره من خطر ، لا يعلم شيئاً عما يفعله ويقوم بأداء حدثه فقط بعد تدريب شاق من سيده . ولذلك لا تطالب بحيل تتطلب وقتا طويلا للتعلم . عليك بالاشارة فقط الى ابسط الأحداث للحيوانات .

تجنب تماماً طلب التعبير وتغيرات التعبير . فان هذا قد يبدو نصيحة غير ضرورية ؛ ولكن هناك منتجاً معروفاً بمطالبته الكتابة فى

السيناريو : « ينظر الكلب الى أعلى متوسلا الى سيده . ثم يدير رأسه كما لو كان يريد ان يخبره أنه يريد أن يذهب . ثم ينظر الى أعلى وتذرف عيناه الدموع » . يجب الاحتيال على الحيوان ليؤدى . فان عملهم على الأفضل يكون متقطعاً رغم مظهره بأنه سهل الأداء عند رؤيته على الشاشة . فان هذه الحيل السهلة ما هى الا نتيجة ساعات العمل الشاق جداً وخبرة المونتاج السينمائى . فان تصوير كلب يقف على ساقيه الخلفيتين ويضع ساقيه الأماميتين على كتفى صبى ، يستهلك أربع ساعات من زمن التصوير .

فيجب على كاتب السيناريو أن يتعرف على مستوى الحيل التى يمكن أن يقوم بها الحيوان العادى ، ثم بعد ذلك يرتجل . فمثلا ، تستطيع الكلاب أن تسبح ولكن معظمها لا يستطيع السباحة عبر نهر واسع كما هو المفروض فى كثير من المشاهد .

فالحيلة هنا هى أن نشير الى لقطة للكلب وهو يدخل الى المياه ، ولقطة أخرى له وهو يسبح فى المياه ، والثالثة وهو يقفز الى شاطىء النهر . وعند القطع بينها مع لقطات أخرى متنوعة لمنحدرات النهر الهادرة الخطرة السريعة الجريان والقريبة منه ، وللشرير وهو يصوب لقطات خطرة على الكلب من على الشاطىء فيمكن لتقطيع المشهد أن يعطى التأثير المطلوب .

ويتم اطعام معظم الحيوانات بشكل جيد قبل احضارها للعمل فى مكان التصوير . ولذلك ، فسوف تقفز على الكراسى وتقف من فوقها وتخدش الأبواب وتدفعها وتنظر فى خجل من وراء الأشجار وتنظر فى توسل — تفعل اى شىء فى حدود العقل وفى حدود قدراتها الجسمانية والعقلية من أجل الحصول على لقمة طعام . فاللقطة الكبيرة

على سبيل المثال لكلب ينظر بتوسل الى سيده الحقيقى الذى يمسك بقطعة من اللحم ، يمكن استخدامها على أن تتداخل فى مشهد غرامى كما لو كانت تدل على أن الكلب يرمق العاشقين بنظرة متأثرة . فالتلميح هو الاجابة ، وهو الذى يجب أن يعتمد عليه كاتب السيناريو فى الأساس عندما يكتب توجيهات الحدث للحيوانات .

التعلم من المشاهدة

يجب بالطبع على كاتب السيناريو أن يحضر عروض الأفلام السينمائية ، وذلك اذا كان فقط من أجل أن يتابع التجارب والتقنيات الحديثة لصناعة الأفلام السينمائية . فاذا لم تخرج من فيلم وأنت محمل بحمولة من الكليشيهات القديمة ؛ فماذا يجب عليك ككاتب سيناريو أن تتعلم ؟

فيلمك

اذا كنت تشاهد الفيلم المأخوذ عن سيناريو لك ، واذا كنت أصلا مهتماً بتحسين قدراتك يجب أن تبدى اهتماماً خاصاً لعدد من العوامل .

أولا يجب أن تنصت بحرص للحوار للتعرف على أوجه النشاز . هل هو مطنب ؟ ما السطور أو الكلمات التى تستطيع حذفها دون الاخلال بالمعنى وذلك من أجل زيادة السرعة ؟ هل هناك كلمات مكررة أو كلمات متناغمة ؟ هل تتدفق السطور ؟ هل بعض الأحاديث طويلة جداً ؟ هل هى تكشف عن الشخصية ؟

وفى الوقت نفسه ابحث عن عيوب القصة . هل هناك أى شىء لم يتم شرحه ؟ هل كل خطوط القصة مترابطة فى نهاية الفيلم ؟ هل سقطت احدى الشخصيات فجأة دون تفسير ؟

اذا لم تستطع ملاحظة كل هذه الأشياء أعد مشاهدة الفيلم . أو عليك أن تحصل على نسخة من الفيلم وعرضها عدة مرات باحثاً عن الأخطاء .

والآن ، لاحظ اذا كان الخروج والدخول انسيابياً . البصريات — هل جرى تقديمها كما قمت بكتابتها فى السيناريو ؟ اذا لم يكن ذلك .. حاول أن تحدد سبب حتمية التغيير .

اذا كان هناك أى شىء من المشاهد الساقطة — هل لها تبرير ؟ حاول أن تتصور نفس مجموعة المشاهد بادماج المشهد الساقط فيها . هل كان سيعلى من مجموعة المشاهد ؟ حاول أن تعلل سبب سقوطها .. وبالنسبة للمشاهد المضافة ، هل هى رفعت من مستوى مجموعة المشاهد والفيلم ؟ هل اللقطات الساقطة كانت غامضة فى السيناريو الذى قمت أنت بكتابته ؟ الفكاهة السائرة — هل سمحت بأن تجرى بقدر ضئيل جداً ؟ هل قمت باستغلالها ؟ حاول أن تحلل رد فعل المشاهد عند النتيجة .. هل كانت تستحق ؟

حاول اذا أمكن أن تلاحظ ردود فعل الجمهور بالنسبة للنقط العالية فى الفيلم . سوف يسعلون فى تلك الأجزاء المحملة . سيكون هناك صمت كامل عند اثارة انتباههم .

قس زمن ضحكاتك فى ردود أفعال الجمهور . هل الضحكة الكبيرة فى الواقع تؤدى الى صخب كثير ؟ ماذا حدث ؟ هل أعددت سطوراً قليلة من الحوار الخامد ليتبع الضحكة الكبيرة وأنت تعلم أنه سوف يغطى تماماً الوقت الذى تستغرقه الضحكة ؟ هل تنمو ضحكاتك عند الجمهور مثلما قمت بتطويرها فى السيناريو ؟

لاحظ تفسيرات المخرج للقطاتك . كيف يزيد من جودتهـا ؟ كيف يفشل ؟ هل تم اتباع توجيهات الممثل التى كتبتها ؟ اذا كان كذلك ، هل يمكن تجويدها ؟ اذا لم يكن .. حاول أن تحدد سبب القيام بالتغييرات وكيف نجحت التجويدات .

عليك أن تبدى اهتماماً خاصاً بالنسبة للتقطيع ، فيما يتعلـق بالسرعة التى حققها المونتير . هل اقترحت القطعات ؟ هل جرى اتباعها ؟ اذا لم يحدث .. فما السبب ؟ وكيف جرى تجويد التتابع ؟ هل جـرى تصوير اللقطات الاعتراضية التى قمت باقتراحها وجرى تضمينهـا فى المكان الذى أشرت اليه ؟ ماذا عن اللقطات المعاكسة ؟ هل جرى وضعها كلها فى الفيلم ؟ اذا كان ذلك قد تم فما التأثير ؟ واذا لم يكن فكيف تم تجويد تصورك للسيناريو ؟

ليس فيلمـك

عليك أن تقبل هذا : ما ان تصبح كاتب سيناريو محترفاً ، حتى تفسد متعتك فى مشاهدة الأفلام . فلكى تستمتع بأى فيلم سينمائى ، فمن الضرورى ان تكون متقبلا لتأثير الفيلم ككل ، وليس بتجزئة العناصر الذاتية للفيلم .

ولأنك كاتب سيناريو ، فسوف تتابع تقنية تناول وعرض المـادة أكثر من المادة نفسها . فسوف تجد نفسك تهمس لنفسك « لقطة قريبة ، بان على المائدة ثم تقترب الكاميرا فى لقطة كبيرة » ومن هذا القبيل رافضاً بشدة بعض الأشياء ومعجباً بغيرها وتبدى ملاحظات ذهنية عن مؤثرات معينة تعتزم أن تستخدمها فى سيناريوهات المستقبل .

وهناك قانون . فنحن نتعلم كيف نكتب بعد كـل شىء عـن طريق قراءة الكلاسيكيات ـــ وحتى بقراءة الأدب الـذى يقل فى قيمتـه عـن

الكلاسيكيات ، وبمعنى آخر بالتعلم من نجاح الآخرين وأخطائهم . وليس هناك عندئذ سبب لعدم امكانك تحسين كتابتك السينمائية بمشاهدة نتائج الآخرين .

ولكن تجنب الأشياء الخاطئة . ولا تتأثر بالمبتذل أو المتوسط القيمة . وعليك أن تدرك شكل الكليشيهات الصوتية والبصرية ، بحيث عندما تتعرف عليها فانك تتجنبها على الفور .

ومع ذلك ، فانك لست محتاجاً لرفضها كلها . ذلك لأنه ليس هناك فى الدنيا ما نعتبره جديداً يعتبر قضية مسلماً بها بحيث يمكن اغفاله فى اغلب الأحوال . فما يمكن أن نظنه جديداً ومبهراً هو ببساطة تعديل لشىء قديم — ربما شىء مبتذل ولكن بعث الحيوية فى القديم هو ما يظهره على انه جديد بحيث يؤدى الى الأصالة ، كما هو حادث فى اقتباسات شكسبير لحوليات هولنشيد .

ولذلك ، فان عليك رؤية الخصائص الكليشيه فى الأفلام لتذكرها لا كما رأيتها ، ولكن كما تفكر فى اعادة صقلها للاستخدام فى المستقبل . وعلى سبيل المثال اذا شاهدت شمعة تتناقص تدريجياً فى الحجم تشير الى مرور الوقت لا تتذكر الشمعة وحدها . حاول أن تحلل الخاصية التى قدمتها الشمعة — الذبول التدريجى للأشياء . فيجب أن يقوم هذا بفتح مخزن واسع للبحث عن الامكانات :

نعلا حذاء يبليان ، قطعة طباشير تتلاشى فى الحجم ، سيجارة تحترق صهريج مياه يتناقص ، تأثير هبوب الرياح أو سكونها تدريجياً — فهذه هى بعض الامتدادات الراسخة التى يمكن الاستفادة بها من نقط الانطلاق الأصلية . وعليك باقتباس حقيقة ثابتة أخرى : ليس ما تفعله هو المهم ، بل كيف تفعله هو المهم .

ليس ما تفعله هو المهم . بل كيف تفعله هو المهم .

استخدم نفس المنهج بالنسبة لكل أركان الفيلم . استخدم حبكة خط القصة كنقطة انطلاق لحبكات أخرى . وهذا لا يعنى انه يجب أن تستخدم ببساطة طريقة « السير بالمقلوب » التى تأخذ نفس نمط الحبكة ، ولكن تعكس وتحتال على الشخصيات وعلاقاتها . يجب أن تكون معالجتك أكثر من ذلك . فيجب أن تتضمن ابداع خط قصصى مختلف تماماً بشخصيات مختلفة تشارك فى مواقف مختلفة . ويجب استخدام الفكرة التى تحصل عليها من الفيلم فقط فى طبيعة الخاصية التى لها رونقها وليس أكثر .

وبمعنى آخر ، يجب أن تتنبه الى التنويعات الشرعية والابداعية للموضوعات التى تقدمها الأفلام . فمن المسموح به للمؤلف الموسيقى أن يبدع تنويعات على موسيقى باخ . وبنفس الطريقة ، يجب أن يكون من العدل تماماً بالنسبة لك أن تبدع تنويعاتك دون أن تعانى من الاتهامات أو تأنيب الضمير .

فقد انبثق أحد موضوعات فيلم دى سيكا « سارق الدراجة » من اجابة ماجيورانى العابسة لسؤال مسئول البوليس : « هل شاهد اى واحد الحادثة ؟ » وكانت الاجابة : « شاهدتها الناس بالتأكيد ولكن لم يهتم أحد » . لم يهتم أحد بالنتائج المفجعة على حياة صغيرة لرجل صغير سرقت دراجته .

ويتضح الموضوع نفسه فى قصة ذات طبيعة مختلفة تماماً « وفاة بائع متجول » ، حيث تشكو الزوجة بمرارة وبالحاح بأنه « يجب ابداء الاهتمام » .. أجل يجب ابداء الاهتمام للأزمة فى حياة الرجل الصغير الذى

كان زوجها والذى عاش مثل هذه الحياة الصغيرة ؛ لأن « لا أحد اهتم » بالنسبة له .

ولذلك ، فان تشابه الموضوعات لا يجب أن يكون عائقاً فى استخدامها كنقط انطلاق لعملك . فعندما يتوافر موضوع ، يجب على الكاتب أن يكون فى مقدوره أن يبدع أى عدد من القصص المختلفة تماماً — قصص يمكن أن تقف على أرجلها دون المعاناة من المقارنة بقصص أخرى تستخدم الموضوع نفسه .

الرمزية

يجب أن يستخدم الرمز لغرض معين . انه أخيلة الكاتب السينمائى وعرضه الابداعى لما هو عكس الحقيقة العارية الثابتة . ففى أى فيلم ، يمكن للرمز أن يعرض شيئاً لنا أكثر جمالا وأكثر بريقاً وأكثر شعوراً وأكثر رسماً ، مما لو رأيناه بطريقة معروضة بشكل عادى وتقليدى .

فالفيلم السينمائى هو وسيلة توصيل مثالية للرمز الأدبى والصورى — عند استخدامه بشكل مناسب . واستخدامه بشكل غير مناسب يمكن أن يعوق تدفق الحركة الى الأمام . ففى أى عمل أدبى ، قد يكون الرمز شيئاً لا يلاحظ على الفور ولكن يجب التفكير فيه الى أن ندرك معناه . ولكن فى أى فيلم يجب أن يكون الرمز على مستوى الشعور بشكل حاد . يجب أن يكون حاداً وحاسماً ويمكن التعرف عليه بسهولة وفى مقدور الجمهور أن يدركه فى الحال بسهولة .

ويرجع السبب فى هذا الى أنه على عكس الكتاب ، حيث يستطيع القارىء أن يعود ويعيد قراءة القطعة التى تتضمن الرمز ، فان جمهور الفيلم لا يستطيع النظر مرة أخرى للرمز الذى لم يفهمه على الوجه الأكمل من أجل مزيد من التوضيح . فهو يمر سريعاً على الشاشة ثم يخبو مرة أخرى ثم يضيع تماماً اذا لم نتفهمه فى الحال .

ومن ثم يجب أن يكون للرمز السينمائى استجابة عالية ، ولا يجب أن يكون غامضا بحيث يكون معناه وعلاقاته معروفة فقط لمبدعه ،

والا فسوف نترك الجمهور ولديه احساس غامض من عـــدم الرضى وعدم الوضوح .

فالرمـــزية لها مكانها المحدد فى الفيلم . فلقد كانت دائماً تحتل زمنا معينا ، مثل زمن عرض لقطات المكتبة لكل من لندن وباريس على الشاشة لتهيئة المشاهد التالية التى من المفروض أن تحدث فى تلك الأماكن .

ففى الفيلم الصامت القديم — وخاصة فى تلك الأفلام الأوروبية — كان يتم استخدام الرمز المرئى للحصول على تأثيرات مرجعية معاكسة . ففى فيلم لانج « مصير » ، جرى تقديم الموت بثلاث شمعات مضاءة ، كل واحدة ترمز الى مدى حياة واحد من الشخصيات . وكلما انطفأت واحدة من الشموع ، تموت احدى الشخصيات .

ويأتى الى الذهن عدد من أمثلة استخدام الرمز السينمائى . مثل تلك اللمسات الاخراجية الرشيقة التى تنير فجأة مشهداً كئيبا بشكل ما . ويستطيع الرمز الموفق أن يجعل لقطة منفردة تشع بالمعنى .

ففى فيلم بيك « المزق » ، كانت لقطة للعامل المسئول عن قضبان السكة الحديدية وهو يطوح بفانوسه يتم القطع عليها عدة مرات ، لترمز الى رتابة حياته .

وفى فيلم جريفيث « شـــارع الحلم » ، كان المفروض أن عـــازف الكمان المقنع يرمز للشيطان ، فى حين أن الجمع المنصت منتشيا يرمـــز للانسانية المعذبة .

وفى فيلم جريفيت « شارع الحلم » ، كـــان المفروض أن عـــازف بلقطة لعاصفة ، وامتزج وجه بونابرت الغاضب على نسر قاس ، فى حين اصبحت النساء المنبوذات الأموات مثل أوراق شجر فى مهب الريح .

وفى فيلم آيزنشتين « بوتمكين » . تعرض اللقطة الافتتاحية للفيلم وجه عائلة فريده وهى تتكسر على الشاطىء رمزاً للثورة . وكانت لقطة لحم اللحم العفن ترمز الى حالة روسيا قبل الثورة .

وفى فيلم « سيمارون » حين تم ضرب جورج ستون البائع المتجول اليهودى وتم القاؤه على الأرض ، سقطت ذراعاه المبسوطتان على جانبين بشكل الصليب لترمزا الى موت يهودى آخر على صليب خشبى آخر .

ووجدت الرمزية أكثر استخداماتها افتعالا فى فيلم شيزنر « شهوة » . الذى كان محملا برموز الى درجة الاشباع .

وفى فيلم لانج « متروبوليس » . كان الشعاع المنبعث من عضلات المخترع المجنون يحيط بباريس الذى كان يطارده ، ويستخدم ذلك ليرمز الى الحائط المسدود الذى واجهه .

وفى فيلم « الشارع القرمزى » لنفس المخرج ، فان التوهج المتقطع للافتة كهربائية خارج المشهد يرمز الى ومضات التعقل والجنون داخل عقل صراف قاتل .

ونفس التأثير بالتكنيكلور تم الحصول عليه على يد هيتشكوك فى المشاهد الختامية لفيلم « الحبل » عندما تمت مواجهة القاتلين الشابين المصابين بعقدة نفسية بجريمتيهما عن طريق استاذهما السابق . فكانت انعكاسات اللافتة الكهربائية التى خارج نوافذ شقة السطح تضىء وجهيهما بالتناوب باللون الأحمر المرتبط بالجنون ويرمز الى عقليهما المنحرفين ، واللون الأبيض يرمز الى شبابهما ، واللون الأخضر الى لحظات صفائهما

الذهنى . فقد رمز تعاقب الألوان كلها الى الانفصام الواضح لشخصية براندون عبقرى الشر فى الفيلم .

وفى فيلم « م » ، كانت لقطة خيال الممثل لور وهو يحوم بشكل واضح حول الفتاة الصغيرة المرتعدة ترمز الى المأساة التى كانت وشيكة الوقوع . وفى الفيلم نفسه كانت لقطة كرة الفتاة الصغيرة وهى تتدحرج خارج مجموعة الشجيرات الكثيفة ترمز الى موتها على يد لور افضل من اية لقطة صريحة حتى عن الجريمة نفسها .

وجرى استخدام نفس نمط الرمز فى فيلم « رجال الشنق أيضاً يموتون » ، عندما رأينا قبعة رجل الجستابو وهى تتدحرج بشكل كوميدى وتصل الى نقطة توقف مميتة اسفل المائدة التى يرقد عليها جسد القتيل ممدداً .

وفى فيلم « المخبر » لجون فورد ووفقاً لما قاله ددلى نيكولز كاتب السيناريو ، فانه كان مفعماً بالرموز « ومن الواضح أن اكثرها لا يخفى عن المشاهد الحصيف » .

فان الليلة الضبابية التى جرت فيها معظم الأحداث قصد بها أن ترمز الى الانسانية التى تتلمس طريقها ، والضباب الذهنى الذى تحرك خلاله جايبون تلك الليلة . وكان اعلان المكافأة رمزاً للخيانة ، وعصا الضابط السوداء المدبوغة التى أطاحت بنقود مكافأة جايبو على المنضدة كانت رمز الاحتقار ، وكانت دقات الرجل الأعمى ترمز الى ضمير جايبو ، وصورة المسيح المحفورة فى نهاية الفيلم ترمز بالطبع الى خلاص جايبو فى الهه .

وفى فيلم بريطانى اكثر حداثة « ذهب الى الأرض » ، رمزت لقطة لحذاء يسحق وردة الى اغواء الفتاة التى لعبت دورها جينيفر جونز .

وهناك مدرسة فكرية تعارض الرمز الواضح كشيء أخرق وغير فني . وتعمل نفس المدرسة فى وسيط آخر للتعبير والتوصيل . انهـا مدرسة الغموض . ولكن تظل الحقيقة بأن الأفلام السينمائية هى :

أولا : أداة للتوصيل . فيجب أولا أن توصل أفكاراً وأحـاسيس . ولا يمكن تحقيق ذلك بتقـديم رموز غامضة للغاية بحيث انه عـن طريق اعادة مشاهدة الفيلم عدة مرات يمكن أن يكتسى الرمز بالمعنى . ولا يمكن طبع التعليقات العديدة الشارحة كما كان ضرورياً فى أعمال جويس ، من اجل القاء الضوء على مئات من رموزه .

وبالتأكيد ، لابد من تجنب الرمز الواضح ، أى بمعنى آخر الكليشيه . ولكن بما انه من الواجب على كاتب السيناريو خلق شخصيات ومواقف وحوار بشكل مبتكر ، فان جزءاً من واجبه خلق رموز مبتكرة — ويعيد ابداع استخدامات مبتكرة للرموز النمطية — من أجـل تحـويل النثر الى شعر .

ولكن يجب أن يتم فهم هذه الرموز للوهلة الأولى على الأقل جزئياً ؛ لأن الرمز لا يحتاج أن يكون واضحاً تماماً على الفور . فهو يمكن أن يخلق احساساً بالفهم فى اللاشعور ، بحيث تبدع النتيجة التراكمية التأثير المطلوب فى نفس الجمهور .

ويمكن للرمز المرئى أن يكون عوناً كبيراً لكـاتب السيناريـو اذا استخدمه بذكاء . فاذا صعب فهمه على الفور وجرى امتصاصه ، فانه يؤدى الى الغموض والارتباك وبذلك يعطل الحركة السينمائية والتتابع .

الموسيقى

بما أن الموسيقى قد أصبحت جزءاً مكملا لصناعة الفيلم وحيث ان كاتب السيناريو هو المحرك الأول لكل الأفلام ، فانه من المحتم عليه ان يعود نفسه على أن الموسيقى عنصر فى صناعة الفيلم .

فيمكن للموسيقى الجيدة أن تصلح من سيناريو سيىء . ويمكن للموسيقى السيئة أيضاً أن تهدم سيناريو جيداً . فاذا كان الكاتب حريصا على استعادة تلك الامتيازات التى سمح لها بأن تتسلل من بين أصابعه ، عندئذ يجب أن يبدأ فى أن يؤكد نفسه ورغباته ، وذلك بأن يقترح عناصر خارج رسم السيناريو بشكل لائق — يمكن أن يكون لها تأثير كبير على الفيلم النهائى .

والموسيقى واحدة من هذه العناصر ، اذ انه عن طريق اقتراحات الكاتب بالموسيقى ، فانه يصبح لديه وسيلة يمكن أن تكمل الكلمات التى كتبها ويوفر للعاملين الآخرين فى الفيلم عناصر تتكامل تماماً مع الفيلم ككل .

فليس من الضرورى لكاتب السيناريو أن يكون ملماً تماماً بالموسيقى . فلا يحتاج الى ان يكون قادراً على التمييز بين نوتة وأخرى ، أو أن يكون قادراً على الغناء بشكل مضبوط . وقد يكون أيضاً ضعيف السمع . ولكن يجب أن يعرف كيف يوفق الموسيقى فى السيناريو الذى يكتبه ، بحيث يستفيد استفادة تامة من امكاناتها .

موسيقى الحبكة

هناك نمطان عريضان من الموسيقى يجرى استخدامهما فى الأفلام . الأول والأقل اهمية على قدر اهتمام كاتب السيناريو به هو موسيقى الحبكة التى يبثها فى السيناريو كجزء من الحدث نفسه : الأغنية التى تغنيها البطلة والموسيقى التى يعزفها أوركسترا النادى الليلى والموسيقى المستخدمة لمشاهد الرقص وموسيقى الأحداث التى خارج المشهد . مثل الكرنفالات والسيرك والاستعراضات والعروض المسرحية . فموسيقى مشهد المسرح فى فيلم « حياة مزدوجة » تنتمى الى هذا التصنيف . وعادة ما يتم كتابة الموسيقى قبل تصوير الفيلم ، بحيث يمكن عمل التسجيلات لها . ثم يتم اذاعة هذه التسجيلات أثناء تصوير المشاهد ، وذلك لضبط الحدث وتطابق الشفاه. وفيما بعد فى عملية المكساج، يتم وضع تسجيلات الموسيقى فى خلفية المشاهد المصورة بشكل ملائم جداً .

الموسيقى التصويرية

ومع النمط العريض الثانى لموسيقى الشاشة — الموسيقى التصويرية — يجب على الكاتب السينمائى ان يكون أكثر اهتماماً بها . وبسبب التقاليد الصارمة التى تمسكوا بها بالنسبة لتأليف موسيقى الأفلام ، فان أكثر الموسيقى المستخدمة هى تنويعات الموسيقى الشائعة « قلوب وزهور » التى اصبحت مقياساً فى كثير من الوجوه ، مثل مقام الموسيقى القديمة التى كان يجرى عزفها للأفلام الصامتة على آلات بيانو لا تناغم فيها .

واذا كان الكاتب مخلصاً ومبدعاً ويجاهد من أجل تجنب الكليشيه فى الفاظه ويحقق طزاجة ، فيجب أن يهتم بشكل حيوى بنوعية المادة الموسيقى الكملة لكتابته . وحيث ان الموسيقى التصويرية عادة — بمشاهد تستغرق بضع ثوان الى بضع دقائق — تغطى وقتاً يتراوح بين اربعين

وتسعين دقيقة ، فيجب أن يقدم الكاتب اقتراحاته ويحاول ان يتأكد أن الموسيقى التصويرية تتوافق مع الحدث الدائر والحوار .

وكان فى مقدور لين أن يخبر مؤلفه الموسيقى بنوع الموسيقى التصويرية التى يريدها لفيلمه « أوليفر تويست » ، فقد كتب يقول : « أود أن تصاحب الموسيقى مشهد فاجن كله وهو يرتدى قبعته ويتناول عصا المشى ويدور سائراً مثل سيد عجوز ، وفى النهاية عندما تداس قدمه وتنشل جيوبه يبحث فى جنون عن محفظته وساعته المفقودتين . فان ذلك يجعل أوليفر يضحك كثيراً . « اننى اظن أن على الموسيقى أن تبدأ فى الحال بعد صيحة « الى العمل » ، وتنتهى عند المزح على أوليفر وقد رقد نائما . فان هذا بالنسبة لى تقريبا أهم قطعة موسيقى للغاية وأحب أن تحول المشهد الى باليه كوميدى » . فاذا كان فى امكان المخرج المبدع أن يعطى مثل هذه الاقتراحات والتعليمات ، فليس هناك سبب لعدم استطاعة كاتب السيناريو المبدع أن يفعل مثل هذا .

تجنب الموسيقى المألوفة

وهى توصية مهمة يجب أن تطبق على معظم الموسيقى التصويريه . فان لم تستخدم كقفشة ، فيجب أن تكون الموسيقى أصيلة وليست مألوفة . وهذا يعنى أنها لا تستخرج من أية موسيقى معروفة . فالموسيقى التى يمكن التعرف عليها ومن ثم معرونة الهوية وتثير البلبلة ، فانها قادرة على انتزاع انتباه الجمهور من الحدث وتلفت الانتباه لها .

وظائف الموسيقى التصويرية

للموسيقى التصويرية عدد من الوظائف المحددة : فهى يمكن أن توفر معلومة اضافية ويمكن أن تزيد المضمون العاطفى حدة ويمكن أن تعلى من التأثير الدرامى ويمكن أن توضح الأفكار ويمكن أن تعاون فى بناء مشهد وتعلى من قيمته ويمكن أن تساهم فى التتابع بأن تجعل الأحداث المنفصلة تتكامل مع المشاهد ، ويمكن أن تحدد هوية الشخصية

وجو الوقت والمكان ، ويمكن أن تقوى حالات الذهن السيكولوجية ، ويمكن ... تعبير وترتيع من قيمة المشاهد البصريه التى تحتو بسبيا من ... التشويق .

ولكى يهتم كاتب السيناريو بكل هذه الوظائف الاهتمام الضرورى عند كتابة السيناريو ، فمن الضرورى أن يعمل من خلال تعاون مباشر مع مؤلف الموسيقى . وحيث أن هذا يستدل استحاله حقيقيه فى نظام الاستوديو الحالى ـ حيث من النادر أن يتقابل الكاتب حتى مع المخرج او موتير الفيلم قبل أن يبدأ فى كتابة السيناريو ـ فيجب أن يحاول تقدير الاحتياجات الموسيقية للسيناريو الذى يكتبه ، ويحاول على الأقل أن يضمن للسيناريو الموسيقى المصاحبة المناسبة بأن يقترح متطلبات معينة .

فالنظام الأمثل هو الذى يكون فيه تعاون كامل بين الكاتب والمخرج ومؤلف الموسيقى وقسم الموسيقى ورجال المؤثرات الصوتية ، بحيث يمكن أن يكون تكاملا لكل هذه العناصر . وقد جرى هذا فى فيلم هـ . ج . ويلز « شكل الأشياء فى المستقبل » ، بحيث أخذ ويلز بيدى الملاحظة الآتية : « هذه الموسيقى المتعة لا يقصد بها أن تكون اضافة ، ولكن جزء من التصميم » .

الموسيقى الاخبارية

للاستفادة من الوظيفة الأولى للموسيقى التصويرية ـ توفير معلومة اضافية ـ قد يقترح كاتب السيناريو أن تقلد الموسيقى صوت جزء معين من الأحداث . ففى مشهد الاستيقاظ فى فيلم « المخبر » على سبيل المثال ، جرت كتابة الموسيقى بحيث قامت بتقليد شكل موسيقى رنين قطع النقود الفضية وهى تسقط على الأرض من جيب ماكلاجن . وفى مرة أخرى ، قامت الموسيقى بشكل مقنع بتقليد صوت انسياب بيرة جونيس أثناء ابتلاع ماكلاجن لها .

وفى فيلم « حياة بيتهوفن » لجانس ، تم توصيل حالة صمم المؤلف الموسيقى الناسوى بشكل جميل للجمهور فى المشهد الذى يسير فيه بيتهوفن فى الشارع ويمر بعازف كمان متجول · وقد جرى ترسيخ عازف الكمان مع الموسيقى التى يعزفها · ثم يقترب بيتهوفن من عازف الكمان وتزول الموسيقى تدريجيا الى أن يصبح بيتهوفن فى لقطه كبيرة فتزول الموسيقى تماما · وعندما يبتعد بيتهوفن ، تعود موسيقى الكمان مرة أخرى لإعادة ترسيخها ·

الموسيقى الايحائية

ويمكن للموسيقى ايضا ان توحى بالاحداث القادمة · فقد يشير كاتب السيناريو عند نقطة معينة فى السيناريو لمؤلف الموسيقى أنه يجب أن يظهر التلميح موسيقيا · ففى فيلم « شباييف » جرى هذا عندما استعد الجيش لخوض معركة مع قوة من الواضح أنها تفوقها .

كانت الموسيقى عند هذه النقطة فى مقام أصغر ، لدرجة أن الايحاء بهزيمة الجيش جرى حفره بشكل ذكى فى ذهن الجمهور ـ هذا بدون تسرع ، لأن الموسيقى بطبيعتها ـ وعلى خلاف اللغة ـ لديها القدرة على الايحاء دون الافشاء ·

الموسيقى التضخيم

وربما كانت أهم وظيفة للموسيقى هى تضخيم المضمون العاطفى · فالموسيقى الصريحة بلا لجاجة المستخدمة فى المشهد الافتتاحى لفيلم « وادى القرار » (*) عكست السيطرة الطاغية لمصانع الصلب على حياة العمال،وفى الوقت نفسه أضفت صفة سائدة على شخصيات رؤساء الصلب. فالاقتراح بالنسبة للجو العام الذى تدعمه الموسيقى يمكن أن يقوم بكتابته الكاتب السينمائى ، مشيرا الى الوقت الذى يشعر أنه يجب تقديمها فيه والأوقات الأخرى التى يعتقد أنه يجب اعادة تقديمها فيها كنوع من اللازمة

(*) انتاج امريكى (١٩٤٥) ، اخراج تاى جارنيت ، تمثيل جرير جارسون ـ جريجورى بيك ـ وتدور الأحداث عن علاقة خادمة بابن سيدها ـ (المترجم) ·

الموسيقية . ففى فيلم « الجزائر » فى المشهد الذى يواجه فيه المخبر قاتله ، فانه يتراجع ويصطدم بائه بيانو ميكانيكى يرين المكان . ثم عن طريق هذه الموسيقى المرحه الاليه التى تخرج بشكل حاد لتشبيه ساحر يتم قتل المخبر .

موسيقى التحديد

ويمكن استخراج نفس هذه الخواص الموسيقيه عندما يطلب موسيقى **لتحديد الشخصيات** . فيمكن ان يصاحب تقديم احدى الشخصيات بجمله موسيقية مميزه — كما يحدث فى الاوبرا — بحيث انه عندما تظهر الشخصيه او تكون على وشك الظهور ، يمكن ان تضيف الموسيقى المصاحبه تعليقا محددا .

وفى فيلم بابل « حافه العالم » ، يستخدم نداء البرى للازمه لبينر ماسون ، احد الشخصيات الأساسية . وفيما بعد يتكامل فى تيمة الرحيل عندما يوشك أن يترك جزيرته المحبوبة . وعندما يلقى حتفه ، تعلن مجموعه من النحاسيات فى مقام صغير تماما عن تيمه الجزيرة موحيا بعزلة الذين بقوا على الجزيرة . ويحتوى كل الفصل الأخير من الفيلم الذى وضعت عليه هذه الموسيقى على عشر كلمات فقط من الحوار . وتستمر الموسيقى حوالى ثمانى دقائق .

ويمكن ، على سبيل المثال ، تقديم شخصية كوميدية عن طريق تيمة موسيقية خفيفة رشيقة ، ويمكن تمييز الشخص المبجل موسيقيا عن طريق تيمة ايقاع بطىء فى طبقة منخفضة ، ويمكن استخدام التيمة نفسها ولكن فى مقام أصغر لتصوير شخص عاطفى ذى ميول حزينة وحالمة .

الموسيقى السيكولوجية

تؤدى الحالات السيكولوجية للعقل الى تفسيرات موسيقية لطبيعتها المتغيرة ، والتى تستطيع الموسيقى أن تضيف الوصف التصويرى الموضوعى لاختلافاتها الشعورية .

ففى فيلم « المهر الاحمر » عندما بدأ الصبى فى ممارسة أحلام اليقظه عن جياد السيرك البيضاء . قدم الفيلم الفراخ البيضاء فى الفناء وهى تتحول الى جياد السيرك البيضاء · وتحولت الموسيقى الرعوية التى صاحبت مشهد الحظيرة بشكل ذكى الى موسيقى السيرك لابراز التحول الخيالى ·

الموسيقى الدرامية

ليس هناك ما هو أكثر تاثيرا من أجل **اعلاء التأثير الدرامى أو لتغطية مشهد درامى** . مثل نغمة موسيقية ملائمة · ففى الراديو ، تعبر عن هذه الوظيفة التى يتم اللجوء اليها باستخدام كلمة « لدغة » ·

ولذلك . ففى فيلم « صورة دوريان جراى » جرى استخدام نغمة نشاز لتناسب المدة الدرامية التى جاءت مع الصدمة التى وقعت لدوريان عندما علم بانتحار حبيبته ·

فيمكن اللجوء فى الوقت المناسب الى مثل هذه « اللدغات » عن طريق كاتب السيناريو ويقوم بوصفها جزئيا ، بحيث يحصل المؤلف الموسيقى على مفهوم الكاتب لما هو ضرورى حين يعقد معه مؤتمرا شخصيا ·

موسيقى المطاردة

ويمكن أيضا تدعيم أى مشهد كوميدى بموسيقى مناسبة · فالمطاردة الكوميدية ، على سبيل المثال ، تسلم نفسها بشكل مدهش للتفسير الموسيقى · ويمكن استخدام صوت آلة الباسون أو صوت التشيللو ، لرسم مهازل رجل سمين يطارد قطة أو شقراء أو ما يمكن أن يطارده رجل سمين يقصد به المرح · وفى امكان نفس الآلات بمقام أصغر ، أن توحى بالتعاطف مع شخصية غارقة فى الحب من طرف واحد · ففى فيلم « الصبى ذو الشعر الرمادى » ، جرى عزف موسيقى أثناء مطاردة خاصة مصاحبة لمشهد المطاردة ، عندما كان يطارد الصبى بيتر شلة من الصبية · وساعد هذا فى اعلاء التأثير الدرامى والاسراع بالايقاع ·

موسيقى الأجواء

تعتبر وظيفة **تحديد الوقت والمكان** شيئا طبيعيا بالنسبة للموسيقى التصويرية ويمكن عرض الفترات التاريخية بشكل موسيقى ، بحيث يمكن بدون اضافة الصورة الاستدلال على المكان والزمان · فان نمط موسيقى الهيبوبت القديم يمكن أن يحدد بسهولة القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر ، **وأنماط الطبلة والنمط الأفريقى (أو الهندى الأمريكى)** فى امكانها ان تضع المشهد فى المكان الخاص به ، ويمكن ان تكون الالات النحاسية أكثر فاعلية فى تهيئة مشهد سيرك أكثر من أى عنصر آخر · ويعتبر الايقاع السريع للأغانى الشعبية الشائعة مناسبا لتقديم مشهد لقاعة رقص أو ناد ليلى ·

البناء مع الموسيقى

ويمكن أن نرى وظيفة **بناء** مضمون درامى **بالموسيقى** بشكل مكتمل فى المونتاج · لأن عمليات المونتاج هذه ما هى الا عرض غير واقعى فى أمكانه أن يختصر الزمن فتخدم الموسيقى المصاحبة كنوع من الأساس الواقعى ، لأنها توفر ما يبدو من وقت لآخر سلسلة من اللقطات الصامتة المنفصلة ، وذلك عن طريق الالتحام الموحد للفكرة او الجملة الموسيقية .

موسيقى الانتقال

يمكن للموسيقى أن توفر تتابعا للصوت ، ولذلك فانه يمكن استخدامها كخاصية انتقال لتربط المشاهد المنفصلة التى تم اهمالها فى كتابة السيناريو أو أثناء التصوير · ويمكن أن يعتمد كاتب السيناريو على هذه الوظيفة لكى ينوع انتقالاته أو مضماراً صوتياً يخفف من سلسلة الانتقالات البصرية · وبالرغم من أن هذا النوع من التتابع لا يعتبر أساسا حركة ، فان لديه حركة ظاهرية كامنة لتوفير التتابع المطلوب ·

وكانت الموسيقى فى فيلم « مقابلة عابرة » مرتبطة مع مؤثرات صوت القطار والحوار ، فساعدت فى خلق انتقالات ناجحة للغاية ·

ويمكن استخدام الموسيقى التصويرية المرتبطة بالمؤثر الصوتى أيضا بمثابة مزج موسيقى بارع يصل بين مشهدين مختلفين تماما . ولذلك ، فان صوت صرخة امرأة يمكن أن يستمر عند نقطة معينة فى قمة أحد المشاهد بنفس القدر فى المشهد التالى .

موسيقى التدعيم

ويمكن اضفاء الحيوية والحرارة فى المشاهد الحوارية التى ليست درامية بالقدر الكافى ـ كما فى المشاهد المضطرة للشرح ـ بشكل كبير عن طريق الموسيقى التصويرية المناسبة التى يمكن أن تدفع الحدث البطىء الى الأمام .

وهناك العديد من المشاهد فى الفيلم الذى يتطلب جرعة قوية من الموسيقى ، من أجل تحقيق الحركة . وفى أغلب الأحوال يمكن ملء النقط الخالية بين المشاهد الحوارية بخلفية من الموسيقى المحايدة التى يمكن أن تستولى على اهتمام الجمهور ، فقط بقوة ايقاعها الطاغى .

الموسيقى التعليقية

يمكن استخدام الموسيقى التصويرية للتعليق بشكل ساخر على أى مضمون بصرى . ففى فيلم بينليف « المدينة الغارقة » لقطة لحصان البحر فى المحيط ، مزيج من سباق الخيل النمطى وموسيقى الجريدة السينمائية، وأدى ذلك الى التنويه بشكل ساخر الى أفكار مؤلف الموسيقى النادرة عن سباق الخيل بوجه عام ، والمقاطع الموسيقية لجرائد سباق الخيل السينمائية على وجه الخصوص . وكانت موسيقى القانون الحزينة المترددة لفيلم « الرجل الثالث » ، بمثابة معلق خارج خشبة المسرح على الحدث الذى دعمته .

ويمكن أن يضع كاتب السيناريو تعليقاته الموسيقية ليس فى مضمون فعلى ، ولكن فى شكل اقتراحات لمؤلف الموسيقى . ويجب عليه

فقط أن يكون مدركا لفاعليات الموسيقى والدور الذى يمكن تلعبه فى اضفاء شكل على السيناريو .

الموسيقى البديلة للحوار

يمكن أن تملأ الموسيقى التصويريه الاماكن التى فى السيناريو . حيث يدور الحدث فى صمت فى مضمار الصوت ذى البعد الثالث .

فى فيلم شارلى شابلن « مسيو فيردو » بعد أن يذهب شابلن للفراش مع احدى زوجاته . تظل الكاميرا بشكل حصيف خارج الباب المغلق لحجرة نومهما . ولكن الموسيقى توحى بما يحدث . فتتقدم فى بداية لحنا يوحى بالسعادة الزوجية . ثم تتحول الى سلسله من الجمل التى تصدر العواطف القاتلة التى تحدث . وفى النهاية تتحول الى عزف رنان قوى يمثل العملية نفسها ، ثم يختتم بموسيقى رابسودية مؤثرة توحى بزوال العواطف ، ويخرج شابلن من الحجرة بلا مبالاة سعيداً ومنتعشا مثل زهرة من زهور حديقته .

ومع ذلك . فان هناك أوقاتا يمكن أن تضيف فيها المشاهد الصامتة الى تأثير الحدث . فقد قام بروكوفييف باعلاء الكثير من الذرى فى موسيقاه التصويرية الممتازة لفيلم «الكسندر نيفسكى» ، عن طريق لحظات الصمت المؤثرة . ولكن كثيرا من المنتجين يرفضون الصمت فهم مثل أصحاب الدعاية المجدبى الخيال ، لا يستطيعون أن يفهموا لماذا يجب عليهم أن يدفعوا ثمنا لمثل هذه **الأماكن البيضاء** الميتة لبضاعتهم . ويصرون على أنه مهما كان لديك من أسباب ترغبك فى مشهد صامت ، فلابد من أن تغطيه بالموسيقى .

صدر من هذه السلسلة

أولاً: الموسوعات والمعاجم

ليونارد كوتريل، **الموسوعة الأثرية العالمية**

ويليام بيتر، **معجم التكنولوجيا الحيوية**

ج.كارفيل، **تبسيط المفاهيم الهندسية**

ب. كوملان، **الأساطير الإغريقية والرومانية**

و. د. هاملتون وآخرون، **المعجم الجيولوجى المصور فى المعادن والصخور والحفريات**

حسام الدين زكريا، **المعجم الشامل للموسيقى العالمية (ج١)**

خيرية البشلاوى،**معجم المصطلحات السينمائية**

دونالد نيكول، **معجم التراجم البيزنطية**

ثانياً: الدراسات الاستراتيجية وقضايا العصر

د.محمد نعمان جلال، **حركة عدم الانحياز فى عالم متغير**

إريك موريس؛ آلان هو، **الإرهاب**

ممدوح عطية، **البرنامج النووى الإسرائيلى**

د. لينوار تشامبرز رايت، **سياسة الولايات المتحدة الأمريكية إزاء مصر**

إزرا .ف. فوجل، **المعجزة اليابانية**

د. السيد نصر السيد، **إطلالات على الزمن الآتى**

بول هاريسون، **العالم الثالث غداً**

مجموعة من العلماء، **مبادرة الدفاع الاستراتيجى: حرب الفضاء**

و مونتجمرى وات، **الإسلام والمسيحية فى العالم المعاصر**

بادى أونيمود، **أفريقيا الطريق الآخر**

فانس بكارد ، **إنـــهم يصنعون البشر (٢ج)**

مارتن فان كريفلد،**حرب المستقبل**

ألفين توفلر ، **تحول السلطة (٢ج)**

ممدوح حامد عطية ، **إنهم يقتلون البيئة**

د.السيد أمين شلبي، **جورج كينان**

يوسف شرارة ، **مشكلات القرن الحادى والعشرين والعلاقات الدولية**

د. السيد عليوة، **إدارة الصراعات الدولية**

د. السيد عليوة، **صنع القرار السياسى**

جرج كاشمان، **لماذا تنشب الحروب(٢ج)**

ايمانويل هيمان، **الأصولية اليهودية**

أنجيلو كودفيللا، **المخابرات وفن الحكم**

آلان أنترمان، **اليهود (عقائدهم الدينية وعباداتهم)**

ثالثاً: العلوم والتكنولوجيا

ميكائيل ألبى، الاقتراض الكبير

فيرنر هيزنبرج، **الجزء والكل: محاورات فى مضمار الفيزياء الذرية**

فريد هويل، البذور الكونية

ويليام بينز، الهندسة الوراثية للجميع

د. جوهان دورشنر، **الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد**

إسحق عظيموف، **الشموس المتفجرة (أسرار السوبرنوفا)**

روبرت لافور، **البرمجة بلغة السى باستخدام تيربوسى (٢ج)**

إدوارد إيه فايجينباوم، **الجيل الخامس للحاسوب**

د. محمود سرى طه، **الكمبيوتر فى مجالات الحياة**

د. مصطفى عتانى، **الميكروكمبيوتر**

رادو نيكولايای ، **الإلكترونيات والحياة الحديثة**

رالف عبد الفتاح، **الكون ذلك المجهول**

روبرت فانتزمان، **كوننا المتمدد**

فرانسيس هيس، **تبسيط الكيمياء**

فكتور تيرنر، **تربية الدواجن**

فيليب رينهم، **تكنولوجيا فن الزجاج**

كارى جونياك ومارك هوبليس، **الوراثة والهندسة الوراثية بالكاريكاتير**

كلكتا، **الطريق إلى دوللى**

كلير كاس ماكلينتوك، **صور أفريقية: نظرة على حيوانات أفريقيا**

لانسلوت هوجبن، **أفكار العلم العظيمة**

مصطفى محمود سليمان، **الزلازل**

مورجان دافيز، **الدقائق الثلاث الأخيرة**

وليام هـ.. ماثيوز، **ما هى الجيولوجيا؟**

إسحق عظيموف، **العلم وآفاق المستقبل**

ب. س. ديفيز، **المفهوم الحديث للمكان والزمان**

د. محمود سرى طه، **الاتجاهات المعاصرة فى عالم الطاقة**

بانش هوفمان، **آينشتين**

زافيلسكى ف. س.، [mfm1]**الزمن وقياسه**

ر. ج. فوربس، **تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ جزء)**

د.فاضل أحمد الطائى، **أعلام العرب فى الكيمياء**

رولاند جاكسون، **الكيمياء فى خدمة الإنسان**

إبراهيم القرضاوى، **أجهزة تكييف الهواء**

ديفيد أندرتون، **تربية أسماك الزينة**

أندريه سكوت، **جوهر الطبيعة**

إيجور إكيموشكين، **الإيثولوجي**

بارى باركر، **السفر فى الزمان الكونى**

ديمترى ترايفونوف، **ظلال الكيمياء**

بول ديفز، جونز جريبين، **أسطورة المادة**

جيفرى ماوساييف ماسون، **حين تبكى الأفيال**

ليونارد أ. كول، **السلاح الحادى عشر**

و. جراهام ريتشاردز، **أسرار الكيمياء**

د. زين العابدين متولى، **وبالنجم هم يهتدون**

رابعاً: الاقتصاد

ديفيد وليام ماكدوال، **مجموعات النقود (صياغتها، تصنيفها، عرضها)**

د. نورمان كلارك، **الاقتصاد السياسى للعلم والتكنولوجيا**

سامى عبد المعطى، **التخطيط السياحى فى مصر**

جابر الجزار، **ماستريخت والاقتصاد المصرى**

ولت ويتمان روستو، **حوار حول التنمية الاقتصادية**

فيكتور مورجان، **تاريخ النقود**

د. تشارلز سى مانز، **إدارة الأعمال بلا مديرين**

خامساً: مصر عبر العصور

محرم كمال، **الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء**

فرانسوا ديماس،**آلهة مصر**

سيريل ألدريد، **إخناتون**

موريس بيرايز، **صناع الخلود**

بكـنت أ. كتشن، **رمسيس الثانى: فرعون المجد والانتصار**
ألن شورتر، **الحياة اليومية فى مصر القديمة**
ونفرد هولمز، **كانت ملكة على مصر**
جاك كرابس جونيور، **كتابة التاريخ فى مصر**
نفتالى لويس، **مصر الرومانية**
عبده مباشر، **البحرية المصرية من محمد على للسادات (١٨٠٥ ـ ١٩٧٣)**
د. السيد طه أبو سديرة، **الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية**
جابرييل باير، **تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة**
عاصم محمد رزق، **مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية**
ت. ج. هـ. جيمز، **كنوز الفراعنة**
حسن كمال، **الطب المصرى القديم**
أ. أ. س. إدواردز، **أهرام مصر**
سومرز كلارك، **الآثار القبطية فى وادى النيل**
كريستيان ديروش نوبلكور، **المرأة الفرعونية**
بيل شول وأدبنيت، **القوة النفسية للأهرام**
جيمس هنرى برستد، **تاريخ مصر**
د. بيارد دودج، **الأزهر فى ألف عام**
أ. سبنسر، **الموتى وعالمهم فى مصر القديمة**
ألفريد ج. بتلر، **الكنائس القبطية القديمة فى مصر (ج٢)**
رور ليندم، **الطفل المصرى القديم**
ج. و. مكفرسون، **المولد فى مصر**
جون لويس بوركهارت، **العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية**
سوزان راتييه، **حتشبسوت**
مرجريت مرى، **مصر ومجدها الغابر**
أولج فولكف، **القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة**
د. محمد أنور شكرى، **الفن المصرى القديم**
ت.ج. جيمز، **الحياة أيام الفراعنة**
إيفان كونج، **السحر والسحرة عند الفراعنة**
تشارلز نيمس، **طيبة (آثار الأقصر)**
رندل كلارك، **الرمز والأسطورة فى مصر القديمة**
ديمترى ميكس، **الحياة اليومية للآلهة الفرعونية**
محمد عبد الحميد بسيونى، **بانوراما فرعونية**
حمدى عثمان، **هؤلاء حكموا مصر**
جوزيف دلى، **العمارة العربية فى مصر**
ميكل ونتر، **المجتمع المصرى تحت الحكم العثمانى**
بربارة واترسون، **أقباط مصر**
إيريك هورنونج، **فكرة فى صورة**
بيير جراندييه، **رمسيس الثالث**

سادساً: الكلاسيكيات

جاليليو جاليليه، **حوار حول النظامين الرئيسين للكون (٣ج)**
وليم مارسدن، **رحلات ماركو بولو (٣ج)**
أبو القاسم الفردوسى، **الشاهنامة (٢ج)**
إدوارد جيبون، **اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها (٣ج)**
ناصر خسرو علوى، **سفر نامة**
فيليب عطية، **تراتيم زرادشت**
جورج جامو، **بداية بلا نهاية**
محمد كرد على، **بين المدنية العربية والأوربية**

سابعاً: الفن التشكيلى والموسيقى

عزيز الشوان، **الموسيقى تعبير نغمى ومنطق**
ألوير جرايتر، **موتسارت**

[illegible] التشكيلي المعاصر في الوطن العربي

[illegible] التشكيلي، نظرية التصوير

[illegible] وتأثيره على الكوميديا الإلهية لدانتي في الفن التشكيلي

[illegible] كولنجوود، مبادئ الفن

[illegible] يوهان سباستيان باخ

[illegible] فيفالدي

[illegible] التربية عن طريق الفن

[illegible] دليل تنظيم المتاحف

[illegible] أنطون بروكنر

[illegible] الفلسفي

[illegible] النغمة وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر

إيموندو سولمي، ليوناردو

سيوزانيه ميرى روبرتسون، **الأشغال الفنية والثقافة المعاصرة**

ثامناً: حضارات عالمية

جاكوب برونوفسكى، **التطور الحضارى للإنسان**

س. هـ. بورا، **التجربة اليونانية**

جوستاف جرونيباوم، **حضارة الإسلام**

أ. د. جرنى، **الحيثيون**

ل. ديلابورت، **بلاد ما بين النهرين**

ج. كونتنو، **الحضارة الفينيقية**

آدم متز، **الحضارة الإسلامية (٢ج)**

جوزيف نيدهام، **تاريخ العلم والحضارة فى الصين**

ستيفن رانسيمان، **الحضارة البيزنطية**

سبتينو موسكاتى، **الحضارات السامية**

تاسعاً: التاريخ

جوزيف داهموس، **سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى**

هنرى بيرين، **تاريخ أوربا فى العصور الوسطى**

أرنولد توينبى، **الفكر التاريخى عند الإغريق**

بول كولز، **العثمانيون فى أوربا**

جوناثان ريلى سميث ، **الحملة الصليبية الأولى وفكرة الحروب الصليبية**

د. بركات أحمد، **محمد واليهود**

ستيفن أوزمنت، **التاريخ من شتى جوانبه (٣ج)**

و. بارتولد، **تاريخ الترك فى آسيا الوسطى**

فلاديمير تيسمانيانو، **تاريخ أوربا الشرقية**

د.ألبرت حورانى، **تاريخ الشعوب العربية (٢ج)**

نويل مالكوم، **البوسنة**

جارى. ب . ناش، **الحمر والبيض والسود**

أحمد فريد رفاعى، **عصر المأمون (٢ج)**

آرثر كيستلر، **القبيلة الثالثة عشرة ويهود اليوم**

ناجاى منشيو، **الثورة الإصلاحية فى اليابان**

محمد فؤاد كوبريلى، **قيام الدولة العثمانية**

د. إبرار كريم الله، **من هـم التتار؟**

ستيفن رانسيمان، **الحملات الصليبية**

آلبان ويدجرى، **التاريخ وكيف يفسرونه (٢ج)**

جوميبى دى لونا، **موسوليني**

جوردون تشيلد، **تقدم الإنسانية**

هـ. ج. ولز، **معالم تاريخ الإنسانية (٤ج)**

هـ . سانت موس، **ميلاد العصور الوسطى**

يوهان هويزنجا، **اضمحلال العصور الوسطى**

هـ . ج. ويلز، **موجز تاريخ العالم**

لورد كرومر، **الثورة العرابية**

و . مونتجمرى وات، **محمد فى مكة**

عاشراً: الجغرافيا والرحلات

ت.و . فريمان، **الجغرافيا فى مائة عام**

ليسترديل راى، **الأرض الغامضة**

رحلة جوزيف بتس (الحاج يوسف)

إميليا إدواردز، رحلة **الألف ميل**

رحلات فارتيما (الحاج يونس المصرى)

رحلة بيرتون إلى مصر والحجاز (٣ج)

رحلة عبد اللطيف البغدادى فى مصر

رحلة الأمير رودلف إلى الشرق (٣ج)

يوميات رحلة فاسكو داجاما

س . هوارد، **أشهر الرحلات إلى غرب أفريقيا**

إريك أكسيلون، **أشهر الرحلات فى جنوب أفريقيا**

وليم مارسدن، **رحلات ماركو بولو (٣ج)**

حادى عشر: الفلسفة وعلم النفس

جون بورر . **الفلسفة وقضايا العصر(٣ج)**

سوندراى، **الفلسفة الجوهرية**

جون لويس. **الإنسان ذلك الكائن الفريد**

سدنى هوك، **التراث الغامض: ماركس والماركسيون**

إدوارد دو بونو، **التفكير المتجدد**

رونالد دافيد لانج، **الحكمة والجنون والحماقة**

د.توماس أ. هاريس، **التوافق النفسي: تحليل المعاملات الإنسانية**

د. أنور عبد الملك، **الشارع المصرى والفكر**

نيكولاس ماير، **شارلوك هولمز يقابل فرويد**

أنطونى دى كرسبنى، **أعلام الفلسفة المعاصرة**

جين وروبرت هاندلى، **كيف تتخلصين من القلق؟**

هـ ج. كريل، **الفكر الصينى**

د. السيد نصر السيد، **الحقيقة الرمادية**

برتراند راصل، **السلطة والفرد**

مارجريت روز، **ما بعد الحداثة**

كارل بوبر، **بحثا عن عالم أفضل**

ريتشارد شاخت، **رواد الفلسفة الحديثة**

جوزيف داهموس، **سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى**

د. روجر ستروجان، **هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال؟**

إريك برن، **الطب النفسى والتحليل النفسى**

بيرتون بورتر، **الحياة الكريمة (٢ج)**

فرانكلين ل. باومر، **الفكر الأوربى الحديث (٤ج)**

هنرى برجسون، **الضحك**

أرنست كاسيرر، **فى المعرفة التاريخية**

و . مونتجمرى وات، **القضاء والقدر**

إدوارد دو بونو، **التفكير العملى**

ثانى عشر: العلوم الاجتماعية

د.محيى الدين أحمد حسين، **التنشئة الأسرية والأبناء الصغار**

م. و ثرنج، **ضمير المهندس**

رايموند وليامز، **الثقافة والمجتمع**

روى روبرتسون، **الهيروين والإيدز**

بيتر لورى، **المخدرات حقائق نفسية**

د.ليو بوسكاليا، **الحب**

برنسلاو مالينوفسكى، **السحر والعلم والدين**

[illegible] الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعي

[illegible] تعليم المحرومين

[illegible] الطفل من الخامسة إلى العاشرة

[illegible] العلم والطلاب والمدارس

ثالث عشر: المسرح

[illegible] المرشد إلى فن المسرح

برونو باتينسكي ، **حفلة مانيكان**

جلال العشري ، فكرة المسرح

[illegible] جورج برناردشو ؛ جان أنوى

مختارات من المسرح العالمى

د.سيد المعطى شعراوى ، المسرح المصرى المعاصر: أصله وبدايته

[illegible] فن المايم والباتتومايم

ريجموند هيتر ، جماليات فن الإخراج

أوجين يونسكو ، الأعمال الكاملة (٢ج)

آلان سكاربنتلك، مسرح الشارع

نك كاى، **ما بعد الحداثية والفنون الأدائية**

بيتر بروك، **التفسير والتفكيك والإيديولوجية**

أندريه فيليه، **الممثل التوميدى**

إلى ستراسبرج، تدريب الممثل

جلال جميل محمد، **مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى**

رابع عشر: الطب والصحة

[illegible] فيتش سرجيف، **وظائف الأعضاء من الألف إلى الياء**

د.جون غلنار، **كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة**

د.ناعوم بينروفيتش، **النحل والطب**

م. هـ. كنج، **التغذية فى البلدان النامية**

خامس عشر: الآداب واللغة

برتراند رسل، **أحلام الأعلام وقصص أخرى**

ألدس هكسلى، **نقطة مقابل نقطة**

جول ويست، **الرواية الحديثة : الإنجليزية والفرنسية**

أنور المعداوى،**على محمود طه: الشاعر والإنسان**

جوزيف كونراد، **مختارات من الأدب القصصى**

تاجور شين ين بنج وآخرون، **مختارات من الآداب الأسيوية**

محمود قاسم، **الأدب العربى المكتوب بالفرنسية**

جابرييل جارسيا ماركيز، **الجنرال فى متاهة**

سوريال عبد الملك، **حديث النهر**

د.رمسيس عوض، **الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية وبعدها**

مختارات من الأدب اليابانى: الشعر، الدراما، الحكاية، القصة القصيرة

ديفيد بشبندر، **نظرية الأدب المعاصر**

نادين جورديمر وآخرون، **سقوط المطر وقصص أخرى**

رالف نى ماتلو، **تولستوى**

والتر ألن، **الرواية الإنجليزية**

هادى نعمان الهيتى، **أدب الأطفال**

مالكوم برادبرى، **الرواية اليوم**

لوريتو تود، **مدخل إلى علم اللغة**

د. جابرييل جارسيا ماركيز، **سيمون بوليفار**

ديلاسى أوليرى، **الفكر العربى ومكانه فى التاريخ**

د. على عبد الرءوف البمبى، **مختارات من الشعر الإسبانى فى العصور الوسطى (ج١)**

ب. إفور إيفانز، **موجز تاريخ الدراما الإنجليزية**

ج. س. فريزر، **الكاتب الحديث وعالمه (٢ج)**

جورج ستاينر، **بين تولستوى ودستويفسكى (٢ج)**

ديلان توماس، **مجموعة مقالات نقدية**

فيكتور برومبير، **ستندال**

فيكتور هوجو، **رسائل وأحاديث من المنفى**

بانكو لافريز، **الرومانتيكية والواقعية**

د.نعمة رحيم العزاوى، **أحمد حسن الزيات كاتبا وناقداً**

ف.بر ميلوف، **دستويفسكي**

لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، **الدليل الببليوجرافى:روائع الآداب العالمية (ج١)**

محسن جاسم الموسوى، **عصر الرواية : مقال من النوع الأدبى**

هنرى باربوس، **الجحيم**

ميجيل دى ليبس، **الفنران**

روبرت سكولز وآخرون، **آفاق أدب الخيال العلمى**

يانيس ريتسوس، **البعيد (مختارات شعرية)**

ب. إفور ايفانز، **مجمل تاريخ الأدب الإنجليزى**

فخرى أبو السعود، **فى الأدب المقارن**

سليمان مظهر، **أساطير من الشرق**

ف.ع. أدينكوف، **فن الأدب الروائى عند تولستوى**

د. صفاء خلوصى، **فن الترجمة**

بلدوميرو ليلو وآخرون، **قصص من أمريكا اللاتينية**

سادس عشر: الإعلام

فرانسيس ج. برجين، **الإعلام التطبيقى**

بيير ألبير، **الصحافة**

هربرت ثيلر، **الاتصال والسيطرة الثقافية**

سابع عشر: السينما

هاشم النحاس، **الهوية القومية فى السينما العربية**

ج.دادلى أندرو، **نظريات الفيلم الكبرى**

روى آرمز ، **لغة الصورة فى السينما المعاصرة**

هاشم النحاس، **صلاح أبو سيف (محاورات)**

جان لويس بورى وآخرون ، **فى النقد السينمائى الفرنسى**

محمود سامى عطا الله ، **الفيلم التسجيلى**

ستانلى جيه سولومون ، **أنواع الفيلم الأمريكى**

جوزيف وهارى فيلدمان، **دينامية الفيلم**

قدرى حفنى، **الإنسان المصرى على الشاشة**

مونى براح، **السينما العربية من الخليج إلى المحيط**

حسين حلمى المهندس، **دراما الشاشة: بين النظرية والتطبيق للسينما والتليفزيون (٢ج)**

إدوارد مرى، **عن النقد السينمائى الأمريكى**

جوزيف م. يوجز، **فن الفرجة على الأفلام**

سعيد شيمى، **التصوير السينمائى تحت الماء**

دوايت سوين ، **كتابة السيناريو للسينما**

هاشم النحاس، **نجيب محفوظ على الشاشة**

يوجين فال، **فن كتابة السيناريو**

دانييل أريخون، **قواعد اللغة السينمائية**

كريستيان ساليه ، **السيناريو فى السينما الفرنسية**

آلان كاسيار، **التذوق السينمائى**

تونى بار، **التمثيل للسينما والتليفزيون**

بيتر نيكولز، **السينما الخيالية**

بول وارن، **خفايا نظام النجم الأمريكى**

دافيد كوك، **تاريخ السينما الروائية**

ثامن عشر : كتب غيرت الفكر الإنساني

سلسلة لتلخيص التراث الفكرى الإنسانى فى صورة

عروض موجزة لأهم الكتب التى ساهمت فى

تشكيل الفكر الإنسانى وتطوره مصحوبة بتراجم

مؤلفيه وقد صدر منها ٩ أجزاء.

تاسع عشر : الأعمال المختارة

و هان هويزنجا، **أعلام وأفكار**

د. مصطفى طه بدر، **محنة الإسلام الكبرى**

ت. كويلر ينج، **الشرق الأدنى**

جيمس نيومان؛ ميشيل ويلسون، رونالد عاشور

ابن زنبل الرمال، **أخرة الممالياك**

د. محمد عوض محمد، **نهر النيل**

آرثر كريستنسن، **إيران فى عهد الساسانيين**

أوجست دييس، **أفلاطون**

يعقوب فام، **البراجماتية**

بلوطرخوس، **العظماء**

روبرت ديبو جراند وآخرون، **مدخل إلى علم لغة النص**