الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس –
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في فنون العرض
مشروع الكتابة والتأليف في فنون العرض
الموسومة بـ:

بنية الفيلم السينمائي الروائي بين الدرامي والسردي فيلم المحاكمة لأورسن ويلز أنموذجا

إعداد الطالب:
سفيان مختار

إشراف:
د. مولاي أحمد

الاسم واللقب	الدرجة	الصفة	الجامعة
أ.د.دين الهناني أحمد	أستاذ التعليم العالي	رئيساً	جامعة سيدي بلعباس
د.مولاي أحمد	أستاذ محاضر أ	مشرفاً ومقرراً	جامعة سعيدة
أ.د.إلياس بوخموشة	أستاذ التعليم العالي	مناقشاً	جامعة سيدي بلعباس
د.رحو قادة	أستاذ محاضر أ	مناقشاً	جامعة سيدي بلعباس
د.بغالية أحمد	أستاذ محاضر أ	مناقشاً	جامعة سعيدة
أ.د.بوعتو خيرة	أستاذ التعليم العالي	مناقشاً	جامعة مستغانم

السنة الجامعية
2023/2022

کلمۃ شکر

أتقدم بجزيل الشكر بالدرجة الأولى إلى المشرف على الأطروحة الدكتور الفاضل **مولاي أحمد**

ثم إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاح مشروع الدراسة

ثم جزيل الشكر إلى كل طاقم أساتذة قسم الفنون بجامعة سيدي بلعباس .

إهداء

إلى الذين علموني ورافقوني من رحلة فك الحرف إلى مرحلة البحث العلمي

إلى روح الوالد الكريم ، إلى الوالدة العزيزة .

إليكما أرفع هذا العمل على سبيل الإهداء

مقدمة

مقدمة :

تعد الكتابة من أرقى أساليب التعبير لدى الإنسان ، إبداع فكري يختزل الكينونة البشرية في سموها ورقيها، فهي نتاج العقل وبيان التفكير وأساس التفريق بين الإنسان وسائر الكائنات، أما السينما ترتكز في الأساس على نص مكتوب، ذلك أن الكلمة هي الطريق التي يجب على الفيلم أن يعبره كي يستطيع أن يخرج إلى حيز الوجود، وهي التى تقرر ما إذا كان للصورة حق الولادة. ولقد بدأ ظهور نص الفيلم السينمائي (السيناريو) والذي راج لأول مرة فى مرحلتين مبكرتين من تاريخ السينما قبل أن يتحول إلى فرع أساسى منذ ثمانينيات القرن الماضى، فظهرت كتب تقنية للسيناريو لأول مرة مع تحول السينما إلى صناعة قائمة بذاتها، لها انتشار واسع فى جميع أنحاء العالم، وبذلك إزدهرت بشكل كبير بعد ظهور مجموعة من المقالات التى تتناول صيغة السيناريو وبنائه ورسم شخصياته وأنواع الحكبات السينمائية ، ومن ثم أصبح هناك رغبة هائلة لدى كتاب القصة لتعلم هذا الشكل خاصًة بعد أن تعقدت صياغة أنواع السيناريو، وأصبحت شكلًا خاصًا لابد أن يبذل الكاتب مجهودًا كبيرًا لتعلمه، لذلك أصبح من الواجب على الكاتب السينمائي المحترف أن يتعلم من التجربة بأن قوانين السينما أساسية في كتابة أي فيلم، وأنه يجب أن يكون ملما باللغة السينمائية، وهنا تكمن أهمية هذا الموضوع في كونه موضوعا علميا جادا يسعى إلى إضافة معرفية لبعض جوانب الفن السينمائي عامة والفيلم خاصة، وكذا رصد آليات الكتابة الإحترافية لنص الفيلم السينمائي، ومن ثم الإستفادة من تجارب سابقة لتوضيح المفاهيم حول جانب الكتابة، بالإضافة إلى أهمية ضرورة الكتابة أو الإستغناء عنها حسب نوع الفيلم أو الضرورة أو الموقف أحيانا.

إن اختياري لموضوع الدراسة لم يكن سوى نتيجة لرغباتي الملحة في مواصلة مسيرة البحث قي عالم الصناعة السينمائية، وكل ما يحيط بهذا الموضوع باعتباري من المهتمين والمولعين بهذا الفن لما له من أهداف ووظائف إنسانية كثيرة، ولقد حاولت أن أتوسع في موضوع البحث

الذي سبق لي وأن تطرقت إليه في مذكرة الماستر والتي كانت بعنوان :" الحلول الإخراجية في الفيلم السينمائي " و قبله في مذكرة الليسانس " جمالية الصورة السينمائية " فأرتأيت أن أتعمق أكثر في هذا الموضوع العلمي الجاد، الذي يهتم بجانب السيناريو باعتباره المادة الأولية للصناعة السينمائية.

إلى جانب ذلك فلقد دفعتني أسباب أخرى موضوعية جعلتني أختار هذا الموضوع ليكون مشروع رسالة دكتوراه، وربما يمكن الإشارة إلى أهم تلك الأسباب، فيمكن مثلا أن أذكر السبب الرئيس وهو أزمة الكتابة في السينما والدراما الجزائرية خاصة والعربية، كما أن الوعى الفني والفكري في الصناعة السينمائية يعد موضوعا جادا يجمع تجارب ودراسات مهتمين وباحثين وممارسين في هذا المجال.

إنطلاقا من هذا، أفرزت إشكالية رئيسة تندرج تحت عنوان الموضوع ككل، وجاءت على الصياغة التالية: **كيفية بناء فيلم عن طريق التناوب الذي يحدث بين السرد والدراما** ، حيث ارتبط نصّ القصة الموّجهة للإنتاج السينمائي بخصوصية هذا الوسيط، فالسينما فن يعتمد الصورة كلغة أساسية في تعبيره، والنص يعرّف أيضا على أنّه وثيقة تقنية وُجدت ليستعملها كل التقنيين والفنيين العاملين على انتاج الفيلم، ومن هنا تبرز خصوصية هذا النصّ الذي اصطلح عليه بـ "السيناريو" من حيث هو رسم للصورة كما يُعَرَّف .

واستنادا على ما سبق تتبادر إلى الأذهان عدة تساؤلات حول ماهية هذا النصّ الذي يعدّ وصفا للصورة ؟ ، هل هو ضروري في الفيلم ؟ ما هي أساليب كتابة هذا النصّ؟ و هل يحتكم إلى قواعد درامية كغيره من النصوص الدرامية؟ و إن كان كذلك فما هي طبيعة هذه الكتابة الدرامية ؟ و للإجابة عن هذه االتساؤلات، قسمت بحثي إلى ثلاثة فصول، كل فصل يتفرع إلى ثلاثة مباحث، فضلا عن المقدمة والخاتمة.

أما الفصل الأول والموسوم بـ: **دراماتورجيا الكتابة السينمائية** تطرقت فيه إلى تعريف الدراما، مولدها، نشأتها، أجناسها، وقوالبها الفنية، ثم انتقلت إلى السيناريو بصفة عامة، تعريفه، التعريف بكاتبه، موضوعاته، أنواعه، أشكاله، مراحل كتابته، وتقاطعه مع الأجناس الأدبية الأخرى، ثم خلصت في نهاية هذا الفصل إلى البنية الدرامية لنص السيناريو.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ : **صناعة الفيلم السينمائي** فكان حول الإخراج السينمائي، علاقة المخرج بالسيناريو، التشكيل الحركي في الصورة الفيلمية، التمثيل، الميزانسين، وبناء المشهد، ثم ذهبت إلى ما يعتمده هذا النص، وهو التكوين البصري(الصورة الفيلمية، التكوين الجمالي للصورة الفيلمية، الصوت، المونتاج، الميكساج)، وفي الأخير خلص هذا الفصل إلى البنية السردية للفيلم السينمائي.

أما الفصل الثالث والأخير المعنون بـ: **الفصل بين السردي والدرامي في فيلم المحاكمة لأورسن ويلز**، وهي دراسة تطبيقية لفيلم المحاكمة لأورسن ويلز، كأنموذج لهذا البحث، إلى جانب أن الفيلم مأخوذ عن رواية عالمية لكاتبها فرانز كافكا، وهذا ما أعطى لهذه الدراسة التطبيقية بعدا آخر، بحكم أن الرواية أيضا لها بنيتها الدرامية والسردية، وخلص البحث إلى خاتمة جمعت نتائج تجيب عن التساؤلات و الإشكالية التى إنطلق منها البحث.

كل بحث علمي مهما كان حجمه ومهما تعددت مواضيعه وإلى أي مدى ارتقت أهدافه، لابد أن تعترضه صعوبات ومعوقات ، التى لن تكبح عزيمة الباحث الجاد الذي يسعى بكل جهد وإرادة تخطيها لتحقيق ما يصبو إليه، ولعل أكبر صعوبة يمكن للباحث أن يواجهها هي قلة المراجع التي تتناول الموضوع المراد دراسته، خصوصا أنني أشتغل على وثيقة نادرة أو غير موجودة أصلا؛ ألا وهي السيناريو الأصلي لفيلم المحاكمة، والذي توصلت فقط إلى نسخة مترجمة أو مأخوذة من الفيلم نفسه (أي بعد إنجاز الفيلم وليس السيناريو التنفيذي الأول). سيناريو فيلم المحاكمة، وهو أحد المصادر التى إشتغلت عليها، إضافة إلى الفيلم ونسخة

مترجمة للرواية الأصلية،وللحد من صعوبات البحث اعتمدنا عل مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها ؛ مذكرة ماجيستير " الدراما التلفزيونية مقوماتها وظوابطها الفنية"، رسالة دكتوراه "إتجاهات وأنساق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونية".

لتتبع هذا البحث إستعملت المنهج الوصفي التحليلي، وركزت على الاستقراء وتحليل المعلومة، وهذا حسب ما تقتضيه طبيعة و موضوع البحث.

الفصل الأول : دراماتورجيا الكتابة السينمائية

المبحث الأول : الدراما

1. تعريف الدراما
2. مولد الدراما ونشأتها
3. أجناس الدراما وقوالبها الفنية (التراجيديا /الكوميديا / الميلودراما)

المبحث الثاني : السيناريو

1. تعريف السيناريو
2. كاتب السيناريو
3. موضوع السيناريو
4. السيناريو والأجناس الأدبية
5. تقاطع السيناريو مع الرواية والمسرحية
6. آليات وتقنيات بناء السيناريو
7. العوامل التي تتحكم في السيناريو
8. مراحل كتابة السيناريو
9. أنواع وأشكال السيناريو

المبحث الثالث : البنية الدرامية لنص السيناريو

1. الفكرة
2. الحدث الحبكة
3. القصة
4. الشخصية
5. الصراع
6. الزمان والمكان

المبحث الأول : الدراما

1 / تعريف الدراما

كلمة دراما (Drama) هي كلمة يونانية الأصل ، وهي : " ترجع إلى كلمة دران Dran وهذه الكلمة تعنى في اللهجة الدورية* بصفة خاصة – وليس في اللهجة الأتيكية** – عملا يؤدى " [1] ، ويناقش أرسطو مصدر كلمة " دراما " من الناحية اللغوية ، " كما يطرح مسألة إدعاءات الدوريين – ضد الأثينيين – بأنهم هم الذين ابتكروا التراجيديا والكوميديا ... التى تمثل في جنسي التراجيديا والكوميديا ، اللذين يعتبران محاكيات لأفعال يقوم بها أناس "[2] ومعنى كلمة دراما باليونانية DRAMA = الحدث، وترجمتها بالإنجليزية TO PERFORM وبالعربية يؤدى أو يفعل .

فكلمة الدراما ليست من لغة العرب ، وإنما هي لفظ مترجم يحمل معاني اصطلاحية ، فعندما انتقلت الدراما إلى اللغة العربية ، انتقلت كلفظ لا كمعنى ، أي أن كلمة الدراما وصلتنا من حيث اللغة كما هي أي من حيث النطق ، أما فيما يخص المعنى الضمني لهذه اللفظة فقد جاءت في التنظير الأصلي لأرسطو ، وكما جاء في المعجم الوسيط أن الدراما :" حكايةٌ لجانبٍ من الحياة الإنسانية يعرضُها ممثِّلون يقلِّدون الأشخاص الأَصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم "[3]. الدراما عند فتروسكي: يعرف الدراما بأنها "عمل أدبي بحد ذاته لا يحتاج إلى شيء إلا قراءة بسيطة ليدخل في وعي الجمهور، أو يستخدم كعنصر لفظي للعرض المسرحي "[4]، وعليه فإن مصطلح ومفهوم كلمة الدراما تعني الحركة والفعل، وصفة الدرامية تتميز بشخصية دلالية مفادها أن كل قصة تسرد أو تروي على عنصر أو فكرة القوى المتعارضة.

---

[1]- أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة د ابراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص 26.

***- كانت واحدة من اللهجات اليونانية القديمة، حيث كانت تُستخد من صورها المختلفة في جنوبي وشرقي بيلوبونيز وأيضاً في كل من صقلية وإبيروس ومقدونيا وكريت و رودس وفي جنوب إيطاليا-** محي الدين محمد مطاوع ، هياموس (في اللغة اليونانية –معجم ثلاثي اللغة اليونانية-الإنجليزية-العربية) ،مرعلي حنفي ، ط1 ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة، 2018 ، ص 07.

****- هي اللهجة اليونانية لأتيكا القديمة، بما في ذلك مدينة أثينا. من اللهجات القديمة، هي الأكثر تشابهاً باليونانية المتأخرة وهي الشكل المعياري للغة التي يتم دراستها في دورات اللغة اليونانية القديمة-** م ن ، ص 07.

[2]- أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة د ابراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص 25.

[3]- مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ط 4 ، مكتبة الشروق الدولية ، 2014 ص 282.

[4]- م ن ، ص 09 .

وفي الأخير من خلال ما تم طرحه من تعاريف و اصطلاحات نستنتج أنها فن أدبي ونوعا من أنواعه، والعمل الدرامي تكوين تمثل فيه الدراما.

ومن التعاريف الموجودة يتضح لنا أن مفهوم الدراما يجمع بين كل ما هو قصصي وما هو تمثيلي فالدراما ترتبط بالحياة الإنسانية ، الإنسان ومشاكله في هذه الحياة سواء كانت إقتصادية ، دينية ، إجتماعية أو سياسية ، فالدراما " فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة ، في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح ، بواسطة ممثلين "[1] ، فجل البحوث التي تحدثت عن الدراما ، لم تتجاوز تعريف أرسطو بإعتباره الأول من وضع قواعد الدراما وقد كان أرسطو أول من تناول هذا المصطلح في كتابه فن الشعر ، وأوضح أنه عبارة عن محاكاة للفعل البشري ، والحقيقة هي تتألف من شقين أولهما عمل المؤلف والثاني عمل التجسيد .

ففي تعريف للمأساة أو التراجيديا ، يقول أرسطو: " فالمأساة إذن هي محاكاة فعل جليل كامل ، له عظمة فيه كلام ممتع .. تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير لمثل هذه الانفعالات "[2]. ويمكن الإشارة هنا إلى أن أرسطو استخدم في التعريف كلمة المأساة ؛ وهي الصيغة العليا من الدراما ، وفي هذا حصر للتعريف وأنه يمكن أن تستعمل في مكانها كلمة (دراما) لأنها تشمل كل الأجناس سواء كانت مسرحية أو سينمائية أو تلفزيونية . أما قوله : (هي محاكاة) . فالمحاكاة كما يشير أرسطو في كتابة (فن الشعر) هي : " أمر فطري موجود للناس منذ الصغر ، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثر محاكاة ، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة "[3] هذا ما أشار إليه أرسطو .

بوادر نشأة الدراما الغربية كان في اليونان الكلاسيكية. " فهي الثقافة المسرحية لمدينة أثينا ، أنتجت ثلاثة أنواع من الدراما: المأساة والكوميديا والمسرحية الهجائية. أصولهم باقيةغامضة ، على الرغم من أنه بحلول القرن الخامس قبل الميلاد تم إضفاء الطابع المؤسسي عليها في

[1]- حسن مرعي : كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، رشاد برس للطباعة والنشر،ط1، بيروت 2003،ص 191 .

[2] - Understanding Drama -Rai Technology university Campus -page04. (ترجمة الباحث)

[3]- أرسطوطاليس : فن الشعر ، تر : عبد الرحان بدوي ، ط1،دار الثقافة بيروت ، ص 39.

المسابقات التي عقدت كجزء من الإحتفالات لـ الإله ديونيسوس. يعرف المؤرخون أسماء العديد من المسرحيين القدماء ، على الأقل Thespis ، الذي يرجع الفضل إليه في ابتكار ممثل hypokrites الذي يتحدث (بدلاً من يغني) وينتحل شخصية (بدلاً من التحدث في شخصه) ،أثناء التفاعل مع الجوقة وقائدها coryphaeus ، الذين كانوا جزءًا تقليديًا من أداء الشعر غير الدرامي (ديثرامبي ، غنائي وملحمي) " [1] ، وفي مفهوم (محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص) أي أنها تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة سرد لحكاية وفقط ، فهي تعتمد على ممثلين يقومون بأداء الفعل أمام المشاهد ، وهذا هو المقصود بالشخصيات الدرامية وهي غير التي نراها في الحياة ، والحدث الدرامي ؛ هو الذي " يكون له ارتباط عضوي بالعمل ، مما ينتج عنه تغيير يؤثر في مساره – بالضرورة – وبذلك يكتسب صفة الدرامية "[2] ، وفي تعريف أرسطو للمأساة أنها تثير الشفقة والخوف لتحدث التطهير للإنفعالات الصادرة عن الإنسان ،لم يعد بالإمكان الآن حصر وضيفتها في التطهير فقط .. بل إن العمل الواحد أصبح يحتوي علي العديد من الوظائف ، إن الدراما تمثل الحياة بواسطة الأشخاص الذين يؤدي الممثلون أعمالهم ويبرزون أحاسيسهم . فهي ليست إلا بناء جديد للحياة ، وهو بناء " يتحكم فيه العقل وليس للمصادفة حظ فيه ، وهنا أيضا يسمو الفن على الطبيعة ، فهو الذي ينظم ما كان مفككا لا صلة بين أجزائه ، وهو الذي يجعل الأحداث تأخذ طريقها من القانون الذي يعتبر مصدرا لها ، ثم هو في نفس الوقت يشرح حقيقتها "[3]. فالدراما بناء بنظرة جديدة للحياة .

كما أنها بسطت للعلاقات الإنسانية ، وما يحدث للناس مع بعضهم البعض " فمن طبيعة الفن الدرامي ، أن يعرض لا حالات الكينونة ، بل ما يفعله الناس بالناس"[4]. ومهمتها الأساسية تنحصر في الحدث وفي تحليل وتشريح نفسيات الأشخاص . والدراما إجمالا هي : " شكل من

[1]- اريك بنتلي : الحياة في الدراما ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1،1982 ، ص13 .
[2]- حسين حلمي المهندس : دراما الشاشة ، ج1،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص33.
[3]- فنسنت : نظرية الأنواع الأدبية ، تر : الدكتور حسن عون ،مطبعة روايال الإسكندرية الشرقية ، ص 175.
[4]- م ن ، ص 175.

أشكال الفن ، قائم علي تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث ، هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، فالكلمات هي وسيلة التعبير عن أفكار ومشاعر و رغبات الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب "[1]، ولعل المفهوم السائد أن يطلق لفظ الدراما علي المواقف المحزنة ، حيث أن الدراما هي تعريف مختص بالتمثيليات ذات الطابع الأقرب إلى التراجيدي ، " كشعاع يضئ بين سحابتين ممطرتين ، وهنا تكون الدراما وسيط بين التراجيدي والكوميدي ، أو هي تراجيدي مخففة بقليل من الكوميدي "[2] فالنص الأدبي لا بد وأن تتوفر لها عدة مقومات وشروط كي نطلق عليها اسم دراما ، فهي كسائر الأجناس الفنية الأخرى : " يجب أن تكون هيكلا كاملا ، وأن تتكامل فيها الوحدة .. ويجب أن تحتوي علي العرض والعقدة والحل، الذي لا نصل إليه كما أننا لا نصل إلي أي أمر من أمور الحياة .. إلا من خلال مفاجات ، أو أحداث طارئة "[3]، فإنها تتطلب الفعل النهائي الذي يماثل الحقيقة النهائية، هذا تقريبا جل ما تتناوله المواضيع الدرامية .

1-1 / مولد الدراما ونشأتها :

اتخذت الدراما أشكالا مختلفة من عصر إلى عصر ، تناسبا مع التطور الطبيعي للمجتمع ومع ما ينتج عن هذه الحركات الإجتماعية من فكر وقيم . وليس هذا أمرا غريبا إذا أخذنا في الإعتبار أن فن المسرح ينبع من المجتمع ويرتد مرة أخرى ليصب فيه ." والدراما كفن من فنون التعبير ترتبط بقدرة الإنسان من بدء الخليقة على التعبير عن نفسه وعن مكنونات بيئته الطبيعية والإجتماعية وقد اتخذ هذا التعبير دائما شكلين: تعبير خارجي وتعبير داخلي يتفاعلان في علاقة جدلية فالتعبير الخارجي ماهو إلا شكل تنفيذي للداخلي وهذا التعبير فعل يستفز في من يستقبله رد فعل طبقا للقاعدة العلمية التى تؤكد أن لكل فعل رد فعل مساو له في المقدار ومضاد له في الإتجاه ، بل إن المسألة تتجاوز هذا الحد فنرى أن رد الفعل يتحول

[1]- عدلي رضا : البناء الدرامي ، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع ، ص 35.
[2]- فنسنت : نظرية الأنواع الأدبية ، ص 292.
[3]- م ن ، ص 208-209 .

مرة أخرى إلى فعل "[1]، وبعد أن كان الإنسان يحاكي في بداياته الأولى ما حوله من قوى الطبيعة ، ظهر بعد ذلك شخص يجمع بين صفات العالم والمنظم الإجتماعي لأفراد القبيلة ، وصفات الكاهن ليكون همزة وصل بين القبيلة أو المجموعة ، وبين هذه القوى الطبيعية ، ويقود حركات المجموعات الراقصة أو الحركات التمثيلية الصامتة ويصممها في البداية لتأخذ تلك الشخصية فيما بعد صورة الكاهن الذي يعلم أفراد القبيلة مبادئ الشعر والصلاة عن طريق الرقص والغناء تقربا للآلهة التى تمثل قوى الطبيعة المختلفة ، ليسخرها في خدمة الإنسان ، فكانت تعقد تعقد الشعائر الجنائزية والرقصات والحركات التمثيلية .. وكل هذه الأشكال والتعبيرات تمثل الجذور الأولى للدراما .

و مما لاشك فيه أن الدراما بدأت مسرحية ، وقد تعددت النظريات والآراء حول نشأتها واختلفت وجهات النظر حول بدايتها . فالبعض يري : أن الدراما أول ما ظهرت ؛ في الطقوس التي كانت تقام في احتفالات انتهاء السنة القديمة وقدوم سنة جديدة ، والتي كانت ترمز لانتصار قوة الحياة علي الموت . والبعض الآخر يري : أنها نشأت " من الطقوس التي يكرم فيها الموتى لينالوا الأبدية ، وكي يستمروا في قيادة الأحياء ، ومنها استعراض القبائل لمفاخر الملوك الموتى "[2] ، ولكن يكاد يتفق الجميع حسب رأي الدكتور عدلي محمد رضا على أن : فن الدراما تطور عن طريق الأغاني المصحوبة بالرقص في الطقوس الدينية. ويرجع أصلها عند اليونان ، كما يشير المؤرخون النقاد إلي نوع من الرقصات تؤديها مجموعة من الجوقة ، " لها علاقة وثيقة بعبادة الإله "ديونيسيوس" فقد كانت المسرحية لا تعرض إلا في أعياد هذا الإله كطقس من طقوس عبادته "[3]، ويرجع أصلها عند اليونان – كما يشير المؤرخون والنقاد – إلى نوع من الرقصات الغنائية ، تؤديها مجموعة من المنشدين وتسمي بالجوقة ، بمصاحبة الناي في مهرجانات أعياد الإله " ديونيسيوس إله النبيذ " وكانوا يرتدون على ظهورهم جلود الماعز ، أثناء قيامهم بأداء الأغاني والرقص ، " ويعتبر المسرح اليوناني ، هو أصل الفكر الدرامي

[1]- أحمد بدوي : محاضرات في علوم المسرح ، جامعة الزقازيق ، كلية التربية النوعية ، ص 04.
[2]- عدلي رضا : البناء الدرامي ، ص 39.
[3]- م ن ، ص 37.

الأوربي ، والفلسفة الفكرية للدراما اليونانية .. ولعل أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية ، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم "[1]، وكان اليونان القدماء يؤمنون بتعدد الآلهة ، وأنها هي القوي الخفية التي تحرك كل مظاهر الكون ، ولذا فإنهم قدسوها وتملقوها بالعبادة ، وتقديم القرابين في طقوس احتفالية خاصة يمثلون فيها عن طريق بعض الرقص ، و الأناشيد الجماعية ، ويعبرون فيها عن حزنهم وابتهالهم للآلهة أن تعود إليهم في أوائل الربيع ، واحتفالات أخرى مرحة في بداية الشتاء . وكانوا يجسدون الآلهة في احتفالهم ، حيث كان أحد الممثلين يقوم بتمثيل (ديونيسيوس) ، وكانت الجوقة تشير إليه وهي تقوم بأداء الغناء ، وبعد فترة من الزمن خرج أحد الكورس وبدأ في تلاوة مونولوج ، ليتم بعدها إدخال الحوار . " والقول بأن الدراما ولدت عندما خرج أحدهم من صفوف الكورس وتلا مونولوجا ، قد يحسن تصحيحه كما يلي : ولدت الدراما عندما خرج اثنان من صفوف الكورس ، وجعلا يتحاوران ، أو أن الفرد الأول جعل من الكورس رفيق له يخاطبه ، واخترع الحوار على هذا النحو ، وفي كلتا الحالتين إنما هي المجابهة التي تصنع المسرحية الممثلة كما نعرفها "[2]. و ارتباط المسرح بالعبادة أضفي عليه قدسية خاصة واحتراما مميزا.

3 / أجناس الدراما وقوالبها الفنية

نظر أرسطو في كتابه (فن الشعر) للدراما الكلاسيكية اليونانية ، وكانت تقريبا نفس القوانين المستعملة على مر العصور ، رغم ما لاقت من هجوم بعض الذين أخطأو تحليلها وشرحها وفهمها ، وكانت في نفس الوقت منارا ينير الطريق للبعض الآخر . وفي أحيان أخرى كانت ولا تزال تثير الجدل والنقاش حول صحتها أو عدم صحتها . ولكن يجب ألا ننسى أبدا أن هذه آراء وإجتهادات شخصية إستخلصها أرسطو من خلال الحركة الأدبية والفنية التى كان يعيش وسطها في عصره ، فلا يجب أن نطبق آراءه تطبيقا أعمى ، ولا يجب أن نضرب بها عرض

[1]- م ن ، ص 41.
[2]- بنتلي : الحياة في الدراما ، ص 66 - 67.

الحائط . بل من الواجب علينا أن ندرسها ونتفهمها جيدا ، ثم نقبل ما نقبله منها ، ونرفض ما نشاء ، ولكن من خلال وعي ودراسة حتى يأتى الجديد دائما إضافة للقديم وليس لمجرد أن يكون جديدا ، فالدراما في اللغة اليونانية معناها الفعل ، وكل المؤلفات الدرامية التى ظهرت في تاريخ الدراما منذ أقدم العصور حتى الآن تنبض برؤية الإنسان . " ونحن نعلم أننا لا نعرف أنفسنا حق المعرفة ، ونشعر أن هذا يجعل من المستحيل علينا أن نعرف الآخرين حق المعرفة .. والرواية والمسرحية تقدمان لنا استشباهات وإبدالات ملأى بالتشويق العاطفي ، وفي الدراما للبعض منا فتنة خاصة– لأنها في الأغلب تركز علي هذه الاستشباهات والإبدالات "[1] ولأن الدراما تساعدنا على فهم أنفسنا فهما أحسن ، وتحاول أن تستغل فينا هذه الميول وميلنا الطبيعي إلى العثور علي المتعة بأي وسيلة كانت سواء عن طريق الضحك ، أو عن طريق البكاء ، لمحاولة استبدال غرائزنا الوضيعة المتوحشة ، بإحساسات إنسانية كريمة سامية ولعل هذا يجعلنا نفهم ما أراده أرسطو من مفهوم التطهير ، حين تحدث عن التراجيدي وتنقسم الدراما إلي عدة أشكال كالتراجيديا والكوميديا والميلودراما والمهزلة وغيرها وسيحاول الباحث أن يلقي الضوء على أهم هذه الأشكال .

3-1 / التراجيديا (Tragedy) المأساة :

التراجيديا يعرفها أرسطو بقوله " هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته ، له طول معين ، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني ، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاءه المسرحية وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي ، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير "[2]، و كما يري أرسطو ويؤيده في ذلك ثقات المؤرخين والنقاد .. " المعنى اللغوي لهذه التسمية هو أغنية العنز ، وفقا لأرجح التفسيرات ، فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى الجوقة القديمة في الأناشيد الديترامبية ، التى نشأت منها التراجيديا " [3]

[1]- م ن ، ص 177.
[2]- أرسطو : فن الشعر ، ترجمة د ابراهيم حمادة ،ط1، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص 95.
[3]- إبراهيم سكر : الدراما الإغريقية ، المؤسسة العامة للنشر ، 1958، ص 11 .

، و التراجيديا في بداياتها كانت " نوع من الرقصات الغنائية تقوم بها الجوقة بمصاحبة الناي ، وذلك في مهرجانات أعياد الإله ديونيسيوس ، وكان أفراد الجوقة يرتدون أثناء قيامهم بهذا اللون من الأداء الغنائي الراقص ، جلود العنز (تراجوس) تشبها بأتباع ديونيسيوس ومن هنا أصبح يطلق على أفراد الجوقة اسم (تراجودي) أي المغنيين العنزيين ، وأطلق على الأغنية نفسها اسم (تراجوديا) أي الأغنية العنزية ، وهي الأصل في كلمة تراجدي "[1]، ومن هنا يمكننا القول أن التراجيديا أو " الطراغوذيا – كما وردت في كتب العرب الأولى المترجمة – هي نوع من الشعر الغنائي اسمه الديثورمبوس– (تجمع الروايات على أن اريون "650 ق.م " كان أول شاعر نظم قصائد ديثورامبية و علمها للجوقة) – كان ينشده فريق من الناس يحكون فيه أطرافا من حياة الإله ديونيسيوس ، وأطلق على هذا الفريق اسم الجوقة وكان بعض أفرادها يضع جلد الماعز عليه ليظهر بمظهر (الساطوري) أتباع الإله "[2]. (والساطوري – Saturoi – هي : أرواح الغابات والتلال ، وكانوا يظهرون كأتباع ديونيسيوس بعضو من أعضاء الحيوان كذيل الفرس ، أو أرجل المعزة) . والتراجيدي تعنى بتمثيل البؤس بالنسبة للأشخاص أصحاب المكانة المشهورة ، وتستمد من الماضي التاريخي أو الأسطوري مادتها ، فهي بطولية كالملحمة، وموضوعاتها مغامرات الملوك أو الرجال المشهورين مثل أوديب وأوغسطس، ومثل هوارس . " ويرجع ظهور التراجيديا إلى (ثنيبس – Tnepise) ويعتبر هذا الرجل أبا للتراجيديا ، وهو أول من كتب في التراجيديا في القرن السادس قبل الميلاد "[3] وأهم رواد التراجيديا في الأوائل هم : (إسخليوس ، سوفوكليس ، ويوريسيدس) .

أما فيما يختص بالمادة التي تعتبر أساس التراجيديا ، فقد أظهر فيها أرسطو عنصريين متميزين ، فهي كما يرى قائمة على محاكاة الأفعال ، وذلك بإثارة الشفقة ، والإحساس بالخوف حتى يصل شعورنا إلى درجة النقاوة والصحة ويحدث تطهير النفس أثناء المشاهدة .

[1]- عدلي رضا : البناء الدرامي ، ص 37.
[2]- أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي ، ط2، مكتبة لبنان ناشرون ، 1997، ص 54.
[3]- عدلي رضا : البناء الدرامي ، ص 37.

وحسب التفكير اليوناني أن الآلهة هي من تدفع الشخصية التراجيدية إلى ارتكاب الأخطاء والشرور ويتضح ذلك في هذا القول " وأحيانا أخرى تدفع الآلهة بعض الشخصيات في فعل جرم في نطاق التحريمات لم يكن بإرادتهم فعله أو دفعه عنهم ، إذ أن السبب الجوهري في وقوعه يعود إلى تخطيط قدري ، وعلى الرغم من ذلك تعاقبهم الآلهة عليه ، كما في مسرحية أوديب ملكا ، مما يؤدي في نهاية كل عمل درامي هذا النوع إلى مأساة لصاحبها (أي بطلها) على الرغم أنه ليس مسؤولا عن بذرتها ولا حتى عن تكوينه السيكولوجي نفسه الذي دفعه إلى فعل هذا العمل أو ذاك ، كما أنه ليس مسؤولا من الأصل حتى عن وجود نفسه على الأرض "[1]، ومن ثم" فلابد للتراجيديا أن تحتوي على ستة أجزاء تشكل مع بعضها البعض التراجيديا في مجموعها. وهذه الأجزاء هي : القصة ... الطباع أو سمات الشخصيات المميزة .. النظم .. العواطف (أو المشاعر) .. المناظر .. الموسيقى " [2]، وفي نهاية القرن التاسع عشر ظهر شكل جديد للتراجيديا يتناول الأفكار الجديدة للإنسان والأشكال الحديثة للمجتمع ، " أما القرن العشرون فقد شهد انتعاشا للدراما الشعرية ، وأثبت الكتاب الدراميون الايرلنديون ، من أمثال : (بيتسي ، وسينج ، وشين أوكاسي) ، إمكان خلق تراجيديا تقليدية أبطالها من الفلاحين وبرز الرأي القائل : بأن أي طبقة اجتماعية ، بل أي بيئة اجتماعية ، يمكن معالجتها تراجيديا لو استطاع الكاتب أن يتصورها بطريقة تثير الخوف والشفقة ، وأن يقنع المشاهدين عن طريق أسلوب التقديم ، بأن تصوره يتمشي مع سير الأمور في العالم الحقيقي الذي يعيشون فيه "[3].

3-2 / الكوميديا (Comedy) الملهاة :

تقول " ديميتري كارادیموس " في شرحها لأصل المصطلح : " ولد مصطلح الكوميديا الأتيكية أو القديمة من كلمتين " كوموس " و " ديثيرامب" اللتان تعتبران من الطقوس الديونيسية ، وهي الإحتفالات المقامة بشرف ديونيسوس. فأما عن الكلمة الأولى –كوموس– فهي جولة تنزهية

[1]- نادية البنهاوي : بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث في الغرب ومصر (دراسة مقارنة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص 06 .
[2]- د.رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ،ط1، هلا للنشر والتوزيع ، ص 12.
[3]-عدلي رضا : البناء الدرامي ، ص 44.

ساخرة في موكب على شكل القضيب عبر أرجاء المدينة على شرف الديونيسوس ، أما الديثرامب فهي نوع من الأغاني التى تغنيها المواكب تكريما للديونيسوس " [1] وفي السياق نفسه ، يشرح لنا فايز الترحيني معنى المصطلح قائلا : " تجمع كلمة كوميديا بين كلمتين " كوموس" بمعنى إحتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد ، و " أودي " يمعنى أغنية من الأغاني والرقصات التى تؤدي في أنحاء الريف الإغريقي إبان الحصاد ، ولا سيما قطاف العنب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر.أي أنها نشأت من الإحتفالات الدينية الشعبية " [2] والكوميديا هي عبارة عن " محاكاة لأفعال أناس سيئين ، لا من ناحية كونهم متصفين برذيلة أو أخري ، بل من ناحية كونهم مضحكين ، فالضحك نوع من أنواع النقص أو العيب ، ولكنه عيب لا يدمر ولا يؤلم ، فالوجه المضحك مثلا وجه قبيح ، ولكن ليس بالدرجة التي تدعو إلي الألم "[3] فالكوميدي هو " عبارة عن تمثيل العيوب أو الرذائل التي تثير الضحك ، ومن شأن الحل في الكوميدي أن يكون ممتعا ، وهناك فرق في الدرجة – لا نقول فرقة أساسية أصيلا – بين التراجيدي والكوميدي . فنفس الإحساس أو الغريزة ، كالبخل والنفاق والحب ، كل حسب درجته من العنف ، وحسب ما يسببه من حوادث بسيطة ، أو شقاء محقق ، نقول : إن نفس الإحساس من هذه الأنواع يمكن أن يكون أساسا الكوميدي أو للتراجيدي " [4]، ويعرفها شايلان بأنها "هي أنبل صور المسرحية تحاكي في مأساته أعمال العظماء، أما كتاب الملاهي فيحاكون أعمال الطبقة الوسطى أو الطبقة الدنيا ثم الملهات تنتهي نهاية سعيدة"[5]، من خلال هذه المقولة يكمن الفرق بينهما، أن التراجيديا تتناول موضوعات الخصومة والشقاء أما الكوميديا فتعالج موضوعات الجدل والبسط ، وهناك أنماط عدة من الكوميديا مثل "الهجاء، أو الدراما الهجائية، التي تهاجم العادات والأخلاقيات و الأفكار و المؤسسات الأجتماعية بشكل يتسم بخفة الدم (الطرف) والسخرية والتهكم، وهناك أيضا الهزل الذي يتم فيه المزح (الهزء

[1] - Karadimos Dimitri ,L'art du comique , France , Editions Publibook , 2009 , p 289

[2]- ترحيني فايز : الدراما ومذاهب الأدب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط 1 ، بيروت 1988 ،ص 82.

[3]- عدلي رضا : البناء الدرامي ، ص50.

[4]- فنسنت : نظرية الأنواع ، ص 245.

[5]- الأرديس نيكول : علم المسرحية ، تر : دريني خشنة ، دار سعاد الصباح ، ط2، القاهرة ، الكويت ، 1992 ، ص 124.

بالحياة من خلال اختراع مواقف عبثية وشخصيات مبالغ فيها " [1] ، و الكوميديا تهتم "بالانحرافات التي تصدر عن حماقة، وتشغل نفسها بالأعمال التي تخرج عن السلوك الاجتماعي وترتبط الكوميديا بعبارات مثل المرح و الخفة والخبث الذي ليس منه ضرر كبير، والتراجيديا هي أرفع رتبة من الكوميديا " [2]ومن خلال هذين المقولتين يتبين لنا أن الكوميديا تهدف إلى معالجة موضوعات اجتماعية بطريقة هزلية وبخفة دم ، أي أنها تهتم بتمثيل العيوب والرذائل التي تثير الضحك من أجل الوصول إلى حل عن طريق الكوميديا ويكون ذلك بشكل من المتعة والفرجة.

وقد عرف "المضحك" في الكوميديا بتعريفات مختلفة منها أن : "المضحك ينشأ من التضاد بين أمرين ، من شأن هذا التضاد أن يوجد فينا رد فعل خاص هو الضحك . غير أنه ليس كل تضاد يكون مبعثا للسرور.. المضحك عبارة عن نوع من التضاد ، أو التقابل ، وليس من شأنه أن يكون مدركا ولا منتظر، ويكون هذا التضاد بين المثالية الإنسانية ، و الواقع الذي هو عبارة عن تشويه لها "[3]، كما تلعب المفاجأة والملاحظات ، والمواقف الغير متوقعة ، والتي تصدر علي غرة وبغير انتظار ، دورا كبيرا في قوة المعني الكوميدي ، فالمضحك أمر يجئ عفوا وبدون إعداد ، فالبخيل يري نفسه مقتصداً والغبي يري نفسه رجلا مهتمة بتقدير نفسه واحترامها. ويعتبر الإنسان وحده ، أو ما يتصل به هما الموضوع المضحك ، فمثلا حين نري اصطدام سيارة فارغة بسيارة أخري ، فإن هذا لا يثير فينا أي معني من معاني الكوميديا ، في حين أننا قد نستلقي من الضحك ، حين نري شخصا يسير وهو يقرأ في صحيفة ، يصدم أنفة في عمود إنارة بالطريق . والمضحك " عبارة عن تشويه أو حط من مكانة ما هو مثالي ، وهو يتحقق طورا بالتقابل بين المثالي الذي يحلم به الفرد ، والواقع الذي يكذب ذلك المثالي ، بين الجهد الذي يبذله الإنسان والنتيجة ، التي يحصل عليها ، مثال ذلك (دون كيشوت) يصول ويجول في قتاله ضد طواحين الهواء ، والخادع الذي خدع ، والقزم الذي ينحني ليمر من باب

[1]- جيلدن ويلسن : سيكولوجية فنون الأداء ، تر : شاكر عبد الحميد ، ط1، مكتبة الإسكندرية ، 2000، ص 239.
[2]- مولدين ميرشنت ، كليفورد ليتس : الكوميديا والتراجيديا ،ط1، تر : على أحمد محمود ، دون دار للنشر ، 1997 ، ص 13
[3]- جيلدن ويلسن : سيكولوجية فنون الأداء ، ص 247-248 .

مرتفع ، والبطل الذي يجمع قواه ليقتحم بابا مفتوحة كان يظنه مغلقا ، وهذا ما يسميه الفيلسوف (كانت) الانتظار الذي ينتهي فجأة إلي غير نتيجة . وهؤلاء في غلوائهم ينطبق عليهم قول (لافنتين) : تمخض الجبل فولد فأرة ،وغالبا ما يدخل ضمن المضحك الفرد والعقيم"[1] والمضحك يتغير بتغير الزمن و الأفكار والعصور ، " وعن طريق المضحك نستدر مصادر طفولية للمتعة ، ونصبح أطفالا من جديد ، إذ نجد أكبر الرضا في أصغر الأشياء ، وأسمي النشوة في أحط الأفكار "[2]. والمضحك من الممكن أن يكون جسمانية ، ينصب على الملابس والمشي والملامح والإشارة ، أو يكون خلقية ، فالأشياء المتعلقة بالعقل مثل تأليف الحيل ، وعمل المفاجآت وطريقة الحديث ، من فأفأة وتمتمة ، أو خاص بالعيوب والانحرافات والأخطاء الخلقية ، مثل الغرور والبخل . ولذلك فإن الكوميديا تعتبر " طريقة مخففة جدا من طرق الانتقام ، بالنسبة لأي شخص يريد أن يحيد عن الطرق المعبدة المرسومة . هي تعبير عن الفكرة العامة التي لا تقر الفرد الداعي إلى اختلال النظام المقرر .. إنها تصلح الأخلاق بواسطة الضحك . هناك من الأشخاص من لا يرتدعون خوفا من الأذى ، ولكنهم يرتدعون خوفا من أن يكونوا موضعا للسخرية .

ويقول (غلبرت مري) : " إن تطبيق فكرة (الكثارسيس – التطهير) علي الكوميديا أسهل منه على المأساة ، أسهل بمعني أننا نوافق عليه بيسر أكبر ، فقد أخذ يتكون ضرب من إجماع الرأي على أن بعض عنفنا النفسي – وهو ما كان أسلافنا يدعونه بفيض النشاط الحيواني – يمكن التخلص منه بالضحك ، ومن المتفق عليه عموما أن الضحك مفيد لنا وفائدته تنجم عما يأتيه لنا به من تنفيس عاطفي "[3]، فإذا كان من شأن التراجيدي أن يحلل عواطف أو إحساسات خالدة لا تتغير ، فإن الكوميديا بعكس ذلك تعيش على الخصوص من الملاحظات الخارجية .

---

[1]- م ن ، ص 251 .
[2]- بنتلي : الحياة في الدراما ، ص 230.
[3]- م س ، ص 257.

3-2-1 / أشكال الكوميديا :

إستطاع المؤرخون تقسيم الكوميديا الإغريقية إلى ثلاثة أنواع أو بالأحرى إلى ثلاث فترات ، وهذا ماتؤكده لنا " كلود موتشي " قائلة :" عادة ما نميز بين ثلاث فترات في تاريخ الكوميديا الآتيكية وهي الكوميديا القديمة التى يمثلها أساسا أريستوفانيس الكاتب الوحيد الذي وصلنا جزء مهم من مؤلفاته ، ثم تأتي بعد ذلك الكوميديا الوسطى التى لا نملك عنها إلا مجموعة من المقاطع بإستثناء المسرحيتين الأخيرتين لأرستوفان ، وأخيرا الكوميديا الحديثة التى يعد ميناندروس ممثلا رئيسيا لها " [1] ، هذا ما جاء في قاموس الحضارة الإغريقية لكاتبه موسي كلوس .

أ- الكوميديا القديمة :

إن غالبية المسرحيات التى تصنف ضمن الكوميديا القديمة كتبت خلال الفترة الواقعة بين القرنين الخامس وأوائل القرن الرابع قبل الميلاد ، حيث أنها كانت تتميز باستعمال الكورس ، والهزل الماجن والتمثيل الإيمائي ، وأشهر من تميز بهذا النوع ومن وجد لهم أثار في ذلك هو (أرسطو فانز - 450 ق.م) وقد امتازت أعماله بروح الهجاء العالية . وأرسطو يعتبر هو عميد الدراما الكوميدية بلا منازع ، وقد كتب مالا يقل عن أربعين كوميدية ، وقد انتقد التربية السائدة في عصره وانتقد كذلك الزعماء الشعبيين ، وقد تناول مشاكل عصره وعالجها بجرأة ومهارة وسخر من المفسدين . وقد " تطورت الملهاة بعد (أرسطو فانز) فخلت من الجوقة ومن الاستطراد ، كما أخذت تعالج المشكلات الاجتماعية والنفسية ، وتعني بالشخصيات عناية كبيرة ، كما أدخلت موضوعا جديدا في الملهاة وهو موضوع الحب ، وأخذت تعني بالضحك أكثر مما تعني بالنقد ، وكان (ميناندر- 390 ق.م) من أشهر كتاب هذا النوع لدى الإغريق "[2]، وفي تسمية أخرى ، " أطلق عليها (ديميتريوس دى فالير) اسم التراجيديا

[1] -Mossé Clause, Dictionnaire de la civilisation grecque, Bruxelles,éditions Complexe1998, p 119

[2]- عدلي رضا : البناء الدرامي ، ص 52.

المرحة ، إذ كانت بعض المناظر المضحكة بسبب وجود الممثلين الهزليين تتقابل فيها مع المناظر المؤثرة "[1]، فهي دراما هجائية نمت وترعرعت في اليونان .

ب- الكوميديا الوسطي :

"لقد طرأت العديد من التغيرات على الكتابة الكوميدية خلال الفترة الواقعة بين عامي 404 ق.م و 388 ق.م ، هذا ما جعل المؤرخين يتحدثون عن نوع آخر من الكوميديا هو الكوميديا الوسطى التى عرفت بعض من الإختلافات في ما يخص مواضيعها وبينتها وكذا طريقة السخرية التى أصبحت تميل أكثر إلى التلميح بدلا من النقد اللاذع الصريح" [2]، وهي تطور للكوميديا القديمة وإن لم تختلف عنها كثيرا ، فقد اتبعت نفس النظام من ناحية الجمع بين التراجيدي والكوميدي في المسرحية الواحدة ، وكانت تستمد موضوعها "من الأسرار الدينية والمعجزات التي تصور الأحداث الهامة ، في التوراة و الإنجيل أو تصور حياة القديسين .. وكانت المناظر تشغل الفراغ الأكبر فيها "[3]. إلا أنه لم يتم العثور علي أية نصوص للكوميديات الوسطي .

ج- الكوميديا اليونانية الحديثة :

يرى العديد من المختصين في الكوميديا الإغريقية أنه لا وجود لفرق أو إختلاف كبيرين بين الكوميديا الوسطى والكوميديا الحديثة التى ظهرت بعد أن فقدت الدويلات الإغريقية إستقلالها خلال الشطر الأخير من القرن الرابع [4]، وكان أشهر من قدمها" (ميناندورس)الشاعر الوحيد لهذه الفترة الذي وصلتنا بعض من أعماله ، والتى اكتشفت بدورها إلا في بدايات القرن الماضي بحيث عثر على نصوص بعض مسرحياته مكتوبة في برديات مصرية "[5] وقد " تناولت الموضوعات المحلية الشائعة ، وتضمنت حبكة أساسها الخديعة بالإضافة إلي

[1]- فنسنت : نظرية الأنواع ، ص292.
[2]- أحمد عثمان : الشعر الإغريقي ،عالم المعرفة ، 2008 ، ص 328-329.
[3]- أحمد عثمان : الشعر الإغريقي ، ص 350 .
[4]- فنسنت : نظرية الأنواع ، ص292.
[5]- باورا : الأدب اليوناني القديم ، تر: محمد على زيد وأحمد سلامة محمد ، منشورات وزارة التعليم العالي ، مصر ،ص 111-112 .

قصة حب "[1]. وقد اتجهت إلي الموضوعات الحديثة، فالتجأت إلى روايات الفروسية التي تعالج بطولة الفرسان .. وفي هذه المسرحيات كان الحل موفقا ، وكانت المسرحية تنتهي بالزواج ، ولكن صميمها كان مؤثرا . وللكوميديا أنواع أخري عديدة ، ويلاحظ من واقع دراسة الكوميديات التي تعرض حاليا أن السبب في تعدد أنواع الكوميديا ، يرجع أساسا إلى اختلاف سلوك المؤلفين حيال موضوعاتهم ، ومن هذه الأنواع :

3-3 / الميلودراما : " Melodrama " الدراما الموسيقية "

معنى كلمة الميلودراما " تسمى باللغة العربية المشاجاة ، وكلمة ميلو- دراما متكونة من Mélo = اللحن الموسيقى ، و Drame= دراما ، أما صفة الميلودرامي Mélodramatique فتدل على طابع وصيغة جمالية تقوم على المبالغة والتشويق الإنفعالي "[2]. في الوقت الذي ظهرت فيه الدراما الرومانسية بدأت الميلودراما تظهر وتتضح معالمها حتى لقد أصبحت أكثر أنواع الدراما رواجا في القرن التاسع عشر .. ويمكن القول بأن ملامح الميلودراما إما كانت موجودة منذ قديم الزمان ، ولكن ظروفا كثيرة في القرن الثامن عشر ساعدت على إيضاح هذه الملامح بحيث كانت النتيجة ظهور الميلودراما كشكل مسرحي له مميزاته في القرن التاسع عشر "[3] وميلودراما :" كلمة إغريقية تتركب من كلمتين ، الأولى (ميلو – MELOS) وتعني نغم أو أغنية ، والثانية (دراما – Drama) وتعني الفعل المعاش الواقعي . وبدأ استخدام هذا المصطلح في بداية القرن التاسع عشر ، عندما أصبح النقاد يتلقون نوعا مسرحيا جديدا ، يتمتع بحبكة رومانسية ، وحوادث على خلفية الأغاني والموسيقى الأوركسترالية . من هنا ظهر هذا المصطلح (الدراما الموسيقية) والتي تستخدم فيها الموسيقى ، إما لتزيد من حدة رد الفعل العاطفي عند المتلقي ، أو تستخدم لاقتراح وتقديم الشخصيات ، ومع مرور الوقت اكتسب

[1]- عدلي رضا : البناء الدرامي ، ص 51.
[2]- علوات كمال : الكتابة الدرامية عند رضا حوحو (مصادرها وجمالياتها) ، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير ، إشراف : فرقاني جازية ، جامعة وهران ، 2007-2008 ، ص 91 .
[3]- د رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ،هلا للنشر والتوزيع ، ط1، ص109.

المعنى شمولية أوسع ، فأصبحت تعني التعبير عن طريق الزخم العاطفي و إشباع المادة ، أيا كانت (رواية ، مسرحية ، فن تشكيلي، موسيقى)، بالتعبيرات العاطفية والشعورية والمتخيلة "[1] ، فالمسرح الميلودرامي أول ما نشأ في فرنسا خلال القرن الثامن عشر ، بتأثير من مسرحية (بجماليون) لجان جاك روسو وقد مثلت أول مرة عام 1770 م ، ومن ثم انتشرت في انجلترا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر ، وقد عرفها (وليم أرتشر) بأنها : " تراجيديا لا تخضع لقوانين المنطق "[2]، وفي القرن العشرون ضعف شأن الميلودراما وفقدت شعبيتها .

فالميلودراما هي نوع نشأ من تداخل عناصر البناء الدرامي للتراجيديا مع الكوميديا ، فظهر نوع يعالج أحداث مأساوية على شاكلة التراجيديا ولكن نهاياتها تخالف التراجيديا، و تسمى الميلودراما بأكثر من مسمى " الدرام ، الدراما الرومنسية ، الميلودراما ، وهذا النوع يعالج الأفعال الجادة ، ولكن هذه الجدية غير مستمرة على الدوام ، ولكنها وقتية وتنشأ من ظهور قوى شريرة تعمل على عرقلة سير الأحداث الملهوية من أجل تخفيف حدة الحدث الجاد بالنسبة للمشاهد ، إذن فهي تشبه التراجيديا من حيث أحداثها إلى حد ما ، وتشبه الكوميديا من حيث المواقف الهزلية والشخصيات الملهوية "[3]،نستطيع القول أن الميلودراما سعيدة على شاكلة النهايات الكوميدية.

3-4 / الفارس (Farce) المهزلة :

إن " الهزلية " أو " المهزلة" أو " الفارس" هي إحدى التصنيفات الأساسية للدراما غير الموسيقية ، ومصدرها هو الكلمة اللاتينية " Farcire" بمعنى يحشو ، وكان المقصود بذلك حشر بعض المواقف المضحكة في العروض الكنيسة الجادة ، ثم تطور مفهوم الكلمة ليعني تمثيلية كاملة قد تكون طويلة أو قصيرة تنشط في توظيف المرح والتهريج وخلق التناقضات

[1]- نقلا عن الموقع الإلكتروني لجريدة الإتحاد ، http : / / www.alittihad .co.ae/details.php ?id=22913
[2]- فنسنت : نظرية الأنواع ، ص 265 .
[3]- عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما ،ط1 ،الهيئة المصرية للكتاب ، 1987 ، ص 88 .

الجادة والحركات البدنية الهازلة بصفة أساسية " [1] و تعريف كلمة فارس : " كلمة مهزلة تطلق علي مسرحية كاملة الطول ، تعالج موقفا عبثيا يعتمد عادة الخيانات الزوجية ومن هنا نشأت عبارة (مهزلة مخدعيه) "[2] ، وهي متفرعة عن الكوميديا وهي عبارة عن مسرحية هزلية يسودها المرح والمزاح الخفيف . " والفارس نوع متطرف من الكوميديا يثار فيه الضحك على حساب الاحتمالات وعلى الأخص الحركة المبالغ فيها ، أو الاشتباك الجسماني (حيث أن الشخصيات تتصارع مع قوة مضحكة) "[3]. فهي نوع من المسرحيات الهزلية الوضعية .. وهي قائمة على نوع من الهزل الشعبي . " وهي قائمة منذ بداية الدراما الكلاسيكية في اليونان ، ولو أنه لا يوجد تاريخ مكتوب له ، كما عاصر الفارس الدراما الحديثة في أوربا وكان منتشرا في فرنسا ، حيث توفر في القرن التاسع عشر عدد من ممثلي الفارس المرموقين الذين استطاعوا الإبقاء على هذا الشكل مزدهرا "[4] ، ومن الجدير بالملاحظة أنه في مسرحيات كل من أريستوفان وبلاوتو تظهر إشارات واضحة لهذا النوع. ولم تصل المهزلة إلى درجة الإتقان حتى العصور الوسطى، وعلى سبيل المثال مهزلة La Farce de Maître Pathelin.

أما في إسبانيا فقد مارس هذا النوع كل من: خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرناندیث وكريستوبال دي كاستييخو وأندريس برادو ولوبي دي رويدا وغيرهم.

سمح التركيز على كل من السخرية من المُسلّمات والنفاق الأخلاقي والاجتماعي للمهزلة أن تؤثر بقوة في أنواع أخرى، مثل الكوميديا في "البورجوازي النبيل" لموليير ، والدراما في شكل التراچيكوميديا مثل فيديريكو غارثيا لوركا في " غراميات دون بيرليمبلين" أو كارلوس أرنيتشس في عمله "هو رجلي" وفي الفاصل التمثيلي مسرح العجائب لميجيل دي ثيربانتس والمسرح الهزلي لأوجين لابيتشيه في "قبعة إيطالية من القش" وفي مسرح اللا معقول لرامون ماريا ديل

[1]- طارق سيد أحمد الخليفي : فن الكتابة الإذاعية والتلفزيونية ، دار المعرفة الجامعية ، لإسكندرية ،2008 ، ص 172.
[2]- بنتلي : الحياة في الدراما ، ص 226.
[3]- عدلي رضا : البناء الدرامي ، ص 55.
[4]- م ن ، ص 55-56.

بايي إنكلان وفي أعمال المسرح العبثي مثل "في انتظار غودو" لصمويل بيكيت و " المغنية الصلعاء " لأوجين يونسكو.

كما أن الشخصيات والأفعال في الفارس غير طبيعية ، وسلوكها مصطنع أو كاذب– كما يصفها بذلك (درايدن) " وقد كان أساطين المهزلة الفرنسية في القرن التاسع عشر يكتبون عقدا مسترسلة ومتشابكة جدا ، وكثيرا ما يقال عن مسرحياتهم إنها(كلها عقدة).. والمهزلة التي تنعت بأنها(كلها عقدة)، غالبا ما تكون أكثر من بارعة إنها جنونية "[1] ، ويلجأ دائما كتاب المهزلة في ما يتعلق بحركة القصة ، إلي الإيقاع السريع ، لكي يستطيعوا أن يظهروا التصرف الإنساني مضحكا وكأنه يشبه الآلات السريعة ، وقد رأينا مفعول ذلك في الأفلام الهزلية الصامتة وخاصة لدي شارلي شابلن .

وتعتبر السينما أفضل من استطاع تنمية المهزلة ، وذلك لأنها كانت أقدر من المسرح في إمكانياتها على عرض الملاحقة والمطاردة ، وفتحت الحيل السينمائية مجالات أوسع للتهريج ، ولذا فقد رأي الكثيرون أن أعظم فترات المهزلة العظيمة بين عامي 1912 و 1927 ، وذلك لوجود الكاميرا السينمائية ، ولم يكن قد لحق بها الصوت بعد ، ولذا كانت المهزلة ملائمة جدا للسينما الصامتة . ولذا فإن كوميديات شارلي شابلن الصامتة كانت من روائع المهزلة .

ويعتبر (جورج فيدو) " أعظم من ألف مهزلة في أي قطر وأي عصر. ولم يعقبه خلف جدير باسمه ، وانتهت فترة المهزلة الحديثة بموته عام 1921 – وهو يكاد يكون الوقت نفسه الذي انصرف فيه شابلن عن المهزلة . فمهازل شابلن ، إذن تشير إلى نهاية الفترة لا بدايتها ، وصانعوا الأفلام لم يحذوا حذوه ، ولئن تكن الفصول المهزلية أفضل ما في أفلام شابلن اللاحقة فإنها ليست إلا أجزاء من الستيرة ، التراجكوميدية ، دراما الأفكار.

هناك مكانة خاصة لأفلام الإخوان ماركس التي أخرجت في الثلاثينات ، وأفلام (و. سى فيلدز) التي أخرجت في الفترة نفسها وبعدها بقليل . لكن بينما كانت أفلام شابلن انتصارا

[1]- بنتلي : الحياة في الدراما ، ص 245.

صرفا ، كان على (الأخوين ماركس ، وفيلدز) أن يقارعوا العصر مقارعة مستمرة،" لقد زحف علينا حينئذ عصر الجد المزيف، وما عدنا نتحمل التهجم والأذى الذين في أفلام (شابلن ، وفيلدز ، والأخوين ماركس) ، في عصر (روجز وهامر ستاين ، نورمن فنسنت بيل ، ودوايت أيزنهاور) "[1].

3-5 / التراجكوميدية (Tragicomedy):

أما بخصوص التراجيكوميدية فإن " التوفيق بين أسلوبي الدراما الرئيسيين فقد تم تحقيقه من قديم ، فقد كتب بلوتس عن " التراجيكو-كوميديا " وهي العبارة التى رددها واضعو النظريات في القرن السادس عشر ، ووردت في عبارة فلوريو " تراجيكوميديا " .. وفي عام 1603 يقرب صامويل هارسنيت من حقائق التاريخ على نحو أفضل ، فيرد هذا النمو الدرامي المشترك في عهده إلى ما يناظره في العالم الكلاسيكي فيقول : إن الشيطان المنغص لعملية الإبداع في زماننا يسمى : تراجيكو-كوميديا ، اي مزيج من الإثنين مثلما في مسرحية بلوتس المسماة امفتريون . أما صديق بن جونسون درامون أوف هوثرندون ، فإنه ينطلق من قلب تقليد أخلاقي في كتابة الدراما حيث يتحدث عن ما سماه بالتراجيكوميديا التى هي الحياة "[2]، وترجع كلمة تراجيكودية "إلى روما القديمة ، ولكن يبدو أن استعمالها لم يعم حتى عصر النهضة ولعل أفضل تعريف لها في أشكالها الباكرة هو قول (سوزان لانجر) عنها : " إنها مأساة متفاداة " كان الإيطاليون في النهضة يتحدثون عن (المأساة ذات النهاية السعيدة) ، كما ابتدعوا التراجكوميدية الريفية ؛ وهي شبة مأساة نهايتها السعيدة ضمنيه فيها، كالكوميدية الرومانسية ، منذ البداية "[3]، ذاع صيت هذا النوع من المسرحيات في أوائل القرن السابع عشر ، وهو عبارة عن تزاوج مفيد بين الفن الكلاسيكي والفن في العصور الوسطى " ويسمي كورني هذا النوع كوميديا بطولية ، وبدلا من أن تستمد المسرحية موضوعاتها من الآثار القديمة، قد اتجهت إلى الموضوعات الحديثة ، فالتجأت إلى روايات الفروسية التي تعالج بطولة الفرسان في فرنسا

[1]- بنتلي ، الحياة في الدراما ، ص 252.
[2]- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش : الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د.على أحمد محمود ، سلسلة عالم المعرفة -الكويت-1978،ص 51.
[3]- بنتلي الحياة في الدراما ، ص 315.

وفي غيرها من البلاد "[1]، وفي العصر الحديث اجتذبت التراجيكوميديا الكتاب الذين ارتبطت أسماؤهم بمسرح اللامعقول . ومن أحسن الأمثلة الحديثة عليها مسرحية "في انتظار غودو" (لصاموئيل بيكيت) ، وهي مسرحية لا نهاية فاجعة ولا نهاية سعيدة لها ، وقد جاءت التراجيكوميدية لتمثل المنطقة الوسط بين المأساة والملهاة ، ولكن في هذا النوع الوسط " فقدت الكوميديا اتساعها والمأساة عمقها ، لقد كان البحث عن المنطقة الوسط تجنبا للمناطق الأخطر والاهم "[2]، ولم تعتبر التراجيكوميدية في عصري النهضة والباروك صنفا هجينا أو وضيعا ، فحتى أواخر القرن السابع عشر كانت تعتبر شكلا مألوفا وحرة ، حتى أنها دعيت (بالدراما الحرة) ، ولكن ما إن أصبح التفريق واضحة بين كل من المأساة والكوميديا ، حتى بدأت تتعرض للهجوم والثورة عليها .

وللتراجيكوميدية أشكال متعددة ، ولكن أنجح هذه الأشكال هما: (المأساة ذات النهاية السعيدة) ، والنوع الآخر هو : (الكوميديا ذات العقبى المأساوية). ففي المأساة ذات النهاية السعيدة : يكون الموضوع فيها هو الصراع ؛ وقد فكت أزمته ولعل أجمل الأمثلة على هذه التراجيكوميدية نجدها بين ما يعرف بالمسرحيات (الإشكالية) و (الرومانسيات الأخيرة – لشكسبير) . " ولنا أن نعتبر (فاوست – لغوته) من أعظم ما أنجز من هذا اللون ، ونهايتها المترعة بالأمل يجب ألا تتهم بالتفاؤل الضحل ، أو استغلال سهل اللآراء الدينية التقليدية القديمة "[3]، وفي الأعمال التراجيكوميدية عادة – كان الحل موفقاً ، فكانت المسرحية تنتهي بالزواج ، وصحيحها يكون مؤثرة ، والعنصر الكوميدي فيها يأتي نادرة ، ولا يوجد إلا في أدوار متباعدة ، وأسلوبها أكثر سهولة وبساطة من أسلوب التراجيدي ، ولكن هذا الصنف من التراجيكوميدية ، لا ينظر إليه في هذه الفترة إلا كجزء من مسرح الميلودراما السوقية ، فالرؤيا الجديدة لا تقر الإجراءات الوسط ، فهي إما سوداء جرداء عانية ، أو لاشيء.

[1]- فنسنت : نظرية الأنواع ، ص293 .
[2]- عدلي رضا : الحياة في الدراما ، ص319 .
[3]- م ن ، ص 317- 318 .

أما النوع الآخر من التراجيكوميدية فهو (الكوميديا ذات النهاية المحزنة) : " إذا كانت المأساة ذات النهاية السعيدة تعتبر امتدادا لمآسي مثل الملك لير ، يشار فيها إلى بدايات الغفران والمصالحة ، فان (الملهاة ذات النهاية المحزنة) تعتبر امتدادا للكوميديات المولييرية التي تنتهي دون إقناع المشاهدين"[1]. ومن أبرز الأمثلة على هذا النوع (البطة السوداء – لأبسن) ومسرحية (جان دارك – لبرنادوشو) و (أنريكو الرابع وست شخصيات – لبيراندلو) ومسرحيات (تشيخوف) الطويلة كلها تراجيكوميديات من هذا النوع ، وأبرز أمثلتها في أفلام شارلي شبلن فيلم (مسيو فيردو). وواقع الأمر هو أن الكوميديا الآن ، إذا تحولت إلى كوميديا جادة ، أصبحت أقرب إلى التراجيكوميدية ، ومن الكوميديات ذات النهايات الحزينة . " مسرحيات على هذا النسق التراجيد كوميدي ، جعل يكتبها في الآونة الأخيرة كتاب (المسرح اللامعقول) وفي هذه المرحلة أخذت كلمة (تراجيفارس – Tragi– farce) كثيرا ما تحل محل تراجيكوميدية ، والمصطلح الجديد يذكرنا بحقيقة يوردها (ستارك يونغ) : هي أن للمأساة صلات بالمهزلة أكثر مما لها بأنواع الدراما الأخرى "[2]، فمسرحية (النور المشرق في الظلام) تعد مثالا رائعا على الحداثة في التراجيكوميدية لمؤلفها تولستوي.

[1]- م ن ، ص 318 .
[2]- م س ، ص 338.

المبحث الثاني : السيناريو

1 / تعريف السيناريو :

تتعدد تعريفات السيناريو حسب السياق الذي تستخدم فيه ، فمعناها الأصلي الذي ينتمي إلى عالم الحكي الروائي يشير إلى الخطوط التى تحدث فيها حبكة درامية ، أو المشاهد المتتالية التى تروي أحداثا معينة ، " كما أيضا يشير إستخدام مصطلح المتداول للسيناريو في وصف المسار المستقبلي لأحداث ما خاصة فيما يتعلق بمتغير واحد ؛ وهذا يضاهي التوقعات التى يتم استخدامها في رصد تغيرات الطقس أو الحال المرورية "[1]، ومن الشائع في هذا المجال أن غالبية السينمائيين يبحثون في معنى السيناريو على : أنه القصة السينمائية؟ أو أنه القصة ؟ أو الرواية المكتوبة بلغة السينما؟ فسيدفيلد نفسه يطرح أسئلة مختلفة في كتابه " هل السيناريو هو دليل الفيلم ، أم خطوطه العريضة ؟ أم هو خطة العمل ؟ أم هو سلسلة مشاهد على شكل حوار ؟ أم صور متسلسلة على الورق ؟ أم هو مجموعة من الأفكار ؟ أم هو حلم في أفق كامل ؟ " [2] ويصل إلى تعريف السيناريو بقوله : " السيناريو قصة تروى بالصور "

أصل كلمة "سيناريو""scenario" ذاتها، مأخوذ من اللغة الإيطالية، إشتقاق من كلمة (سينا) "Scena" أي المنظر، التي شاع استخدامها في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر، لتعني النّص المسرحي، بما فيه من مواصفات فنية ،لكن مهما اختلفت الرؤى علينا أن نعلم ؛ أن كلمة سيناريو يجب أن تغطي كل الأصناف السينمائية الرئيسة من روائية وتسجيلية وجمالية . وليست السينما الروائية فقط . ومن هنا نشأ مصطلح (Screen Play) والذي يعني السيناريو الروائي ، ثم مصلح (Script) ، والذي يعني "النص التتابعي" أو " النص

[1] - Hannah Kosow and rebert gassner, Methods of Future and Scenario Analysis : Overview , Assement,and Selection Criteria, Studies39 (Bonn: German Devlopment Institue; Deutches Institut Fur Entrwicklungspolitik (DIE), 2008) p8 (ترجمة الباحث)

[2]- ينظر : السيناريو ، سد فيلد ، ص23

الكتابي " لأي نوع من أنواع السيناريو السينمائي ، فقد وردت تعريفات كثيرة للدارسين في هذا المجال عن تعريف السيناريو .

فقد عرفه (لويس هيرمان) بقوله : " السيناريو السينمائي هو موضوع مكتوب بشكل يكون بمثابة التخطيط العملي بالنسبة للمخرج السينمائي . وهو يخصص للتصوير في شكل سلسلة من الفصول المصورة "[1]. وهذه الفصول بعد توليفها ولصقها ، ومزجها بالمؤثرات والأصوات تصبح هي الفيلم النهائي . ويضيف أن السيناريو على خلاف المسرحية والرواية قليلا ما يعتبر عملا أدبيا ، وإنما هو كالرسم المعماري يشكل مرحلة وسيطة يمر بها الفيلم للوصول إلى شكله النهائي . وهو لا يصل إلى الشاشة كما يكتب في بداية الأمر .

ويرى (تيرنس سان جون) أن السيناريو هو : " الخطة الرئيسة للفيلم ، وهو يشكل الجزء الأول من المرحلة الخلاقة ، ولا يعتبر السيناريو – في حد ذاته – عملا كاملا من الفن مثل القصة القصيرة والرواية "[2]، وأما (أوزويل بليكستون) فإنه يري : " إن فن الفيلم – أي فيلم ، حتى أبسطه – هو فن سرد القصة بالصور "[3]، أما السيناريست (سمير الجمل) فلاحظ أن : " السينما في الأصل هي البديل لكلمة حركة بالإغريقية أو (Kinema) . أما كلمة سيناريو ؛ فهي أساسا لم تكن مرتبطة بالسينما ؛ لأنها وجدت قبل نشوء السينما ، أي قبل عام 1894، وهي مشتقة من كلمة (سينا – scena) ، والتي تعني المنظر ، وقد انتشرت في اللغات الأوروبية الأخرى في القرن التاسع عشر ؛ لتعني نص المسرحية المرفق به تعليمات المخرج الفنية ، من حيث المنظر والأثاث والإضاءة والحركة والأداء التمثيلي .. وغيرها . وعندما ظهرت القصة في الأفلام السينمائية ظهرت هذه الكلمة أيضا لتعني نص الفيلم بعد معالجة الفكرة، وإعداد القصة سينمائيا في سياق متتابع من المواقف ، والمناظر التي تعتمد على الصورة المرئية "[4]، وأما الكاتب (فرانك جوتيران) في كتابه (أحب السينما) فيعرف السيناريو

[1]- لويس هيرمان ، الأسس العملية لكتابة السيناريو ،م س، ص 21.
[2]- مصطفى محرم ،السيناريو والحوار في السينما المصرية ، م س، ص27.
[3]- أوزويل بليكستون ، كيف تكتب السيناريو ، م س ، ص8.
[4]- سمير الجمل ، السيناريو والسينارست في السينما المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002، ص 11 .

بقوله : " السيناريو لفظ إيطالي يعني – كما تقول دائرة المعارف الفرنسية (لاروس) – عرض وصفي لكل المناظر التي سوف يتكون منها الفيلم .. وحينما يعالج هذا النص ويكتب له الحوار ، ويعد للتصوير يصبح السيناريو النهائي ، ويسمى عادة التقطيع الفني "[1] ، وعرفه " يوروفكين" Yorofkin" : " أنـه فيلم المستقبل ، أو بعبارة أخرى هو الفيلم المكتوب على الورق ".ويرى (بيير ميو) أن السيناريو " ليس هو فقط ذلك الوجه الأدبي للسينما – كما كنا نعتقد في أغلب الحالات – السيناريو ليس رواية على الإطلاق . إنه قد كتب بلغة سينمائية ذات نوع خاص "[2]، وأما السيناريست الفرنسي (جان – كلود كاريير) فيرى أن السيناريو : " ليس بالضرورة قصة ، فهو يمكن أن يكون وثيقة حيث يظهر بناء الفيلم (الوثائقي) الذي يرتكز قبل كل شيء على الواقع .. فهو من ناحية قصة للتناول ، ومن ناحية أخرى سلسلة من التعليمات الفنية والرسومات .. "[3]، في حين يعرفه (جان لو دابادي) بقوله " السيناريو هو قصة تحكيها بواسطة العيون "[4]، ويرى كل من (روبين يو روسين و وليام ميسوري داونز) في كتابهما " السيناريو (كتابة الصورة)" أن السيناريو " هو نوع خاص من السرد القصصي . إنه حرفة وأيضا فن "[5]، ويسمى السيناريو بالإنجليزية (سكريبت – Script) ،" وهو النص الذي تم إعداده بشكل نهائي للتصوير في لقطات واضحة ، ومشاهد محددة المعالم ، والمؤثرات الصوتية .. أي أن النص النهائي ، أو السيناريو يتضمن كل ما يخص الصورة والصوت "[6].

إيزنشتين يرى أن السيناريو : " هو الملهم الأساسي للمخرج ، وأن هناك أوجه تشابه بينه وبين العمل الشعري . واعتبر السينمائيون الألمان الذين يعلون من قيمة السيناريو في العمل السينمائي أن السيناريو : ما هو إلا جزء من التقاليد الفنية العريقة ونوعا متحديا من الأدب "[7]

[1]- فنون السينما ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، ص 13 .
[2]- مصطفى محرم ، السيناريو والحوار ، ص18-19 .
[3]- كريستيان ساليه ، السيناريو في السينما الفرنسية ، ص 54 -55 .
[4]- م ن ، ص 98 .
[5]- مصطفى محرم ، السيناريو والحوار في السينما المصرية ، ص 29.
[6]- سمير الجمل ، السيناريو والسينارست ، ص12.
[7]- مصطفى محرم ، السيناريو والحوار في السينما المصرية ، ص25.

و بعض نقاد السينما يرون أن السيناريو : هو عمل ناقص وأنه أشبه بالخريطة التي يسير على هديها المخرج . ويرى (روبرت برمان) في كتابه (عملية كتابة السيناريو) بأن الأفلام السينمائية ما هي إلا رؤى وخيالات الكاتب ، ويعتبر في نفس الوقت أن السينما هي الآن أهم وسيط في المجتمع ، وأن الفيلم السينمائي يعتبر شكلا فنيا تعاونيا يشترك فيه عدة مهارات فنية ولكن قوة أي مشروع سينمائي إنما تكمن في السيناريو .

وبعد إستعراض كل ما تقدم من تعريفات ، يمكن الوصول إلى تعريف للسيناريو ، قد يجمع بين كل ماذكر وكل مميزات هذه التعاريف السابقة وهو : السيناريو هو فن سرد القصة بالصور فهو شريط سردي تفصيلي لمشاهد الفيلم يهدف إلى تقديم الأحداث والشخصيات ، والفضاء الزمكاني ، وتقديم المعلومات الضرورية إلى المشاهد عبر مكونات الحبكة السردية ، وهو الصياغة السينمائية لموضوع الفيلم ، في شكل كتابي يوضح تفاصيل وتسلسل الصور البصرية/الصوتية ، وأيضا هو الفيلم مكتوبا على الورق باستخدام لغة الصورة والصوت معا . وهو يشكل وسيطا نوعيا بين الرواية والصورة المعروضة على الشاشة ؛ حيث يقوم السيناريو على سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النص الروائي ، وشكله (المقروء المتخيل) ؛ إلى شكله الثلاثي (المرئي ، المسموع ، المتحرك) ؛ من خلال الصورة والصوت وحركة الشخصيات وحركة الكاميرا . فهو عملية كتابة بالصورة مع إيجاد موازنة بين الصور وبين التعبير ، وبعبارة أبسط يمكننا القول أن السيناريو هو : الوثيقة التي تقف وراء كل ما نراه متحركا أمامنا على شاشة العرض .

1 -1 / كاتب السيناريو :

كاتب السيناريو أو السيناريست هو الشخص الذي يعمل على تأليف النص الذي سينفذ ، و هو الفنان والأديب المتخصص الذي يختص في توصيل الأفكار أو القصص أو الروايات عبر مجموعة من الاستخدامات الصورية والصوتية التي تنتج عن مخيلته أو يتم إقتباسها ، " فهو الشخص الذي يقوم بكتابة النص السينمائي .. وفي بداية السينما كان كاتب السيناريو

موظفا مستديما في شركات الإنتاج .. وقد اختلف الوضع حاليا ، فكاتب السيناريو يحظى حاليا باهتمام وتقدير شديدين ، وخاصة إذا كان مبدعا وموهوبا .. وهم عملة نادرة حقيقية "[1]

فالسيناريست (وهو اللفظ باللغة الإنجليزية لكاتب السيناريو) ، مهمته كتابة النص السينمائي ، أي النص المرئي ، أو مشروع البرنامج أو التمثيلية ، ويتولى السيناريست كتابة السيناريو بطريقة خاصة ، بحيث يمكن ترجمته بواسطة الكاميرا إلى مشاهد ولقطات تحكى قصة أو موضوعا ، وهو الشخص المتخصص الذي يهيء المادة أو الموضوع لعرضه على الشاشة ، وذلك بتحقيق التوازن في العمل من خلال المحافظة على إهتمام المتفرج بجميع الشخصيات الرئيسية فيه بدرجة واحدة ، وكذلك تحقيق التوازن في بعض الحالات بإدخال بعض اللقطات والأحداث الجانبية العارضة بإعتماد لغة سينمائية تتمثل في حركة الكاميرا وتكوين المناظر والمشاهد ، " فكاتب السيناريو هو المحرك الأول لكل فيلم سينمائي أو تلفزيوني ، وعليه أن يدرك أن عمله الخلاق مطالب بأن يستمر في دفع الحدث إلى الأمام "[2]، لكن مع التطور الذي يحصل دائما على الصناعة السينمائية ؛ لم تعد كتابة السيناريو جهدا فرديا ؛ بل على عكس ما قد يتصوره البعض أو تنبأ به " إذ وحتى سنوات قريبة في هوليود ، وفيما سار على نهجها مثل السينما الإيطالية ؛ كانت – وما زالت – السيناريوهات تكتب من قبل ذلك النظام الإيطالي المعتمد على لجنة كتابة السيناريوهات ، وحيث يكون نصف دزينة من الكتاب منهمكين في فيلم واحد "[3]، والآن أصبح من النادر أن يحافظ على النسخة الأولى للسيناريو كما كتبه صاحبه ، فالجهة الغالبة من المنتجين والمخرجين لا نقول لا تحترم فكر كاتب السيناريو ، ولا تحاول أن تفهم دوافعه ،بل تسوغ مبدأها وأهدافها ، والقلة الباقية هي التي تعمل بروح الفريق .

[1]- أبو شادي ، سحر السينما ، ص24.
[2]- لويس هيرمان، الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، م س ، ص 35.
[3]- مجلة الحياة السينمائية ، عدد 4 ، تشرين أول 1979 ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، ص 72.

وقد صار " من أهم ما اتسمت به طبيعة الإنجاز التنفيذي لفن الفيلم السينمائي ؛ هو تلك السمة التي يمكن رفعها إلى درجة (الخاصية) تحت مسمى (خاصية تقسيم العمل السينمائي) ، أي تلك التي ميزت إنتاجه وتنفيذه من حيث حتمية تقسيم الأدوار الفنية في العمل الفني / الفيلم الواحد (السينارست ، المخرج ، المصور ، مهندس الديكور ، مهندس الصوت ، المونتير .. و غيرهم) ، وذلك بحكم المستلزمات التكنولوجية التي تتطلبها صناعة الفيلم "[1] فلم يعد ما يعرف بالكاتب للسيناريو ، و أصبح يوجد الآن ما يعرف بخلية الكتابة ، فلو لاحظنا في كتاب السيناريو مثلا في مدن السينما العالمية كهوليود ؛ نجد أن القليل فقط هم كتاب سيناريو ، والباقي يصنفون إلى مساعدين في الكتابة كما أشار (لويس هيرمان) كالتالي :

• رجال الفكرة (Idea men) : وهم الذين يملكون القدرة على أن يحلموا بأفكار تكون أفلاما في المستقبل .

• كتاب المواقف (Situation men) : وهم الذين في مقدورهم إذا قرعوا سيناريو بعد كتابته أن يقترحوا مشاهد جديدة ، ومواقف جديدة ترتفع بالحدث والحوار .

• رجال الفكاهة (Gag men) : وهم الذين يضيفون إلى السيناريو مواقف ضاحكة ، أو يطعمون الحوار بالقفشات .

كتاب الصقل (Polish men) : وهم الذين يتسلمون السيناريو بعد كتابته ، فيقومون بتنقية المشاهد والحوار ، ويمارسون مهارتهم في الحذف والإضافة ، ويعالجون مواطن الضعف ، ويرتفعون بالحدث ، ويزيدون من سرعة الإيقاع"[2]، وهذا الرأي يتفق معه أيضا كاتب السيناريو المصري (سمير الجمل) فيقول : "قد يشترك في كتابة القصة السينمائية أكثر من كاتب ومؤلف ؛ مثل من يتخصص في تأليف الموضوعات وتقديم الأفكار ، ومن يقيم البناء الدرامي ، ويجيد رسم الشخصيات ، ومن يبتكر النكتة .. وهناك من يجمع كل هذه الصفات ويقوم

[1]- مدكور ثابت ،النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي ، م س ،ص 35.
[2]- ينظر : لويس هيرمان ، الأسس العلمية لكتابة السيناريو ، ص24.

وحده بكتابة القصة السينمائية "[1]، وكاتب السيناريو الأمريكي (روبن استردج) يذهب عبر التوصيف والتحليل الطبيعة عمل كاتب السيناريو إلى أنه يبدع ضمن (لجنة) فيقول : " عندما بدأت العمل في السينما كان قد سبق لي وكتبت عدة روايات – كتبتها بسلام وخصوصية – أما الآن فأجد أنه يتوجب علي أن أتعلم كيفية الكتابة ضمن لجنة "[2]، فكتابة السيناريو اليوم تعد عملا جماعيا، حيث يشارك في كتابته العديد ممن لهم اتصال بالمهنة من منتج ومخرج و حتى المصور والممثل أحيانا .. وغيرهم . وذلك للوصول إلى نسخة نهائية للسيناريو وبأفضل صورة؛ فإنه ليس هناك ما يمنع من أن يمر عليه أكثر من قلم للمعالجة والتعديل والإضافة، أو حتى الشطب.. وأحيانا بإعادة الكتابة . " فهناك كاتب متخصص في إضافة النكات، والجمل الساخرة إلى السيناريو، وآخر يتدخل لتسخين الإيقاع.. وإضافة جو الإثارة.. ومؤلف خاص بمشاهد الحب .. وهكذا إلى آخر أصناف المشهيات، والتوابل، والبروتينات السينمائية "[3].

1 – 2 / موضوع السيناريو :

في موضوع السيناريو نجد أن " فكرة في صحيفة ، أو في أخبار التلفزيون ، أو في حدث يقع لصديق ، أو قريب قد يكون موضوعا لفيلم ، وفي الوقت الذي تبحث أنت فيه عن موضوع لا بد أن يكون هناك موضوع يبحث عن كاتب "[4]، هذه إجابة للأسئلة الأولية المعتادة والمتكررة عند أي سيناريست ؛كيف يتم اختيار موضوع السيناريو ؟ من أين تأتي هذه المواضيع ؟ وكيف تبدأ الكتابة ؟ أسئلة يتكرر طرحها .

على السيناريست أن يكتب عن الشيء الذي لا يمكن الكتابة عنه إلا بصفته فنانا ، فإختيار الموضوع يستلزم معرفة ما هو سطحي وما هو معمق ، الأحرى كل ما هو مهم ، فحسب

[1]- سمير الجمل، السيناريو والسينارست في السينما المصرية ، م س ، ص 11 .
[2]- روبين استردج ، مجلة الحياة السينمائية ، (مقال مترجم في فصلية ، كاتب السيناريو الأمريكي روبين استردج يتحدث عن مهنته ، ترجمة حسن م. يوسف) ، العدد 17، 18 ،ربيع / صيف 1983 ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، ص 75 -76 .
[3]- سميرالجمل، السيناريو والسينارست ،م س ، ص 39.
[4]- سد فيلد ، السيناريو ،م س ، ص 30.

الناقد المصري على أبو شادي" الإنسان هو موضوع العمل الفني ، فالدراما ما هي إلا تصادم الطبائع المعبر عنها من خلال الفعل، وينشأ الصراع نتيجة تصادم القوى المتعارضة، تصادم البشر والإرادات، وإذا استند تطور الصراع على الشخصيات، فإن ذلك يعتبرعملا فنيا جيدا"[1]والحياة جوهرها الأساسي الصراع ، وهو ما يدفع الفن عموما ليصبح المرآة ، لذلك اعتبر الصراع ركيزة هامة من ركائز أي موضوع في السينما، فعمق الحياة يكمن في تناقضاتها (فعل و رد الفعل) ، ومن ثمة يصبح الصراع الدرامي في الموضوع السينمائي نضال بين قوتين متعارضتين يدور الموضوع حولهما ،و ينمو الحدث داخلهما بمقتضى التصادم (الخير ضد الشر–الأمل ضد اليأس).

2 / السيناريو والأجناس الأدبية :

نجد أن مصطلح الأجناس الأدبية يرد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة تحت عنوان (النوع الأدبي) فيمايلي :

" **1)** يشير (النوع) إلى طبقة خطاب يتم التعرف عليها ، بفضل مقاييس اجتماع – لغوية .

2) و(النوع) أو (الجنس) تنظيم عظوي لأشكال أدبية ، كما يمكن تمييز (الأنواع الكبرى) من (الأنواع الصغرى) ، في نظرية الأنواع الأدبية التى تقوم على محورين متمايزين :

أ– مفهوم كلاسيكي ، يقوم على تعريف غير علمي لـ (الشكل / المضمون) ولبعض طبقات الخطاب الأدبي ، (الكوميديا / التراجيديا) .

ب– مفهوم (واقع) الأصالة التى تكشف عن العوالم المختلفة والتسلسل السردي . "[2]

بين الأدب والسينما .. إن العلاقة بين نصوص الأجناس الأدبية والنص الفيلمي ، لها مكان مهم في معظم ما كتب عن السينما ، من أفكار نظرية ورؤى تطبيقية ، فمصطلح النص لا يقتصر على النص النثري أو الشعري أو القصصي الروائي فقط ، جاء تعريف النص : " هو كل خطاب ينحو باتجاه تحقيق عملية التواصل . ولقد أطلق هذا المصطلح علي أفلام الموجة

[1]- أبو شادي ، سحر السينما ، م س ، ص32.

[2]- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصر ، بيروت :دار الكتاب اللبناني ، ط1 ، 1985 ، ص 223.

الجديدة الفرنسية فقط ، ثم توسع إطلاقه على كل الأفلام . فكل الأفلام هي نصوص ، وتميزها أنساق نصية ، وهذه الأنساق أو الأنظمة ؛ يمكن للباحث والدارس أن يتعرف عليها من خلال تحليل النص السينمائي "[1]، وتعريف النص لا يقتصر على ما نجده في مجال المنطوق المكتوب فقط، بل أيضا يشمل النص الفيلمي أي أنه يشمل الفنون البصرية المنطوقة – المكتوبة، فقد كان هناك إعتراض على كون الفيلم نصا؛ أهمها يختص بالمصطلح كما ذكرنا، حيث أن " هذا المعنى لكلمة نص لا يقبل تملكا فوريا من جانب علم الفيلم، وذلك أولا لأنه بالتعريف مفهوم جدي لم يكن ينطبق قبليا على كل آت –اتفاقا– من الأعمال (الأدبية والفيلمية)، ثم وبصورة أكثر جوهرية، لأنه يفترض أن القارئ يلعب دورا في فاعلية و إنتاجية الكاتب.." [2]، وقد ساد تعريف النص المكتوب في البدايات بالنص السردي، في حين كان يعد النص الصوري وصفيا الأول يقترن بالعنصر الزمني و الثاني يقترن بعنصر المكان ، في حين أنهما في الحقيقة – السردي والوصفي – يشتملان على العنصرين معا ، ورغم أن النص الفيلمي يتأثر بأن المشاهد(المتلقي) قد لا يمكنه أن يكون مثل قارئ الرواية ، من حيث إسهامه ودوره في تأويل النص ، وذلك لكون الفيلم ذا بنية زمانية متلاحقة ،وذا اتجاه محدد سلفا وبدقة ، فإن ذلك مردود عليه ، بأن فهم وتفسير النص الفيلمي يظل يقع وبدرجة كبيرة على عاتق المتلقي الذي يشاهد النص الفيلمي ، حيث إنه هو الذي يقوم باستيعاب العلامات ، وأيضا العلاقات بين أجزاء الفيلم من أجل الوصول إلى الدلالات المقصودة ،" عندما يقوم شخص مفكر وحساس بمشاهدة فيلم ، يتم إستدعاء خبرته لتتحاور مع صور الفيلم و أصواته وسرده ،فخبرة المشاهدين نفسها تتم تغذيتها من خلال الثقافة التي يعيش أو تعيش فيها معتقدات الشخص وقيم ومفاهيم تنشط في سياق مشاهدة الفيلم "[3]، كما يمكننا تعريف النص بأنه بنية متماسكة محددة مفهومة المعنى حيث أن " النص شيء يحتوي على مجموعة من الأحداث (الصور والكلمات والأصوات) متصلة ببعضها ضمن سياق ، يمكنها أن تكون

[1]- فاضل الأسود، السرد السينمائي ، م س ،ص 36.
[2]- جاك أمون-ميشيل ماري ، تحليل الأفلام ، م س ،ص 97.
[3]- دادلي أندرو ، جرجس فؤاد الرشيدي ، نظريات الفيلم الكبرى ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1987، ص 215.

قصة أو حكاية ، كل أجزاء النص تتلاحم ، تعمل معا بهدف إخبارنا بشيء ما "[1]، أما عن نظرية الأجناس الأدبية وعلاقتها بالسيناريو بإعتبار" أن السيناريو موضوع للتمثيل ، إنه يمثل وهو يشترك مع صيغ التمثيل الروائي والدرامي والشعري ، ولكن صيغته هي المهيمنة وهي الكاملة ، فالسيناريو عبر تأكيده على الشخصية والحدث والحبكة والزمان والمكان – العالم الطبيعي – والحوار وكل أشكال التلفظ يبتكر شكله الخاص به"[2] لأن من شروط الأدب أن تكون له بنية واضحة هذه البنية وان كانت تنهل من القص والشعر والصورة إلا أنها في السيناريو تكتسب وحدتها عبر مصطلحات العرض وعبر التجسيد اللازم لها.

3 / تقاطع السيناريو مع الرواية والمسرحية :

هناك من يرى أن العلاقة بين الرواية والفيلم علاقة واجبه وشديدة الصلة ، وذلك لكثرة نقاط الاشتراك بينهما ، فموروث السينما إعتمد كثيرا من الروايات في تحقيق الأفلام عنها وإعدادها، و يشمل هذا أيضا علاقة السينما بالمسرح ، حيث تشترك هذه الفنون الثلاثة في الطابع السردي لها، أي أنها تسرد أحداثا مع مراعاة مساحة الحرية في كل طابع ويختلف هذا من فن إلى آخر ، فيرجح أمر التشابه في الأهداف والوظائف والأثر لهذه الفنون الثلاثة (رواية ، مسرح ، سينما) لكثرة الإشتغال السينما على الإقتباس من هذين الفنين ، فالمختص **(ايتيان فيزيليه)** عبر عن هذه العلاقة : " تبدو لي هذه القرابة إيهامية أكثر مما هي حقيقية يجب أن نرى أن السرد الروائي في خطوطه الأساسية يمكن أن يشكل مادة درامية كما يمكن أن يشكل مادة روائية ، وأن ما يميز الرواية هو طريقة معينه في تناول القصة ونموها وإغنائها بإطار خارجي وتقطيعها إلى عدة أمكنه ومزجها بتحليل مجرد ، وفي الواقع فان هذه المميزات الروائية هي بعيدة عن أن تكون قابلة للاستيعاب في السينما " [3]... وفي تعبير مشابه لما قاله فيزليه ، عبر موريس بيجا :" أن الأدب المكتوب يستطيع أن يعبر عن الأفكار تعبيرا إقتصاديا

[1] -Robert P.Kolker, the film text and film , in the Oxford guide to film studies, p.12 (ترجمة الباحث)

[2]- طه حسن عيسى الهاشمي : تجنيس السيناريو (موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية) ،الدار الثقافية للنشر ،ط1 ، 2010، ص 140.

[3]- ايتيان فيزليه ، السينما والأنواع الأدبية ، تر:طلال سيف الدين ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، 1982، ص 45.

أفضل مما يستطيع أن يفعله الفيلم ، وهذا أمر يتفق عليه كثير من المهتمين بالموضوع ، ويعتقد الكثير من الناس أن ذلك ينطوي على نتيجة مفادها أن الأدب وسيلة (فكرية) ، أما الفيلم فميدانه (العواطف) " [1]، وهناك من يرى تناقضا بين الرواية والفيلم ، وهو ما صرح به (**انغمار بيرغمان**) حيث يرى أن طبيعة كل من الرواية والفيلم مختلفتان عادة ، وتوسع في تعبير عن هذه الرؤيا السينمائي الروائي **آلان روب غرييه** في حوار معه : " أن نرى تطابقات معينه بين جمل وصور ، أرى ذلك عديم الجدوى وأمرا خطيرا بالنسبة لي : هما مادتان مختلفتان كليا بل متعارضتان، انا أواصل إنجاز أشرطة وكتابة روايات وليس أشرطة برواياتي ولا روايات بأشرطتي ، لأنهما فعاليتان منفصلتان تماما. ويمكنك أن ترى كل العلاقات التي تريدها بين السينما والأدب بالنسبة لي لا أرى أية علاقة "[2]... رؤية **برغمان وآلان روب** غير حقيقية ، " إن الموضوعية السينمائية الهدف الذي يسعى اليه كاتب الروايه فهو يرى أن العنصر اللغوي الملائم للرواية الجديدة انما هو الصيغة البصرية الوصفية التي تكتفي بان تقيس وتقوم وتحدد وتصف " [3]، **آلان روب** إستعمل (عين الكاميرا) في إيجاد تقنيات فنية جديدة في رواياته ، أما **بر غمان** فقد إعتاد على كتابة سيناريوهات أفلامه بصورة أدبية ، أي بوصفها نصوصا لغوية أدبية وليس بمعادلاتها البصرية أو نصوصا سينمائية بصرية .

الرواية في بداياتهاكانت تبتعد عن الأجناس الأخرى التى كانت تزوغ منها (الملحمة) ، فظهورها لأول مرة كان تطورا للنثر لا للشعر ، تطور الأدب المكتوب لا الأدب الشفاهي ، " فالرواية قبل القرن الثامن عشر وهي تبحث لها عن مكان ما كانت تتجسد فس شكل من السرد ، أو شكل من الحكاية على لسان المتكلم ، وفي القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كانت تشيع أشكال رواية المراسلات ، واليوميات أي الشكل الحواري ، في القرن التاسع عشر بدأنا نعي السرد الموضوعي عبر ممثله الأكثر نمذجة ضمير الشخص الغائب ...وهكذا فإن

[1]- موريس بيجا ، الفيلم والأدب ، تر:يونيل يوسف عزيز ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، العدد 1 ، 1986، ص 22.

[2]- مقابلة مع الان روب غرييه ، هل الادب والسينما فعاليتان منفصلتان ، اجراه جان جاك بروشييي، تر: محمح بوكاج، مجلة الاقلام ، العراق، ع 4، 1988، ص 112-113.

[3]- طه الهاشمي: الرواية في السينما، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة بغداد، 1987 ، (غير منشورة) ،ص30-31.

رحلة الرواية رحلة طويلة جدا قادتها لأن تكون شيئا مميزا في نظرية الأدب وأجناسه "[1]، وكلام كل من **آلان روب وبيرغمان** ، يدور حول مفهوم الإقتباس وليس على مفهوم الفن الروائي ، فحاليا نشهد عصر تداخل النصوص وتلاحم الأجناس ، دون هيمنة فن على الآخر في النسق الإبداعي إلا بالقدر الذي يتحكم به الوسط الإبداعي الذي ينتمي إليه النص المنتج . " لقد تطورت أساليب السينما شأنها شأن الرواية إلى القضاء على مفهوم الأبطال وإختفاء الحبكة و غيره من عناصر السرد والوصفية وهي بهذا إنما تعبر بصدق عن الزمن الذي نعيشه"[2]، فشكل العلاقة الفعلية بين الرواية والفيلم هو الإقتباس ، و الإقتباس ثلاثة أنواع حسب ما قسمه **لوي دي جانيتي** :

- **أولا:** الإعداد غير المشدود وهو " مجرد فكرة وموقف أو شخصية مأخوذة من مصدر أدبي ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة "[3] .
- **ثانيا:** الإعداد الأمين وهو " يحاول إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفيلمي محافظا على روح المصدر الأساس قدر الإمكان " [4] وفي تشبيه للمعد الأمين من طرف أندريه بازان أنه من يحاول إيجاد المعادلات للأصل .
- **ثالثا:** الإعداد الحرفي /الأدبي وهو أن " الإختلافات بين الإعداد الأمين وغير المشدود والحرفي هي في جوهرها مسألة درجة وفي كل حالة يقوم الشكل السينمائي لامحالة بتغيير المضمون الأصلى الأدبي "[5].

مالذي يحدث لدينا في التحويل من جنس إلى آخر ؟ " إن الإجابة على هذا السؤال قد بحثت بشكل أو بآخر في المؤلفات التى تصدت لمشاكل الإقتباس أو التحويل ، كما بحثت عند الحديث عن مولد الأجناس الجديدة ، وان المحصلة التى نربحها هنا هي متابعة تألق الجنس

[1]- طه حسن عيسى الهاشمي : تجنيس السيناريو (موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية) ، ص 127.
[2]- طه الهاشمي، الرواية في السينما ، م س، ص21.
[3]- فهم السينما ، لوي دي جانيتي ، تر:جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1996 ، ص 12.
[4]- م ن ، ص 490.
[5]- م ن ، ص 493.

وموته وتألق جنس جديد على بقايا المندثر ، صحيح أن الجنس لا يموت فجأة كما لا ينبثق فجأة ولكن مزاع الجنس العتيق يولد أنواعا تأخذ ثيمة من ثيمات المحتضر وتبدأ بالتأسيس عليها "[1].

4 / آليات وتقنيات بناء السيناريو :

يقول صلاح أبوسيف "قد يقول البعض أنهم توصلوا إلى كتابة كثير من السيناريوهات الناجحة دون أن يكونوا على علم كبير بنظريات الكتابة السينمائية .. وقديقول البعض الآخر أن لكل كاتب ولكل مخرج طريقة خاصة ينظر بها إلى القصة ، ولذلك لا يمكن إيجاد قاعدة عامة أو قانون شامل "[2]، ويرى (داويت سوين) " عدم وجود طرق محددة ، أو حتى مناهج دراسية لتعلم كتابة السيناريو ، ويرى غيره أن كل ما يكتب من قواعد هي مجرد مقترحات تعبر عن رأي أصحابها ، ولكن الجميع اتفقوا على أن أهم شيء هو وجود الموهبة ، وأنه بدون الموهبة تصبح الدراسة مجرد تعلم ليس له علاقة بالإبداع "[3]، ولكي تبني السيناريو الخاص بك يمكنك أن تتبع التالي :

- ابدأ في خلق السياق الدرامي لكل فصل،لتستطيع أن تجد المضمون مع مراعاة أن الكل فعل رد فعل
- ابحث ما هي حاجة الشخصية ، وماذا تريد أن تحقق . ضع العقبات أمام حاجتها اليتولد الصراع ، فجوهر الشخصية هو الفعل ، وانظر رد الفعل لتحركها .
- لديك ثلاثون صفحة لتمهد لقصتك . والصفحات العشر (الأولى حاسمة .. عليك أن تؤسس (الشخصية الرئيسة) ، تبني المقدمة الدرامية ، وتؤسس الوضع .
- حدد ما هي بدايتك ، وموضع الحبكة في نهاية الفصل الأول ، ثم ابدأ في الكتابة ؛ من خلال ترتيب الجذاذات التي كتبتها بالطريقة التي تناسبك .

[1]- طه حسن عيسى الهاشمي : تجنيس السيناريو ، م س ص 125.
[2]- كيف تكتب سيناريو ،صلاح أبوسيف ،الموسوعى الصغيرة ، منشورات دار الجاحظ للنشر بغداد 1981 ، ص 07 .
[3]- السيناريو والحوار ، مصطفى محرم ، م س ، ص18.

• وهناك من الكتاب من يقوم بتركيب قصته بكتابة سلسلة المشاهد على ص فحة ويرقمها ، والبعض يقوم بكتابة ملخص قصصي مع بعض الحوار ، ولا يزيد عن ثلاثين صفحة .

• بعد اكتمال الإعداد للسيناريو من ناحية الشكل والبناء يبقي عليك أن تبدأ الكتابة ، والكتابة هي تجربتك أنت لوحدك لا تجربة غيرك . وإن كان يمكن أن تتعاون مع الآخرين لإنجاز عملك ، فكتاب السيناريو يتعاونون فيما بينهم . لكن وفق أسلوب ومنهج صحيح ، وتعاون مشترك ، وتقسيم لمهمات العمل .

• ثم بعد الانتهاء من كتابته اعرضه على من تثق برؤيتهم ، ورأيهم لقراءته ومعرفة رأيهم فيه."[1]

4 – 1 / العوامل التي تتحكم في السيناريو :

يراعي السيناريست في بناء قصته ثلاثة عوامل رئيسية، وهي: التوازن، والتوقيت، والاقتصاد.

أ– التوازن :

ويعني هذا أن قصة السيناريو لابد أن تكون متوازنة في عناصرها متناسقة في محطاتها السردية التي تستند إليها الحبكة القصصية. فالتوازن هو الذي يحقق النجاح للفيلم، فالعناصر لابد أن تتضامن وتتشابك داخل نسق فيلمي متوازن في علاقة بالتوقيت والمتفرج الذي لايستطيع متابعة الفيلم في جلسة واحدة أكثر من ساعتين. كما يستوجب التوازن مراعاة عدد المشاهد في علاقتها بمدة الفيلم ، وتحقيق الانسجام بين البداية والعقدة والنهاية، وضبط الوقت بشكل متوازن بين المشاهد.

ويقصد أوزويل بليكستون Oswell Blakeston بالتوازن:" القصة المتكاملة التي تترك المتفرجين قانعين بأن كل عنصر من عناصر القصة قد نال نصيبه من الأهمية. والتوازن والتوقيت يتداخلان. ولكن من الممكن أن تجد توقيتا جيدا في قصة ما دون أن تجد فيها توازنا

[1]- عز الدين عطية المصري ،الدراما التلفزيونية مقوماتها وظوابطها الفنية ، م س، ص 298.

جيد"[1]، ويفهم من هذا التعريف أن جميع العناصر المكونة للقصة ينبغي أن تكون متوازية ومتوازنة ، فالفيلم الذي يستغرق ساعتين يتكون تقريبا من مئة وعشرين مشهدا، كما ينبني السيناريو على ثلاث محطات سردية أساسية وهي: البداية ، وعقدة الحبكة أو ما يسمى بالصراع، والنهاية التي فيها يتم حل المشكل الذي يواجهه البطل أو الشخصية المحوري ، فإذا أردنا أن نقسم هذه المشاهد بشكل متوازن، علينا أن نعطي الأهمية الكبرى للصراع مع الإكثار من المشاهد بالمقارنة مع البداية والنهاية. لذا، نخصص للبداية والنهاية ثلاثين مشهدا، بينما نخصص للصراع ستين مشهدا باعتباره أهم مرحلة في عملية الكتابة السردية والمعالجة الدرامية المعقولة. ويضفي هذا التقسيم على الفيلم نوعا من التوازن على مستوى التقبل والقراءة. كما أن الاتساق والانسجام ووضوح المقروئية بالإضافة إلى المتعة والفائدة من العناصر التي تساهم في توفير التوازن الهرموني والتركيبي للفيلم السينمائي.

ب- التوقيت:

و يعد التوقيت عنصرا مهم في بناء السيناريو، فكل لقطة أو مشهد أو مقطع لابد أن يخضع فضاؤها السردي للتوقيت المقنن والمحدد بطول مدة الفيلم الذي يتراوح بين 90 و120 دقيقة في جلسة واحدة.

فمن المعهود أن المتفرج لايمكن أن يجلس أكثر من هذه المدة ؛ لأنه يحس بالملل والضجر والضيق أمام الأفلام الطويلة، ويمكن للكاتب في مجال الرواية أن يكتب الكثير من الصفحات بل مجلدات، فهو غير مقيد بالوقت؛ لأنه حر في كتابته التخييلية، فهو يكتب لقارئ ضمني متفرغ للكتابة. ولكن السيناريست غير حر فهو مقيد بمدة الشريط ومدة الفيلم، ومقيد كذلك برغبة المتفرج الذي لا يستطيع أن يجلس أكثر من ساعتين.

[1]- أوزويل بليكستون، كيف تكتب السيناريو ، ترجمة أحمد مختال الجمال، مطبعة مصر بالفجالة، القاهرة، 1985،ص 87.

يضع كاتب السيناريو خطة لفيلمه الذي يستغرق مدة زمنية تقريبية، "ثم يقسم خطته إلى عدد محدد من اللقطات. وفي الوقت نفسه، يتحتم عليه أن يكون لديه فكرة تقريبية عن طول كل لقطة. وغالبا ما يتحدد طول اللقطة على أساس الحس الفني الذي اكتسبه كاتب السيناريو من طول المران وتمكنه من ناحية التوقيت. كما أن هناك قاعدة عامة تحتم التركيز على المشاهد الهامة وذلك بإعطائها زمنا أطول للعرض. أما عن توقيت دخول الشخصيات وخروجها، وكذلك المناظر، فإن كاتب السيناريو ليس مقيدا بقيود الدراما المسرحية"[1]، إذاً لابد أن يراعى السيناريست التوقيت أثناء كتابة الجملة السردية السينمائية و يكيفها حسب مدة العرض، ولابد أن يراعي وقت المشاهد وغيرها من العناصر الأخرى التي تدخل في إطار صناعة الفيلم .

جـ- الإقتصاد:

أما الاقتصاد فهو عنصر مهم في بناء السيناريو، وله علاقة وطيدة بالتوقيت، إذ يستلزم السيناريو الابتعاد قدر الإمكان عن التفاصيل والأوصاف الدخيلة الزائدة والأحداث الجانبية غير المهمة وانتقاء العناصر البارزة التي تخدم الفيلم والحبكة السردية سواء من قريب أم من بعيد.. فلا أهمية للتفاصيل والإسهاب والإطناب في الوصف والتشخيص ؛ لأن المقام يستوجب التركيز والتكثيف والإيجاز وتحويل ماهو عاطفي أو ذهني إلى ماهو حركي ، ومن ثمة فانتقاء المعلومات عملية مهمة في تحقيق الاقتصاد والتوازن للفيلم السينمائي.

4- 2 / مراحل كتابة السيناريو :

يبدأ تكوين السيناريو بالتحديد الدقيق لفكرته الرئيسية، التي يتم تطويرها خلال عدة مراحل وفقاً لطبيعة، أو نوع الفيلم (روائي أو تسجيلي) أو يغلب عليه الطابع الذاتي والجمالي، أو الروائي " فالقالب أو الشكل التقني للوسيلة يفرض على الكاتب منذ البداية تفكيرا ، وتخيلا يتفق مع إمكانات ومقومات الوسيلة . فيصبح المضمون والشكل هما الموضوع نفسه "[2]، في السيناريو

[1]- على العتر ، أساسيات كتابة السيناريو ، سلسلة كتاب دراسات سينمائية ،ط1 القاهرة 2015، ص 12.
[2]- البطريق ، نصوص السينما ، م س ، ص 172 .

الروائي التركيز يوجه في المقام الأول إلى الحدث، أو الموقف الرئيسي والمواقف المحتملة، حتى يصل في النهاية إلى خاتمة مقنعة. وتمر مراحل كتابة لسيناريو ما في خطوات تتحدد في : " العثور على الفكرة الأساسية بشكل مبدئي ، ثم كتابة ملخص ، ثم تطويره إلى ما يسمى بالمعالجة حتى ينتهي عن النص النهائي "[1] ، ثم تأتي المرحلة الثانية ، وهي مرحلة الإعداد للتابع الحركي للمواقف أو الأحداث ، والتي تبنى عليها المرحلة التنفيذية من عمليات الإخراج والتصوير والمونتاج .

فبعد الإعداد للفكرة يجب أن يبدأ الكاتب المرحلة الإجرائية للتعبير بلغة سينمائية ، ويمكن تلخيص هذه الخطوات الإجرائية لكتابة السيناريو كالتالي :

1 – كتابة ملخص الفكرة الرئيسية: (الملخص – Synopsis)

" وهو مرحلة هامة من مراحل الإعداد للنص المتكامل للفيلم دراميا كان أو تسجيليا إخباريا .. ويحتوي على جميع عناصر البناء الفكري للفيلم ، من حيث قطبي الصراع والشخصيات ، التي تعكس هذا الحدث أو هذه المواقف وتاريخ حدوثها "[2]، ينبغي لملخص الفكرة الرئيسية للسيناريو الروائي، أن يحدد بوضوح الموقف الرئيسي، الذي سيتولد منه، أو يبنى عليه تسلسل أحداث الفيلم، ثم تطوره في خط متصل إلي ذورة الأحداث، ثم إلى الختام.

ولضمان تحقيق ذلك، فيسُتحسن دائماً أن يُكتب الملخص في ثلاثة أقسام، هي:

أ – الموقف : Situation

وفي هذا القسم يتم تأسيس الخطوط العريضة لمشكلة، أو قضية ما، أو وضع معين، أي تحديد الموقف الرئيسي، الذي يحتم انطلاق الأحداث منه، أو يفجَّر عنصر الحركة، التي ستمثل قوة

[1]- سمير الجمل ،السيناريو والسينارست ، م س ، ص 60.
[2]- البطريق ، نصوص السينما والتلفزيون ، م س ، ص178 – 179.

الدفع للبناء السينمائي ككل، مع تحديد الشخصية أو الشخصيات الرئيسية فقط، التي تتأثر بالموقف مباشرة، أو تؤثر فيه.

ب – التطوير (النمو) : Development

أي تطوير الموقف الرئيسي، من خلال التركيز على الأحداث المهمة، التي تنبع منه أو تترتب عليه. ويشترط في تسلسل هذه الأحداث أن تبدو منطقية، أو محتملة الحدوث، من حيث ارتباطها بالموقف الرئيسي أولاً؛ ثم ببعضها ثانياً، بمعنى أن كل واحدة منها تأتى نتيجة لما يسبقها، ثم تقود بالاحتمال أو الضرورة لما يليها، أو تجمع بين كونها نتيجة منطقية لما يسبقها، ثم تقوده في الوقت نفسه إلى الحدث التالي. وأخيراً، فإن هذا التسلسل المنطقي للأحداث لابد أن يصل إلى ذروة رئيسية، أو قمة رئيسية لتصاعد هذه الأحداث، بحيث تمهد مباشرة إلى ختام السّياق الروائي.

جـ – الختام (الحل) : Resolution

ويقصد به الختام المنطقي للموقف الرئيسي، الذي تم تأسيسه في بداية الملخص، وكما يبرره تطور الأحداث، التي قادت إلى الذروة. قد ينتهي الختام إلى نهاية محدودة (سعيدة أو مأساوية)، أو تكون نهاية "مفتوحة" بمعنى أن ينتهي السيناريو بوضع احتمالين، أو أكثر، للقيمة المعروضة، أو يثير في داخل المشاهد تساؤلاً جدلياً عن الموقف ككل، أو ليجعل من النهاية نقطة انطلاق، نحو إثارة قضية عامة.

2 – المعالجة : Treatment

وهي عبارة عن سرد موسع لملخص الفكرة الرئيسية. وفي هذه المرحلة فإن السرد يضيف إلى الأحداث الرئيسية، التي وردت في الملخص أحداثاً تكميلية أو فرعية، لتعميق الخط الأصلي للأحداث، وجعل تسلسله منطقياً. ومن الناحية الأخرى، فإن المعالجة تضيف الشخصيات الثانوية، التي تخدم علاقاتها بالأحداث وبالشخصيات الرئيسية. وعموماً، فإن المعالجة تتضمن

كل العناصر، التي من شأنها التأثير في تطور الأحداث وتبريرها،وتعمل على توازن بناء الموضوع ككل .

وتكتب المعالجة دون حوار، بل يُكتفي بكتابة مضمونه العام كلما لزم الأمر، كما قد تُكتب بعض الجمل الحوارية المحدودة في حالة الضرورة، كأن يكون ذلك لتوضيح نقطة ما، أو لتفسير صفة إحدى الشخصيات. ومن الناحية الأخرى، فإن المعالجة يمكنها أن تتضمن بعض الأوصاف والعبارات الأدبية، كنوع من الإيجاز أو التوضيح، ذلك أن مرحلة كتابتها لا تعني أنها تُكتب بلغة سينمائية كاملة.

3 – النص النهائي : السيناريو Script

وأخيراً تحوّل المعالجة إلى شكل سيناريو، مع كتابته بلغة سينمائية خالصة، أي كتابته في هيئة مشاهد أو لقطات، تقول بالصورة والصوت ما يمكن رؤيته أو سمعه فقط. فالسيناريو هنا يعنى بالطبع، الشكل السينمائي المبدئي، الذي سيقوم المخرج بتجسيده ليصبح فيلم المستقبل، " ويعتمد كاتب السيناريو على مجموعة من الخطوات الإجرائية للوصول بنص الفيلم إلى أفضل صورة ، وذلك من خلال رسم خطة هندسية سردية ووصفية للقطات الفيلمية ، وكتابة السيناريو عبر التتابع التالي :

1– تحديد عنوان السيناريو بشكل واضح وهادف ، و بطريقة فنية جذابة .

2– تبيان فكرته المحورية .

3– كتابة ملخص السيناريو (السينوبسيس).

4– تصميم الحبكة السردية من خلال عرض المشكلة ، وتعقيدها ، ثم حل هذه المشكلة.

5– تقطيع القصة إلى صور فيلمية متحركة في شكل لقطات ومشاهد .

6– مراعاة الاقتصاد والتوازن والتوقيت .

7– تحديد المناظر والأمكنة .

8– ضبط زوايا الرؤية .

9- تبيان سلم اللقطات وحركة الكاميرا .

10- تعيين الشخصيات التي تنجز الأحداث .

11- تحديد المؤثرات الصوتية .

12- تصور الديكور .

13- كتابة الحوارات .

14- تحديد مدة كل لقطة ."[1]

وهذا يعني كتابة 120 صفحة بمعدل دقيقة لكل صفحة ، وتخصيص نصف ساعة للبداية والنهاية ، وساعة كاملة للعقدة .

وقد حدد السينارست الفرنسي (جان فيري) في الحوار الذي أجراه معه الكاتب (فرانك جو تيران) مؤلف كتاب (أحب السينما) الذي صدر عام 1962 ؛ خطوات كتابة السيناريو قائلا : إن أول عمل يقوم به حين يكلف بالكتابة هو إيجاد خط تتعلق به حوادث الفيلم ، والعمل على كتابة ملخص ، أو معالجة درامية تشكل فكرة عامة للموضوع ، ثم بعد ذلك ينتقل إلى كتابة التابع ، أي خلق سلسلة متتابعة من المشاهد تجسد ما روي في القصة ، وهي من 75 -90 صفحة تصور ما رواه في القصة ، وفي هذه المرحلة تبرز الشخصيات بوضوح ، وهي تتحرك وتتطور تطورا دراميا يصل بها إلى القمة ، ثم تلي بعد ذلك مرحلة الحوار الذي يدور بين شخصيات الرواية ، ويكون في حوالي مائة صفحة أخرى ، ويرى أن لا يزيد طول السيناريو والحوار عن مائتي صفحة "[2]، وقد أوضح (أندرو بوكانان) في كتابه (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة المراحل التي يمر بها السيناريو بعد وجود الفكرة بقوله : " إن المراحل العديدة التي يجب أن يمر خلالها الفيلم حتى اللحظة التي تستعد فيها الكاميرا للدوران ؛ أولا : هناك الفكرة . ثانيا : المعالجة ، ثالثا : السيناريو . رابعا : إعادة ترتيب كل المناظر

[1]- عز الدين عطية المصري ، الدراما التلفزيونية مقوماتها وظوابطها الفنية ، م س، ص 301.

[2]- ينظر : فنون السينما ، ترجمة عبد القادر التلمساني ، ص 14.

للحصول على السيناريو التنفيذي "[1]. أو سيناريو التصوير والذي يشكل المرحلة الأخيرة في كتابة السيناريو .

4 / أنواع وأشكال السيناريو :

أ – نوع السيناريو المبدئي أو سيناريو المشهد العام (Master Scene Script) :

وهو الذي يتناول القصة الأدبية ، والحبكة ، والبناء الدرامي للشخصيات ، ثم مجمل الأحداث . وهو يحوي وصف الصورة والحوار – بشكل عام – دون الدخول في تفاصيل حجم اللقطات ، وأوضاع الكاميرات .. وغيرها من التفاصيل المتعلقة بطواقم التنفيذ .

ب – نوع السيناريو التنفيذي (Shooting Script) :

وهو الذي يحتوي على التقطيع الفني ، و أوضاع الكاميرات ، وتوصيفات الإضاءة ، والديكور .. وغيرها . وهو ما صار يترك الآن للمخرج حيث أصبح هو صاحب حق التصرف في وضعه وليس السينارست . وفيه يتناول المخرج المرحلة التالية تمهيدا لتحويل العمل الأدبي إلى لقطات ، ومشاهد ليتم تنفيذها من قبل طواقم العمل سواء التصوير ، أو الديكور .. وغيرهم .

جـ – نوع رسومات التتابع (Story Board) :

وهو رسم وإبراز جميع المناظر التى تتكون منها جميع المشاهد االتى تكون الفيلم إضافة إلى إبراز حجم التكوين وزوايا النظر وحركة الكاميرا ، وذلك في حدود الإطار حسب تسلسل السيناريو ، وهو ما يجري استخدامه بالأخص في أفلام الرسوم المتحركة .

ويأخذ السيناريو منذ كتابته أشكالا مختلفة، ترجع إلى الأسلوب، الذي يختاره كاتبه، " ومهمة الكاتب أن يكتب نصا ، ومهمة المخرج أن يصنع فيلما من هذا النص . أن يأخذ كلمات مكتوبة ، ويحولها إلى صور في الفيلم "[2] ، واختلاف الشكل هنا قد يرجع، من ناحية، إلى

[1]- أندرو بوكانان ، صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة ،م س ، ص 36 - 37.
[2]- سد فيلد ، السيناريو ، ص 172 .

شكل العلاقة بين الصورة والصوت، ومن ناحية أخرى، إلى مدى تفصيل السيناريو وإعداده للتنفيذ، وذلك كما يلي:

1- الشكل المتوازى (Parallel Form):

كتابة السيناريو في شكل متوازي أو ما يعرف بالطريقة العمودية " وفيها تنقسم الصفحة إلى نصفين بطول الورقة ، أو قسمين ، أو عمودين . يكتب المؤلف في عمود منهما الحوار ، وأي صوت آخر سيسمعه المشاهد . وفي العمود الآخر يكتب وصف الصور وتعليمات الكاميرا ، أي كل ما يشاهده المتفرج . والعمود الذي به الحوار وأي صوت آخر يسمى (أوديو) ، أما العمود الآخر والخاص بالصورة فيسمى (فيديو) "[1]، وهذا الشكل في كتابة السيناريو (هو الشكل الشائع) ، يقصد به محاكاة شريط الفيلم النهائي فيما يتعلق بتوازي الصورة والصوت. إلاّ أن هذا التشابه، الذي يبدو منطقياً للوهلة الأولى ليس إلا تشابهاً شكلياً أو نظرياً أكثر من كونه تشابهاً واقعياً ، وذلك لأنه بينما تعمل حاستي البصر والسمع في امتزاج كامل أثناء مشاهدة الفيلم السينمائي، يكون الإحساس بتأليف الصورة والصوت إحساساً موحداً، فإن قراءة السيناريو المتوازي لا تعطى تخيلاً صادقاً لهذا التآلف، لأن القراءة والكتابة تتم بالانتقال المستمر ما بين عنصري الصورة والصوت كل على حدة، الأمر الذي يختلف عن واقع امتزاج العنصرين، ووجوب الإحساس بتآلفهما، ولكن هذا العيب للشكل المتوازي، يقابله مميزات عملية أخرى، قد تكون هي الدافع الرئيسي وراء استخدامه، وهي تتركز في إمكانية حصر العنصر الصوتي أثناء تنفيذ الفيلم، ويسهل تبعاً لذلك إعداد الممثليين لحفظ الحوار، كما يمكن تحديد أجزاء الحوار، التي سيتم تركيبها بطريقة الدوبلاج، هذا إضافة إلى إمكان تحديد المؤثرات الصوتية، التي يلزم إضافتها أثناء عمل مونتاج الفيلم.

[1]- سيبازيل بارتيلت ، تأليف التمثيلية التلفزيونية، ترجمة عزت النصيري ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1970 ، ص 43.

2- الشكل المتقاطع (Cross Form):

أما في حالة استخدام أسلوب الشكل المتقاطع، فإن كتابة عنصري الصورة والصوت يتم في تقاطع متسلسل دون تقسيم الصفحة. وعلى ذلك فإن تفاصيل الصورة تكتب بعرض الصفحة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، بينما يكتب العنصر الصوتي المصاحب للصورة في الثلث الأوسط فقط من الصفحة، هذا ويُشار خلال كتابة العنصر الصوتي إلى الصورة السريعة، التي تحدث ملازمة لقول جملة حوارية: مثلاً كتابتها بين قوسين خلال الحوار بهدف تحقيق أكبر قدر من التداخل، بين عنصري الصورة والصوت ، وتتركز الميزة الرئيسية لهذا الأسلوب في توفير إحساس أكثر صدقاً، بتأليف عنصري الصورة والصوت، بخلاف ما يحدث في حالة الشكل المتوازي، كما أنها قد تعطى الكاتب سيطرة أكبر على كتابة مادته، حيث يكتب بإحساس الامتزاج الكامل بين الصورة والصوت، لكن هذه الميزة الرئيسية للكتابة بأسلوب الشكل المتقاطع، يقابلها . بالطبع . افتقاد الميزات الخاصة بالشكل المتوازي السابق ذكرها.

3 - الشكل التنفيذي (Shooting Form):

قد يكتفي السيناريست بكتابة السيناريو، في هيئة مشاهد عامة، دون محاولة تقسيمها إلى لقطات، ويترك هذا الإجراء لمخرج الفيلم، ويطلق على هذا الأسلوب من الكتابة: سيناريو المشهد العام " Marter-scenescript "، وهو ما يعرف بالديكوباج ؛ " وفيه يعيد المخرج كتابة السيناريو في شكل لقطات داخل كل مشهد ، ويتم ترقيم كل لقطة داخل المشهد وتحديد مواصفاتها الفنية ، ويشير في بدايتها لحجم اللقطة .. وهكذا "[1]، وكتابة السيناريو بهذا الأسلوب قد يكون مرجعه إلى أي من الأسباب الآتية :

- أن تكون كفاءة كاتب السيناريو محدودة بهذا الشكل من الكتابة.

- أن تطالب جهة الإنتاج أو المخرج من كاتب السيناريو إلا يتعدى هذا الشكل من الكتابة.

- أن يختار كاتب السيناريو لنفسه عدم تجاوز هذا الشكل، فلا يُكتب السيناريو في شكل لقطات، لتوقعه أو علمه مسبقاً بأن المخرج لن يأخذ بها، وأنه سوف يعيد تقطيع المشهد إلى لقطات، من صنعه هو وفقاً لإحساسه.

[1]- أبو شادي ، سحر السينما ، م س ، ص32.

المبحث الثالث : البنية الدرامية لنص السيناريو

في كتاب " كيف تكتب سيناريو" لصلاح أبو سيف " قد يقول البعض أنهم توصلوا إلى كتابة كثير من السيناريوهات الناجحة دون أن يكونوا على علم كبير بنظريات الكتابة السينمائية .. وقد يقول البعض الآخر أن لكل كاتب ولكل مخرج طريقة خاصة ينظر بها إلى القصة ،ولذلك لا يمكن إيجاد قاعدة عامة أو قانون شامل ، مع هذا لابد من أن يكون هناك وعى مدرك بكامل حيثيات المنجز الدرامي ، على أساس بناء مجسد مصاحب لتلك الإمكانيات وفق نظام علمي محكم بقوانين خاصة تعمق بنائه"[1] ، والمخرج يكون متفهما لبنية العمل الدرامي وكيفيات بنائه لغرض تجسيد العملية الفنية ، وفقا للعناصر البنائية الواجب توفرها في عمل درامي ، التى يتم الوصول بها إلى الهدف المراد تحقيقه وفق تصور واعي ومدروس ، حيث أن البنية مفهوم يشمل كل الأجزاء المكونة لصرح العمل الفني ، ولابد من صياغتها بدراية لتحقيق متانة أجزاءها ، وتداخلها بشكل محكم فيه ، والعناصر البنائية تساعد على خلق وحدة فنية تحت فضاء الدراما في نسيج محكم يدعى العمل الدرامي .

وهذه العناصر المكونة للبناء الدرامي الفني لأي نص ، لايمكننا فصل بعضها عن بعض ، ولكن في الواقع هي ليست عناصر مستقلة ؛ بل هي عبارة عن نسيج متلاحم لو انفصل منه عنصر تداعي البناء ، فالعمل الدرامي يبدأ بفكرة ، هذه الفكرة تحمل أفكارا ولها معنى ، والفكرة تعتمد على حدث ، هذا الحدث يتصاعد في حبكة محكمة، تكون قصة ، يعمل على نسجها الشخصيات الدرامية ، من خلال الصراع القائم ، وفق تتابع منتظم داخل مكان وفي زمان معين . ويتم تجسيده وتنفيذه على يد مجموعة من الفنانين المختصين (ممثلين ومخرجين .. وغيرهم) عبر إحدى وسائل العرض التشخيصية (مسرح ، راديو ، سينما ، تلفزيون ..) ، أمام جمهور المشاهدين .

[1]- صلاح أبوسيف : كيف تكتب السيناريو ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ص 07.

1/ الفكرة : (Subject)

يرتبط الفكر باللغة إذ لايمكن الفصل بينهما، فاللغة هي الوعاء الذي يحمل بداخله الفكر بمعني أن اللغة هي الشكل والفكر هو المحتوى. فأرسطو عرف الفكر بأنه " العنصر الذهني الذي يتدخل في كل التصرفات التي نصفها–تبعا لمواضعاتنا–بأنها معقولة–أو غير ذلك– والذي من خلاله تستطيع الشخصية أن تجد لها تعبيرا ظاهريا محسوسا"[1] . أما محمد حمدي ابراهيم عرف الفكرة بأنها " القد رة على إبتكار ما تقوله كل شخصية من أجل إيضاح فعلها وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف, وبمعنى آخر وضع أفكار الشخصية على لسانها بحيث تتحول من فكرة ذهنية إلى سلوك فعلي" [2]، من السهل الحصول على الفكرة ولكن من الصعب معالجتها ، وحين نتحدث عن موضوع العمل الدرامي " فإنما نتحدث عن الفعل والشخصية ، الفعل هو (ماذا يحدث) ، الشخصية هي (من يقع عليها الحادث) .. فإذا كانت تساورك فكرة ؛ فعليك أن تعبر عن الفكرة درامية ، وهذا يعني التركيز على شخصياتك ، وعلى الحركة .. ومن الضروري أن تفرد لفكرتك العامة مقدمة درامية محددة . فهي تصبح نقطة البداية (للنص) الذي نكتبه "[3] ، والفكرة هي المقدمة المنطقية لأي عمل درامي ، أو كما سماها (لاوس أيجرى) : "هي المقدمة التي يهدف كل شيء في الدراما المسرحية) ؛ من فعل أو أقوال أو حركة ، أو تصوير للمشاعر بالكلام ، أو الإيحاء ، إلى إثبات صحتها ، والبرهنة بالدليل على أنها الحق ، ولذلك قرر (أيجرى) ضرورة أن تكون الفكرة .. فكرة واضحة ناصعة لا غموض فيها ولا إبهام "[4]، فالكاتب عندما يريد أن يبدأ كتابة عمله الدرامي يتوجب : أن يكون لديه فكرة عن الشيء الذي يريد كتابته ، وهذه الفكرة لابد أن تتوفر فيها مجموعة من الصفات الأساسية ، يكتبها الناقد (عدلي سيد محمد رضا) نقلا عن (مذكرات في قواعد كتابة الدراما لفتحي زكي) وهي :

---

[1]- ارسطو : فن الشعر ،تر: ابراهيم حمادة ،مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص 124 .
[2]- محمد حمدي ابراهيم : دراسة في نظرية الدراما الإريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1977م ،ص38.
[3]- سد فيلد : السيناريو ، ص 29.
[4]- كمال غنيم : المسرح الفلسطيني ،دار الحرم للتراث ، القاهرة ، 2003، ص 260.

" أ– يجب أن تحمل الفكرة قيمة إنسانية تهم أكبر عدد ممكن من الناس.
ب – يجب أن تكون الفكرة صادقة ولها حقيقة موضوعية بالنسبة لكل الناس .
ج – يجب أن تتعلق الفكرة بمشكلة أو قضية من القضايا التي تواجه الإنسان.
د – يجب أن تسعى الفكرة إلى إثارة العواطف ، فالأفكار الجيدة فقط هي التي يمكنها أن تثير العواطف فتكون عملا دراميا ناجحا.
هـ – يجب أن تكون الفكرة مركزة وواضحة بالنسبة للجمهور ، وعلى سبيل المثال الفكرة في ماكبث هي الطموح، وفي عطيل هي الغيرة ، وفي هاملت هي الانتقام .. وفي روميو وجولييت هي حب الصبا " [1].

ولأن الفكرة هي خلاصة القصة فمن السهل وضعها في كلمات بسيطة بوضوح وبلا تعقيدات إن فكرة في صحيفة ، أو في أخبار التلفزيون ، أو في حدث يقع لصديق ، أو قريب قد تكون موضوعا لفيلم . والكاتب المبدع هو الذي يستطيع أن يعبر عن فكرته بإيجاز ووضوح وعبر لغة الحركة والشخصية ، وحينها يكون قد بدأ في إعداد نصه الدرامي ، ومن ثم يبدأ في التوسع في موضوعه عن طريق " إدخال مقومات وتفاصيل الحركة والتركيز على الشخصية (والتي من شأنها توسيع خط القصة وإبراز تفاصيلها "[2]، فالفكرة هي التي تحدد موضوع العمل الدرامي ؛ فإما أن تكون اجتماعية أو سياسية أو خلقية ، وعلي جميع الأحوال ، فإن الفكرة ينبغي ألا تساق مجردة مباشرة، بل أن تقدم بشكل ناضج من خلال حكاية محبوكة تحقق المتعة والفائدة.

الكاتب الدرامي (سد فيلد) يري أن الشخصية هي : " مركز النظام العصبي لقصتك وروحها ، قبل أن تكتب كلمة عليك أن تعرف شخصيتك "[3]، فهناك إختلاف بين الكتاب فيما بينهم ، من يقول : أنه لابد من وجود فكرة للعمل الدرامي ومن ثم يبدأ الإنطلاق في نسج بقية العمل ، في حين يري البعض الآخر أنه من الأفضل اختيار شخصية بطلة نموذجية تنسج حولها الأحداث .

[1]- عدلي رضا : البناء الدرامي، ص 57 ، م س ، ص58.
[2]- سد فيلد : السيناريو ، ص31.
[3]- م ن ، ص37.

2/ القصة :

القصة هي حكاية أحداث مرتبة في تتابعها الزمني ، وليس المقصود بالأحداث مجرد أفعال عابرة أو عشوائية بل يجب أن يكون لكل فعل يحدث وظيفة في النص ، وأن تتصل الأحداث عضويا مع بعضها البعض ، أو بترابط فكري ذا دلالة واضحة ، ولابد لأي فيلم وجود قصة فيه ، ويمكن تعريفها بصورة أبسط كما عرفها (فروستر) : " أن القصة هي حكاية أحداث مرتبة في تتابعها الزمني "[1]، ويأتي تعريفها في كتاب نظرية الأنواع لكاتبه فنست" في العصور الوسطى كانت كلمة رواية (Roman) ترادف كلمة قصة في لغة شعبية أو رومانية .. وكانت الرواية تطلق على كل قصة خيالية كانت ، أو حقيقية ، شعرا كانت أم نثرا .. وفي خلال القرن السابع عشر أخذت كلمة الرواية معنى أدبية خاصة هو : القصة النثرية لحادث خيالي ، ثم إن هذه القصة تستخدم كإطار لرسم أخلاق وعادات مجتمع من الناس "[2]. فجوهر القصة يكون خياليا أو مستمد من الواقع ، بإضافات من المؤلف حول هذا الجوهر لأمور وأحداث وتفاصيل من خياله ، وهذه الأحداث مرتبطة في تتابعها الزمني مع بداية ونهاية . فالقصة أو الرواية بمفهومها العام والتقليدي تعني "واقعة تتلخص في أن أحدا ما يروي شيئا ما ، ويقصد بذلك عملية السرد نفسها "[3]، في أوخر القرن الثامن عشر كان مفهوم الرواية : " تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها ، ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي ، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث ، والوسط الذي تدور فيه هذه الأحداث ، على نحو يجسد في النهاية صراعا دراميا ذا حياة داخلية متفاعلة "[4]، فالقصة هي ما تستعمله الحبكة في إعادة ترتيب لأحداثها ، وهذا لتحقيق مبدأ السببية .

[1]- المهندس : دراما الشاشة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1989، ص 41.
[2]- فاينسنت : نظرية الأنواع ، م س ، ص 411 -412.
[3]- نداف : الدراما التلفزيونية ، دار الطليعة الجديدة ،1994 ، ص 31.
[4]- السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،1989 ، ص 6.

2-1 / القصة السينمائية :

مهما كان نوع النص الدرامي ، فهو يتضمن قصة ، وهذه القصة تتألف من أحداث وشخصيات تقوم بالأفعال ، فتتحرك وتتكلم وتتحاور وتؤثر في مجريات الأحداث ، فتصنعها وتنفعل بها وتتفاعل بها .. فالنص الدرامي (السيناريو) يعتمد في بنائه على القصة ، ويقوم بمعالجتها من خلال الحركة والحوار ، ويرسم الصورة المناسبة لها . وأن " القص أو الحكاية هي الصفة السائدة تاريخيا بالنسبة للفيلم ، ومهما كانت درجة تمثيل الواقع أمامنا فلا غياب للقص أو الحكاية، أو أننا نرى على الشاشة (عالما ينتظم أمامنا بطريقة قصصية) "[1] ، أما عن طريقة كتابة النص الدرامي يقول (مارتن أسلن) " فكر في الأمر على النحو التالي : إن على الروائي أن يصف هيئة الشخصية ، أما في المسرحية فإن هيئة الشخصية تتجسد على الفور بواسطة جسم الممثل وزيه ، والماكياج ، والعناصر البصرية الأخرى في الدراما كالجو العام ، والمحيط الذي ينشأ فيه الحدث ، يمكن نقلها فوراً أيضاً بواسطة المعدات المسرحية والإضاءة ، وتجمع الشخصيات على الخشبة .(ينطبق هذا أيضا على السينما ومسرح التلفزيون) "[2]، و القصة في السيناريو السينمائي ترتكز في مقومات بنائها على نفس مقومات العمل الروائي ؛ حيث نلاحظ أن أي قصة تعتمد في بنائها على الخبر الذي تتجمع تفاصيله وأجزاؤه بعضها مع بعض لتكون أثرا محكيا يروي قصة لها بداية ووسط ونهاية وتصورالحدث .

[1]- المهندس : دراما الشاشة ، م س ، ص 25.
[2]- نداف : الدراما التلفزيونية ،م س ، ص 30.

2- 2 /العناصر الرئيسة للصيغ القصصية :

نظرا للتنوع الهائل في أشكال القصة يصعب علينا حصرها ووضع صيغ محددة لها ، فهناك صيغ تقليدية بسيطة تمتد جذورها إلى بداية القص والحكاية ، تعتمد على وجود " شخصية صلبة ، تسعي إلى تحقيق هدف هام ، وتقابلها صعاب كثيرة ، وقد تنجح كليا أو جزئية ، وقد تفشل في تحقيق هدفها "[1]، كما أنه يوجد الكثير من الصيغ الأخرى المختلفة عن التقليدية البسيطة ، نستخلص بها مجموعة من العناصر الرئيسية المكونة لها :

أ- الفكرة الأساسية :

فكرة العمل واستراتجيته هي التي تحدد وتؤثر في بقية الأعمال ، " فأنت تعد نفسك إعدادا نفسية ملائمة ، بل وترسم في خيالك صورة لما أنت قادم عليه ، ثم تسلك الطريق الذي يؤدي بك إلي هدفك ، وهو الطريق الذي يؤمنك ، أو الذي يوفر وقتك ومالك "[2]

ب- التوازن :

ويعتبر التوازن من أولى مراحل القصة ، " وهنا نود أن نؤكد : بأن التقدمة ليست هي مرحلة التوازن ، فقد نبدأ عملنا بمرحلة الاضطراب مباشرة ، أو أثناء تفجر الصراع ، وتتوالي التقدمة مواكبة التدفق الأحداث ، وفي أنسب المواضع لها . كما أنه ليس من الضروري في مرحلة التوازن – إذا عرضناه أن تشتمل علي كل عناصر التقدمة "[3].

ج- الاضطراب أو اللا توازن :

من مسببات الاضطراب أو اللا توازن ؛ ظهور عوامل تعرقل السلوك الهادف ، أو عدم التكيف مع وسط جديد ، أو حضور غائب يقلب مسار الأمور ، أو ميراث جديد يفجر الكره والحسد ، أو انفصال قسري لحبيبين ، أو ضرورة التواصل مع من نكره ، أو ظهور تناقض بين العاطفة والواجب . وفي كل الحالات لابد من وجود العاطفة التي تلعب صفات الشخصية فيها دورا أساسيا .

---

[1]- المهندس : دراما الشاشة ، م س ، ص 42.
[2]- م ن ، ص 59.
[3]- م ن ، ص 43.

د- الهدف والخطة :

الهدف أو الأهداف المساعدة قد توجد مع بداية الموضوع ، أو قد تنشأ مع سير الأحداث ، وفي كل الأحوال لابد من وجود الدوافع والنية ، والإرادة والتصميم ، والخطة لتحقيقها ، وهذه الأهداف ربما تكون من البطل أو نقيض البطل ، ولكن لابد أن يظل الهدف ثابتا وإرادة تحقيقه لا تتزعزع ، ولكن يمكن التغيير في الخطة ، أو تعديل مجريات الأحداث .

هـ- البطل أو الشخصية الرئيسة :

قد يكون فردا أو مجموعة ، أو ربما تكون بطولة جماعية ، وذلك بحسب نوع القصة . و الشخصية مكون أساسي من مكونات العمل الدرامي. ولكن يبقي عنصر مهم من عناصر تكوين القصة .

و- القصص الفرعية :

تعتبر القصص الفرعية عنصر مهما في التكوين القصصي للعمل الدرامي ، " وهي التي تعطي البناء والمعمار والنسيج الذي يشمل القصة بكل مقوماتها ، ومنها القصص الفرعية بطبيعة الحال ، والكيفية التي يقدم بها العمل ككل كي يحظى بأعظم تأثير ممكن.. ومن ثم فليس هناك حبكة فرعية على الإطلاق ، إلا إذا استعرناها من فيلم آخر أو عمل تلفزيوني آخر وألحقناها بعملنا "[1]، و أن أي عمل له حبكة واحدة فقط.

3/ الحدث : (Dramatic Action)

حين تعرض أرسطو في كتابه لفن الشعر في سياق حديثه عن عناصر البناء الدرامي قال " إن أهم هذه العناصر الست هي الحبكة Plot؛ فالتراجيديا ليست محاكاة لأشخاص ، بل محاكاة الأحداث ، محاكاة للحياة ، للسعادة والشقاء تأخذان شكل حدث ، والهدف الذي يريد المؤلف تحقيقه هو نوع من النشاط وليس قيمه ، صحيح أن لنا صفات معينة تتفق مع شخصياتنا ، لكن ما نفعله هو الذي يقرر سعادتنا أو تعاستنا ، الممثلون إذن لا يقومون بالتمثيل بغية

[1]- المهندس : دراما الشاشة ، م س ، ص58 .

تصوير شخصية ما ، أبدا إنهم يقدمون الشخصية من أجل الحدث ، والنتيجة هي أن الغاية التراجيدية هي الحدث ، أي الحدوته fableأو plot" [1]، ويري الناقد الفرنسي (بيير ايميه توشار) أن الحدث أو الفعل : " هو الحركة العامة التي تيسر لشيء ما أن يولد ، وينمو ، ويموت ، بين البداية والنهاية "[2]. فالحدث الدرامي متطور ومتصاعد ، والتطور الدرامي ينتج " من عدة تغيرات في التوازن ، وأي تغير في التوازن يشكل حدثا ، والرواية هي سلسلة من الأحداث ، أو سلسلة من التغيرات الكبيرة والصغيرة في التوازن ، والحدث ذو القيمة هو الذي يعطي الحرارة والحياة واللون للمشهد "[3]، والحدث الدرامي يقوم على اختيار الكاتب من الحياة ما يثير اهتمامه ، ويعرف أنه يفيد المشاهد ويثيره ، ويصلح لأن يكون عينة لعمله الدرامي ، حيث يحمل إلي المشاهد الأفكار والرسائل التي يريد إيصالها ولكن هذا الاختيار لا يكون عشوائيا بل يعمد الكاتب فيه إلي أخذ جانب من جوانب الحدث الواقعي ، ومن ثم التركيز عليه ، وعزله عن باقي الجوانب الأخرى ،" الحوادث يجب أن تمر كما لو لم يكن هناك موضوع للعجب ، ويجب كذلك أن تفهم هذه الحوادث كلها أو بعضها على الأقل ، وأن يعلل ذلك الفهم بأسباب إنسانية خالصة .. إذ أن الذي يعنينا في الدراما ويهمنا أن نراه ؛ إنما هو الإنسان الذي يبني لنفسه مستقبله في الحياة بنشاطه وإرادته "[4]، لذا ومن الواجب أن يراعي الكاتب أن الحوادث يجب أن تمضي بحالة طبيعية ، وبشكل يتفق مع مجراها في الحياة.

[1]- أرسطو : فن الشعر ، م س ، ص 97.
[2]- بنتلي : الحياة في الدراما ، م س ، ص18.
[3]- عدلي رضا ،البناء الدرامي ،م س ، ص 73.
[4]- فينسينت : نظرية الأنواع ، م س ، ص167- 177.

3- 1 / مراحل عمل الحدث الدرامي :

أ - الإرادة الواعية:

يبدأ الحدث بلحظة يظهر فيها الإنسان له دافع معين ، يدفعه إلي اتخاذ قرار.. وفي لحظة اتخاذ القرار فإنك تتصور الاحتمالات لتحقيق هذا الهدف ، ونتساءل ما الدافع ؟ ما الذي يجعل الإنسان يفعل ؟ فالإنسان يفعل ليتخلص من الألم ، ولذلك فالدافع هو ألم " فلا بد أن يتوفر لكل شخصية قدر معين من الإرادة الواعية يساعدها على تطوير الأحداث ، وعندما تنتهي الإرادة تنتهي الأحداث الدرامية ، وينتهي الصراع أيضا "[1].

ب - مرحلة مواجهة الصعوبات:

بعد إعداد الشخصيات وتزويدها بالإرادة الواعية و اللازمة للأحداث التي ستقع فيها ، تأتي مرحلة وهي لحظة امتحان لقوة البطل وتأتي قمتها في مشهد الذروة ، حيث يختل التوازن بين القوى المتصارعة ، وينشأ الصراع في الحدث ، و " بعد حل الصراع نلاحظ أن إحدى القوتين تعود مرة أخري للصراع فيحدث ما يسمي بالحدث الهابط ؛ حيث يعيد البطل تشكيل قوته ويواصل الصراع ، أما في مرحلة الحدث الجذري ؛ فيحدث إما انتصار أو هزيمة ، وهي مرحلة حل العقدة عند أرسطو أي مرحلة حل الصراع وتصفيته لصالح إحدى القوتين "[2].

4 / الحبكة : (The Plot)

يستخلص مفهوم الحبكة إلى الطريقة التي ترتَّب فيها الأحداث لتحقيق تأثير مقصود ،" أحد تعريفات الحبكة في قاموس وبستر هو خطة أو مخطط لتحقيق غرض ما ، فالحبكة تبنى كي تؤدي معنى معيناً، وكي تصل إلى ذروة تنتج نتيجة محددة. وجميع الحبكات العظيمة تركز على النقطة التي ستنتهي بها عند الذروة والحل النهائيين"[3] ، و ينبغي ان نعرفها بأنها عبارة عن شبكة من العقبات والمواقف التي ترتسم امام مجموعة شخوص في اماكن مختلقة خالقة احداث متشابكة تدفع بشخصياتها نحو امتداد العمل الدرامي، وبذلك " يعد الكاتب لحبك

[1]- عدلي رضا : البناء الدرامي ، م س ،ص 75.
[2]- ن م ، ص 76.
[3]- ليندا ج كاوغيل : فن رسم الحبكة السينمائية ، تر: محمد منير الأصبحي ،منشورات وزارة الثقافة ،المؤسسة العامة للسينما ،سوريا 2013،ص 26.

الاحداث بتسلسل منطقي وفق علاقات وشخصيات، ويربط الأحداث بما سبقها ويتلوها من حوادث فهي تعتبر بناءاً منطقياً "[1]، وأساس عمل الحبكة يتولد من خلال الصراع الذي يقود العملية الدرامية نحو النهاية المحتومة ؛ المهم ان تتوافر في الحبكة قوتان متنافستان مصممتان صلبتان لا تعرفان المساومة .

إعتبر أرسطو الحبكة " أعظم الأجزاء الكيفية أهمية في بناء التراجيديا ، بل على حد قوله – روح المأساة– والحبكة مصنوعة بالضرورة مما تفعله الشخصيات ، وما تفكر فيه ، وما تشعر به ... فإن تشكيل الشخصيات ورسمها محكوم بالحبكة " [2]، و يجب أن تكون الحبكة قوية ومتقنة ، تسلب عاطفة المشاهد وتعطشه إلى المعرفة ، وتعي طبيعته الفضولية أو حب الاستطلاع لديه لأن " الحبكة الجيدة يجب أن تكون قوية تربط بين الأحداث ، ويجب أن تكون مقنعة ، وعلى مستوى جيد من البناء السليم ، وأن تتضمن القيم التي تهم الجمهور"[3] ، ونجد تعاريف عديدة ومختلفة للحبكة ويمكن أن نقول أن الحبكة هي: "التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل، وهي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها"[4]، وكل حبكة تشتمل على بداية ووسط ونهاية من ناحية البناء الأرسطي التقليدي ، أي لها جزء معين، والبداية هي الشيء الذي من الضروري لا يسبقه شيء، ويتحتم أن يلحقه شيء والنهاية هي العكس تماما من البداية، أما الوسط فمّا بين الاثنين (البداية والنهاية) ، ومن شروط الحبكة التى وضعها أرسطو " أن الأفعال والأحداث في الحبكة تترابط ترابطا سببيا " وبفضل هذه العناصر نصل إلى البناء المحكم للحبكة وتماسكها هو الذي يصنع القيمة الجمالية لها.

[1]- جيرالد ايرس فيلب : فن المسرحية ، تر: صدقي خطاب ، بيروتدار الثقافة ، 1966 ، ص 365.
[2]- أرسطو : فن الشعر ، م س ، ص 103.
[3]- ن م ، ص 60 .
[4]- عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مؤسسات الكريم بن عبد الله ، ط1 ،1987 ، ص 60.

4- 1 / أصناف الحبكة :

صنف أرسطو في كتابه فن الشعر الحبكة إل صنفين : " إما أن تكون بسيطة ، وإما أن تكون معقدة، وأفعال الحياة الواقعية – التى تحاكيها الحبكات – تؤكد مثل هذا التميز "[1]

الحبكة البسيطة :

" وأعنى بالحبكة البسيطة ، ذلك الفعل الواحد المتواصل ... والذي يتغير فيه خط البطل دون حدوث تحول أو تعرف " [2]، هذا حسب تصنيف أرسطو .

الحبكة المعقدة :

فهي التى يتغير فيها حظ البطل ، إما عن طريق التحول ، وإما عن طريق التعرف ، وإما بهما معا ، ويجب أن يتولد التحول أو التعرف من صميم بناء الحبكة نفسها ، وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة "[3]، هذا عن الحبكة المعقدة عند أرسطو.

5/ الشخصية : (Character)

في كتاب فن الشعر يرى أرسطو " أن موضوع المحاكاة في الدراما يتناول الإنسان وهو في حالة فعل ، وكما ..أن للفعل طبيعته ، فإن للقائم به (الشخصية) خصائصه الجسمية والإنفعالية "[4] ، وقد ذهب الكثيرون إلي تقديم الشخصية ودورها في بناء العمل الدرامي علي أهمية الحبكة "، و اكتفي أرسطو بالحديث عن الأخلاق ، الذي يقصد فيه ؛ الشخصيات على أساس أن كل شخصية تمثل نوعا من السلوك والتصرف، " تترجم الكلمة اليونانية ethos بـ الشخصية أو الأخلاق ، وتدل على الجانب الأخلاقي الذي يصدر عنه الشخصية "[5] ولهذا لم يعطها الأهمية الأولي وأعطي الأهمية للحبكة والفعل الدرامي تقريبا في جميع أجزاء الكتاب .

[1]- أرسطو : فن الشعر ،م س ، ص 120.
[2]- م ن ، ص 120.
[3]- م ن، ص 120
[4]- م ن ، ص 69.
[5]- م ن ، ص 105.

و الشخصية كما يعرفها صاحب معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية بأنها : "هى النماذج البشرية التي تقوم بتنفيذ الأحداث الدرامية في المسرحية ، ويدور على ألسنتها الحوار الذي يكشف عن طبيعتها ، وقد تكون هناك شخصيات معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر علي المسرح، وقد تكون الشخصية رمزا مجسدا يلعب دورا مثل منزل أو بستان أو بلد "[1]. وتعد الشخصية أساس ضروري لصياغة النص الدرامي ، فأي حدث يقع يجب أن يرتبط بعلة أو مسبب أو يرتبط بعاطفة ما أو مبرر معين ، " فالشخصية هي التي تسخر الإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازه . وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته ، وتصوراته و أيديولوجيته : أي فلسفته في الحياة "[2]، فهي مجموعة من التراكيب الإنفعالية والعصبية آتية من الذهنيات و العادات السابقة .

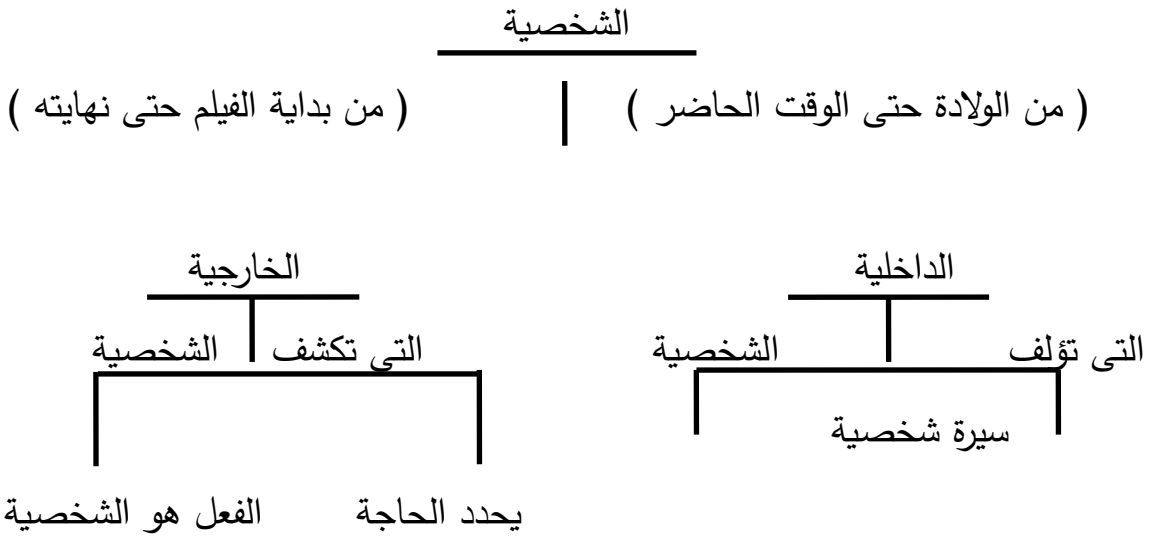
ويرى أرسطو أن " العامل الجوهري الذي يبني الشخصية هو – أولا وقبل كل شيء – القيم الإنسانية التى تفصح عنها الأفعال "[3]، ويقول سيدفيلد في كتابه السيناريو " الشخصية أساس ضروري للسيناريو الذي تكتب ، إنهاا النظام العصبي للقصة وروحها ... قبل أن تكتب كلمة ، عليك أن تعرف شخصياتك ؟ ثم من هي الشخصية الرئيسية ؟ وحول من تدور قصتك ؟ " [4]، وهذا ما يبن لنا أن " الشخصية هي من أهم العناصر المؤثرة في العمل ، بل هي الوسيلة الأولي غالبا لسرد القصة ، ونقل الأفكار ، وجذب انتباه المشاهد واهتمامه "[5].

[1]- ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مكتبة الأنجلو المصرية, 1994، ص 155.
[2]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998،ص 86.
[3]- أرسطو : فن الشعر، م س ، ص 154.
[4]- سيدفيلد : السيناريو ،م س ، ص 37.
[5]- المهندس : دراما الشاشة ، م س ، ص 117.

5- 1 / الخطوط والأبعاد الرئيسة لرسم الشخصيات :

من الواجب معرفة الشخصية معرفة كاملة ، و "هناك طرق عديدة للوصول ألى رسم الشخصية ، وهي كلها صحيحة ، ولكن عليك أن تختار ما تراه مناسبا لك ... لإختيار ما تريده وما لا تريده في تطوير شخصياتك "[1]، ويتم ذلك من خلال الإلمام بأبعادها ؛ والتي لا يكتمل بناءها بدونها والتي تشكل فيها الهيكل العظمي ، " فحياة الشخصية الداخلية تبتدأ من الولادة وتنتهي عند اللحظة التى يبدأ فيها فيلمك ... أما حياة الشخصية الخارجية فتبتدأ من اللحظة التى يبدأ فيها فيلمك ، وتنتهي بخاتمة القصة ، إنها العملية التى (تكشف) الشخصية ... ومن هنا يأتي التمييز بين (معرفة) الشخصية والكشف عنها في الكتابة .

وإذا ما رسمنا للشخصية جدولا تخطيطيا فسوف يبدو كالآتى : [2]



[1]- سيدفيلد : السيناريو ، م س ، ص 37

[2]- م ن ، ص 37.

5- 2 / أنواع الشخصيات :

ليس هناك عدد محدد للشخصيات التي تصنع قصة الفيلم ، ولكن علي الكاتب استبعاد أي شخصية لا تخدم خط سير القصة ، أو لا تسهم في دفع عجلة الأحداث ، ويمكن أن يكون البطل فردا أو جماعة من الناس ، وهناك يمكن أن تكون شخصيات مساعدة للشخصية الرئيسية . ومن هنا يمكن أن تقسم الشخصيات من ناحية حجمها ومشاركتها في صنع الحدث إلى :

1- شخصية رئيسية (البطل) :

تعتبر شخصية البطل المحور الرئيسي للحدث ، حيث تتميز بخصال فريدة عن باقي الشخصيات ، أهمها هو موقعها في القصة والأحداث الرئيسية ، فالهدف الدرامي من شخصية البطل :" هو تزويد الجمهور بنافذة يطل منها على القصة ، وبشخصية يمكن الإندماج معها ، ورؤية عالم القصة من خلالها "[1] كما لابد من الإهتمام بعلاقة البطل مع باقي شخصيات الفيلم ، نظرا لأهمية دوره وتشابك الأحداث الثانوية مع الأحداث الرئيسية التى يتعرض لها في القصة ،إضافة إلى إبراز أهم الدوافع الداخلية والخارجية لأفعالها (البطل) مما يعطيها مصداقية كبيرة " فالمتفرج لن يندمج في القصة ، إلا إذا شعر أنه على صلة بالبطل ، وغيره من الشخصيات الرئيسية الأخرى ، ولكي يحدث ذلك ، يلزم أن تكون للشخصيات مصداقية ، وأن يكون المتفرج على مستوى ما ، من التعرف عليهم " [2]

2- الشخصيات الثانوية :

وهي التي تساعد على تفاعل الأحداث. فهي تساعد البطل على إظهار شخصيته وتوضيح قراراته " وتساعد الجمهور على معرفة الكثير عن تفصيلات الصراع .. وكل شخصية ثانوية ، تمثل خطأ منفصلا ذا علاقة بالصراع ، إما بالإيجاب أو السلب "[3].

---

[1]- سعد الصالح : فن الإخراج وكتابة السيناريو ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،2010 ، ص 575

[2]- رائد محمد عبد ربه - عكاشة محمد صالح : فن كتابة السيناريو ، دار الجنادرية للنشر والتوزيع،2009، ص 103.

[3]- ععدلي رضا : البناء الدرامي ،م س ، ص 85.

تعتير الشخصيات التانوية هي الأخرى من العناصر الضرورية في بنية السيناريو، اذ لابد على السيناريست، أن يؤسس لكل منها خصائص وسمات تتلاءم وطبيعة الأحدات في الفيلم ، وأهمية هذه الشخصيات في القصة ودورها في تأزم الأحداث وتطورها نحو النهاية .

كما أن الشخصيات الثانوية على اختلاف أنوارها ومواقعها في القصة لابد " أن تكون مثيرة للاهتمام والمتعة بقدر الإمكان، ولكن ليس لدرجة القوة التي تجعلها تغلب على الشخصيات الرئيسية. "[1] يعد هذا التباين بين أنواع الشخصيات، ضرورة حتمية لخلق أزمات وصراعات، التي تعتبر العمود الأساس لبناء الحبكة، فتشعب الأحدات يظهر في الصراع القائم بين شخصيات الفيلم، والعلاقة الموجودة بينها خلال المواقف والأحدات، من البداية حتى النهاية.

6 / الصراع : (Conflict)

يعتبر الصراع أهم عناصر البناء الدرامي ، والإشتقاق اللغوي لكلمة صراع " أصل كلمة conflit مشتقة من الفعل اللاتيني confligere والذي يعنى يصطدم ... والمعنى الإصطلاحي ؛ الصراع مفهوم عام يفرض علاقة صدامية جسدية ومعنوية بين طرفين أو أكثر ، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات " [2] ، وإعتبر الفيلسوف الألماني "**هيغل** " (1770-1831) في كتابه علم الجمال " أن أصل الفعل الدرامي هو التصادم حيث تتولد عنه أفعالا تصادمية أخرى وردود أفعال تخفف من حدته وتؤدي إلى حله في النهاية "[3]، وفي كتاب " علم المسرحية وفن كتابتها " جاء مفهوم الصراع "هو تعارض مرئي بين قوتين متعارضتين متكافئتين ينمو بمقتضى تصادمهما الفعل الدرامي " [4] ، فالصراع يشكل الركيزة الثابتة لتحقيق المعادلة الدرامية التى تقوم عليها الحكاية الدرامية ، وهو الأمر الذي تسعى إليه الدراما منذ بداية نشوئها واستقرار بناءها الذي أسس له نظريا (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) ، أن الصراع يتأثر بالصفات (الداخلية والخارجية) التى تمتلكها الشخصيات

[1]- سعد صالح : فن الإخراج وكتابة السيناريو ، م س ، ص 583 .
[2]- ماري إياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ، أعلام ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان للنشر ، ط1 ، 1997 ، ص 283.
[3]- وليد البكري : موسوعة الأعلام والمسرح والمصطلحات المسرحية ، دار أسامة للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2003، ص 568.
[4]- فؤاد صالحي : علم المسرحية وفن كتابتها ، ثالة للطباعة والنشر ، طرابلس ، ط1 ، 2001 ، ص 104 .

المتصارعة " فالصراع حسب المفهوم الأرسطي يدور بين البطل وقوة خارجية ،هي القدر أو الآلهة التى ترسم له مصيره " [1]، وفي أنبل الصراعات وأثمنها قال كمال الدين عيد؛ " إن أثمن وأغلى أنواع الصراع هو الصراع الذي يخفي خلف ظهره النزاع الإجتماعي ، هذا الصراع يستعمل غالبا الأشكال الملحمية والدرامية ، فهذه الأشكال تعمل بوجودها لتفجير الأعماق التراجيدية ، الكامنة في الصراع حيث يسير نحو وجهتين إما تراجيدية أو كوميدية ، لذلك فهو ينتهي إلى حالتين إثنين إما الإنهيار أو الإخفاق الذي يؤدي إلى النهاية السعيدة "[2].

6 - 1 / أنواع الصراع :

يرى "**لايوس ايجري**" أن الصراع ينقسم إلى أربعة أنواع:

" **أ- الصراع الساكن:** إن اختيار كلمة ساكن يدل بوجود الصراع فالسكون يعني انعدام الحركة، أي أن الشخصية من الخمول لا تبدي فعل أو رد فعل وينعكس ذلك على السير الأحداث بل المسرحية ذاتها فتصبح بطيئة فاترة "[3]

"**ب- الصراع الواثب:** فكلمة الوثوب تدل على عدم التدرج وقد تكون هناك تحولات سريعة ومفاجئة في سلوك الشخصية تدفعها لاتخاذ القرار وارتكاب فعل لو فكرت مليا لتراجعت عن ارتكابه أو تكون أجبرت عليه أو فعلته بدون وعي منها، كأن يتحول موظف أمين وبلا مقدمات دافعة إلى موظف مرتعش، أو يقلع مثمن عن المخدرات دون كشف المؤلف عن كيفية إتمام هذا التحول "[4]

ج- الصراع الصاعد: ونسميه المتدرج أو المنطقي، وهذا النوع لا يوجد إلا مع وجود الهجوم المضاد، وكلما اشتد الصراع وانتقل من مرحلة الأخرى، فإنه يكشف عن مشاعر الشخصية، ويوضح الدوافع والأسباب التي جعلتها تتصرف هكذا ويصل بصراع الشخصيات إلى درجة

[1]- أرسطو : فن الشعر ،م س ، ص 130.
[2]- كمال الدين عيد : أعلام ومصطلحات المسرح ، مراجعة ابراهيم حمادة ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2006 ، ص 406-407 .
[3]- ينظر : عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 90 .
[4]- ينظر: ن م ، ص 90

الأزمة ويدفعها إلى اتخاذ قرارها المصيري، ويرى "إيجري "أن هذا النوع هو أفضل أنواع الصراع لأنه يحمل في ثناياه دليل تطوره.

" **د- الصراع الذي يشعرنا بقرب نشوبه:** هو صراع يتعمد المؤلف الكشف عنه بطريقة غير مباشرة بخلق نوع من التوتر والترقب، المقصود لذاته عند المشاهد حتى لا يصاب بالملل، إنه نوع من الوعد والتلميح الذي يقطعه المؤلف على مشاهديه، بل شخصياته مرسومة وجيدة وإنها جديرة بهذا الصراع المرتقب ، فكل ما تفعله الشخصية إنما هو وسيلة الكاتب للكشف عن هذه الشخصية وتوضيحها"[1]، فالصراع الصحيح يتكون في ظاهرة من قوتين متعارضتين ؛ نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع ، بحيث يجعل التوتر يصل إلى أوجه ، وينذر بالانفجار الوشيك .

6 -2 / العناصر الواجب توفرها في الصراع حتى يكون جيدا :

و الصراع قد يكون بين الإنسان ونفسه، وبين الإنسان والإنسان، وبين الأنسان والطبيعة، وبين الأفكار المتعارضة وبين الفلسفات، وبين الإنسان وقوى غيبية كالقدر والآلهة وفق ما جاء به أرسطو ، " يستطيع الإنسان أن يجد الصراع في كل ما يحيط به ، ويمكنه أن يجد ذلك من خلال أفراد عائلته وأصدقائه ، وأقاربه وكل من يعرف ، ومن خلال علاقة الإنسان بالآخرين يمكنه أن يجد واحدة من الخصائص ، أو السجايا التالية : المحبة ، البراءة ، الرقة ، الحياء ، الاختيال والدهاء ، الخزي والخجل ، المكر والخبث ، الغرور والخيلاء .. الغدر والخيانة ، الهيبة والجلال . فأي خصلة من تلك الخصال ، وغيرها من آلاف السجايا الأخرى يمكن أن تكون تربة ينبت منها صراع ما .. "[2]،وحتى يصبح هذا الصراع مقبولا ومؤثرة ؛ فإنه يجب أن تتوفر فيه مجموعة من العناصر ومنها :

[1]- ينظر : ن م ، ص 90.
[2]- عدلي رضا : البناء الدرامي ،م س ، ص 67،- 69.

• أن يكون هذا الصراع مقنعا صادرا عن إرادة واعية ،وأن يكون ما يترتب عليه من نتائج تهم المتلقى .

• ولا يكون الصراع كاملا ما لم ينتج عنه كذلك تغير في العلاقات

• ولا يمكن للصراع أن يكون مشوقة مؤثرة وحقيقية ما لم يكن الخصوم متساوين في القوة تساويا عادلا

• أن ينشأ هذا الصراع عن شخصيات متناسقة ومتوازنة تتسم بسمات أصيلة ، ولها هدف واضح ومحدد تسعي إليه الشخصية بإصرار وإيجابية لتحقيقه ، وتواجه في سبيله الصعاب والعقبات .

• كما يجب أن نمهد للصراع ، وأن تتعدد الأسباب وتتعقد بما يجعله محتومة ، وأن يلعب الزمان والمكان دورا مهما فيه . ويزداد الصراع عمقا إذا تدخلت فيه الإيديولوجية السائدة أي أن تلعب فيه الظروف التاريخية دورا بارزا .

• كما يجب علينا مراعاة التدرج في الصراع بما يتفق وسمات الشخصية مع مراعاة خصائص الفن السينمائي أو التلفزيوني وقدرته الكبيرة على التكثيف والتركيز."[1]

7 / الزمان والمكان :

إن عاملي الزمان والمكان هما مكونان متحدان لا يمكن الفصل بينهما واقعيا ، يمكن إجمالهما في مركبين أساسيين يكونان مادة النص الدرامي " من خلال تصويرهما داخل النص ، ويختلط كل منهما بالأخر بنسب مختلفة وعلاقات متفاوتة . فالأحداث والوقائع من ناحية ، والشخصيات والمدركات والأهداف من ناحية أخرى .. وربما كان الفرق الواضح بينهما هو أن الشخصيات والأشياء تحدد وتمثل في المكان . وأن الأحداث والوقائع توصف من خلال معطيات وتوالي الزمان "[2]، حيث تعد وحدة الزمان ووحدة المكان قانونا متبعا لا مجال لتجاهله

[1]- المهندس : دراما الشاشة ، م س ، ص 52

[2]- فاضل الأسود : السرد السينمائي ، م س ، ص90.

ولكن هذا القانون كان محل نقد شديد من قدماء الرومانتيكيين الذين أرادو التمرد على هذه القواعد ، ، فانشغل نقاد القرن السادس عشر في شرح وحدة المكان والزمان عند (أرسطو) ومناقشته فيها ، فمن يعتمد على رأي أرسطو يفهم من وحدة المكان " أن تحدث كل الحوادث الممثلة على المسرح في مكان واحد: بيت أو قصر أو معبد .. أو أن تحدث على الأكثر في مدينة واحدة – كما يريد كورني – ويمكن أن يفهم من وحدة الزمان أن يتم الحادث في مدة حقيقية لا تتجاوز بكثير أربع وعشرين ساعة "[1] ، ولذا ومن خلال تفسيرهم الخاص لأقوال أرسطو حاولوا فرض هذا الرأي علي المؤلفين .

" ولكن أرسطو في كتابه – الشعر – يقف موقفا سلبيا بالنسبة لوحدة المكان ، بمعنى ألا يذكر كلمة واحدة عنها . أما بالنسبة الوحدة الزمان فإنه يلاحظ ببساطة أن التراجيدي اليونانية تضطر قدر المستطاع أن تدوم دورة شمسية – يريد يوما كاملا – أو تتجاوز ذلك بقليل ، وهو بذلك يقرر واقعا لا يضع قانونا. ولم تكن وحدة الزمن عند اليونانيين من الصرامة بالدرجة التي يمكن أن نعتقدها بناء على رأي أرسطو "[2].

7 – 1 / ماهية الزمن ومعناه :

يقول روي آرمز " : إن السينما معدة إعدادا فريدا للقيام بدور ... بل هي تتفوق على سائر الفنون من حيث قدرتها على تمثيل الإهتمامات الجديدة ذات الطابع الزمنى "[3]، ويرى "مارسيل مارتن" أن من الصعوبة بمكان تحديده لغموضه لأنه مدرك بحاسية داخلية معقدة وغير واضحة ولا دقيقة هي الإحساس بالذات ، فثمة نسيج عضوي متصل تتشكل فيه الحياة الإنسانية داخل شبكة كرونولوجية ثلاثية الأبعاد تتمثل بالماضي والحاضر والمستقبل مما جعل الزمن سريانا متدفقا بين هذه الأبعاد " [4]، فالزمان كان – وما زال – مبحثا أساسيا عند

[1]- فنسنت : نظرية الأنواع ،م س ، ص 221.
[2]- م ن ، ص 221.
[3]- غاستون باشلار : جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1992.ص 54.
[4]- سكوت فوغل : السينما التدميرية ،تر: أمين صالح ، دار الكنوز الأدبية ، ص63.

الفلاسفة والعلماء ، ومحورا للجدل المستمر. " وهو أحد قضايا الوجود الإنساني منذ بدء الخليقة ، أو منذ اللحظة التي أدرك الناس وجودهم والوعي بذواتهم ، وما زال السؤال والعديد من القضايا تلح دون الوصول إلى حل ، أو الانتهاء إلي إجابة . فالزمن هو لغز الحياة ، وهو مصدر قلق ، بل مرض الشعراء و الفلاسفة والمفكرين "[1] ، والزمن كامن في وعي الإنسان لكنه في وعي الكاتب أشد ؛ لأنه يتعامل مع الزمنيين الأدبي والنفسي. والزمن معطي مباشر في حياتنا نعيشه في كل لحظة لكننا لا نستطيع تحديده "، وهذا يذكرنا بالمقولة الشهيرة للقديس أوغسطين عندما تساءل عن ماهية الزمن قائلا : فما الوقت إذن ؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه ، أما أن أشرحه فلا أستطيع "[2]، ويرى البعض – مثل أرسطو – " أن الزمن مجرد مظهر ، وليس شيء حقيقي وثابت . في حين يرى نيوتن أن له وجودا مستقلا " ويقسمه إلي زمان مطلق ؛ وهو الزمن الحقيقي الرياضي ، وهو قائم بذاته مستقل بطبيعته في غير نسبه إلى شيء خارجي ، وزمن آخر هو الزمان النسبي ، وهو مقياس حسي خارجي ، وهو الذي يستخدم في الحياة اليومية "[3]، وهذا هو الفرق بين زمن الطبيعة (المفارق) لطبيعة الإنسان ، وخبرته الذاتية أو حتى الجماعية ، وزمن الخبرة الذاتية.

7 – 2 / الزمن وأنواعه :

1– الزمن الطبيعي (الفيزيائي):

الزمن الطبيعي في الدراما هو الزمن " الذي تجرى فيه أحداث القصة ، والذي تستغرقه في حدوثها وكأنه السجل التاريخي لها . وهو يشمل بداية الأحداث التي جرت في الماضي وينبغي ذكرها أو الإشارة إليها ، أو التي ستجرى أمامنا أثناء العرض ، أو التي تحدث أثناء ذلك ولكنها لا تعرض علينا ، وأن نسجل كل ذلك في تسلسل زمني مع وضع التاريخ والوقت واليوم والفصل من السنة .. "[4]، وهو أيضا " ذلك الزمن الظاهر لنا ، والذي يتاح لنا من خلال

[1]- فاضل الأسود : السرد السينمائي ،م س ، ص 93.
[2]- مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2009،ص 6.
[3]- فاضل الأسود : السرد السينمائى ، م س ،ص 94.
[4]- المهندس : دراما الشاشة ،م س ، ص80.

مراقبته أن نضبط أوقات إقلاع الطائرات وسفر القطارات .. غيرها . والذي نراقبه من خلال زجاج الساعة ، أو أوراق النتيجة .. "[1].

2- الزمن الباطن :

وهو الزمن (البيولوجي) ، والذي يعرف بأنه زمن الخبرة اليومية ، ويقسمه علماء النفس إلي:

- الحاضر : ويشمل (إدراك الفترات القصيرة ، الإيقاع) .
- الفترة أو المدة : (وتعود إلي إدراك ما مضي ، واستحضار الذكريات القديمة) .
- المنظور الزمني : (وهو إدراك الرؤية الزمنية متعددة الجوانب الاجتماعية الثقافية النفسية ، تلك العوامل التي تؤثر في تكوين صورة العالم من حولنا ، والتي تفسر ما سوف يأتي به المستقبل أو تبشر به) .
- الترابط والتوالي :(حدوث أكثر من حادثة في الوقت الواحد ، وكذلك تتابع الأحداث واحدة تلو الأخرى ، وهذا التتابع يخلق ما نسميه بالاتجاهية ، أو المسار الزمني ، أو حاسة اتجاه الزمن في التعاقب والتوالي) .

3- الزمن النفسي :

المقصود بالزمن النفسي " هو إحساس المشاهد بالزمن طولا وقصرا ، وهو مختلف في معظم الأحوال عن زمن العرض "[2]، في عالم الواقع تقرر حالتنا الذهنية طريقة مرور الوقت، " أما في السينما فالأمر عكس ذلك. وطريقة مرور الوقت على الشاشة هي التي تؤثر على حالتنا الذهنية، ويجعل الزمن يمر بسرعة باستخدام التقطيع السريع، والموسيقى الصاخبة او الحيوية، والتكوين الديناميكي للصور، والحركة السريعة (هزلية او مثيرة)، يستطيع صانع الفيلم ان يحدث لدى جمهوره حالة نفسية من الابتهاج والضحك في الكوميديا والاثارة في فيلم مغامرات، الرعب والشفقة في التراجيديا، ويجعل الزمن يمر ببطء – بتصوير مشاهد هادئة تماماً، واستخدام موسيقى ملطفة ناعمة، وتركيب ساكن للصورة، وتقطيع بطيء، يستطيع ان يحدث

[1]- فاضل الأسود : السرد السينمائى، م س ، ص 96.
[2]- المهندس : دراما الشاشة ، م س ، ص93.

حالة نفسية من الشاعرية او الرضا او الحزن او الحنين او الاسى وتعتمد الحالة النفسية المثارة الى درجة كبيرة على سياق الفيلم وطبيعته"[1]

4- الزمن الصناعي :

وهو استخدام التقنية الإلكترونية لتغيير الزمن الطبيعي للقطة ؛ بحيث يختلف هذا الزمن الصناعي عن الزمن الطبيعي ، ولا يعادله ويتم ذلك بأحد الطرق الآتية :

• Slow motion ، وهنا تصبح الصورة تتحرك بسرعة أبطأ من الزمن الطبيعي ، تستخدم للحصول على بعض التأثيرات الجمالية وكلما كانت الكاميرا أسرع زيادة سرعة دوران الكاميرا بدلا من 24 كادرة في الثانية تصبح 120 لقطة كلما كانت اللقطة في زمن العرض بطئ

• التقليل من سرعة الكاميرا فنجعلها تصور 16 كادرة في الثانية بدلا من 24 ، هنا تصبح حركة الصورة أسرع ، وهي ما يشبه حركة الصورة في بداية إكتشاف الكاميرا ،. ويمكن عمل ذلك أيضا سواء الإبطاء أو التسريع ؛ من خلال أجهزة المونتاج

• استخدام التصوير القافز ، أو ما يعرف بالتصوير المتقطع (المرحلي) Time laps ؛ بأن يتم ضبط الكاميرا بحيث تلتقط كادرة واحدة كل فترة زمنية ما .

• الزمن المعكوس ؛ كأن يتم عرض إعادة الحدث للعودة للوراء في زمن الفيلم ، أو إعادة شيء قد تكسر .

5- زمن التنفيذ :

ونقصد بذلك " الزمن اللازم لتنفيذ السيناريو في فيلم أو تمثيلية أو مسلسل تمهيدا لعرضه علي الشاشة الكبيرة أو الصغيرة ، وكلنا يعرف التكاليف الباهظة التي يتكلفها تنفيذ الأعمال السينمائية أو التلفزيونية ، ومن هنا فإن زمن التنفيذ يلعب دورا هاما سلبا أو إيجابية في تكاليف إنتاجه "[2]، وعلينا أن نعي أن : " التحكم في الزمن يبدأ من لحظة كتابة السيناريو ،

[1]- د صالح الصحن : التذوق السينمائي والتلفزيوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ص 133.
[2]- المهندس : دراما الشاشة ، م س ، ص 94.

الذي يستبعد من الأشياء أكثر مما يحتفظ به ، فلا يتم مثلا تغطية حياة الشخصيات إلا للحظات مختارة ومحددة لأنه عليه إذن أن يقوم خلال ساعتين من الزمن العادي بتغطية حياة كاملة .. وقد يغطيها فيلم آخر في عشر دقائق "[1]، ويمكن إجمال هذه الآراء التي تعاملت مع أنواع الزمن بالرأي الذي أورده (رالف ستيفنسون وجان دوبري) في كتابهما السينما فنا ، وهو نفسه التقسيم الذي اقترحه (بيلا بلاتس) ، وهو مفيد ومنطقي ؛ حيث يقسم الزمن إلى ثلاثة أنواع هي : الزمن المادي والزمن النفسي والزمن الدرامي والتي يعرفها كما يلي : " الزمن المادي : هو الزمن الذي يستغرقه حيث ما عند تصويره وعند عرضه على الشاشة ؛ والزمن النفسي هو الانطباع العاطفي والذاتي عن الأمر الذي يشعر به المتفرج عند مشاهدة الفيلم ؛ والزمن الدرامي هو الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الأحداث المصورة عند تحويلها إلى فيلم "[2]. ولكن يجب التنبه إلى أن هذه الأنواع المختلفة للزمن تندمج مع بعضها وتعمل ضمن وحدة متكاملة لتشكل في النهاية العمل الفني الذي نراه .

7 – 3 / المكان :

المكان بحدوده المرئية " هو الموضع والأثر والفسحة والحيّز وما الى ذلك من نشوء، فهو المحل الذي تنشأ وتلد وتنطلق منه الأشياء والحركات، والمكان في فلسفة "كانت" هو : صورة قَبْلية توجد في العقل سابقة على اية تجربة، بل هو الصورة التي تنتظم فيها الى جانب الزمان كل تجربة حسية ممكنه"[3]، فالإنسان لاحظ أن الأشياء من حوله لا توجد إلا في حيز من مكان ." واكتسب المكان دلالات رمزية ، فالإنسان يضع الآلهة و أرواح الموتى في المكان الأعلى بجوار النجوم والكواكب ، ويتصور الجحيم والعذاب الأبدي للمخطئين في مكان سحيق داخل جوف الأرض .. بل إن سلم القيم الأخلاقية والاجتماعية استمد بعض مفرداته من أوصاف مكانية مثل السمو والتدني ، والرفعة والانحدار "[4]، فالمكان هو معروف بمصطلح محدث عند

[1]- علي أبو شادي : سحر السينما ،م س ، ص 186.
[2]- رالف ستيفنسون، وجان دوبرى : السينما فنا ، تر: خالد حداد،منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، ص 111- 112.
[3]- غاستون باشلار : جماليات المكان ،م س ، ص10.
[4]- فاضل الأسود : السرد السينمائي ، م س ، ص98.

كثير من النقاد والكتاب ففي كتاب (نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد)للكاتب (عبد الملك مرتاض) حيث يفضل استخدام مصطلح الحيز بدلا من كلمة الفضاء فيقول : إن " مصطلح الفضاء ، من منظورنا على الأقل ، قاصر بالقياس إلى الحيز ، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء ، والوزن ، والثقل ، والحجم ، والشكل .. على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي ، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده "[1]، والحيز كما يراه الكاتب فاضل الأسود هو : " ما عرفت حدوده ونواحيه ، وحيازة الشيء جمعه والسيطرة عليه ، والحوز هو الموضع من الأرض يحوزه الرجل ، ويبني حواليه سياجه وبهذا يصبح الحيز في التحديد اللغوي جزء من كلية أشمل وأكثر رحابة ، ونعني بها اتساع المكان ، وترامي أطرافه خارج حدود التعيين ، أو حواف الإطار المحدد ذي السعة المحددة والمحدودة "[2]. ويرى الأسود في نقاشاته لقضية الحيز، أو الكادر والذي يعرف بمصطلح الإطار أنهما " لا يمكنهما الوفاء بكل تجليات المكان السينمائي .. وذلك أن بعض أحوال استخدام الحيز يأتي على نحو يقلل من أهمية المكان ، أو يجعل صورته غائمة وغير محددة التفاصيل ، بحيث لا تشكل أي وجود في عملية السرد [3].

7 –3 –1 / المكان (الحيز) في الفن السنمائي :

في كتاب اللغة السينمائية يرى مارسيل مارتن أن "السينما تعالج المكان بطريقتين: فهي إما أن تكتفي بأن تعيد بناءه وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا وقد كتب بالاش: بحركات الكاميرا يغدو المكان نفسه ملموساً، لا مجرد صورة للمكان مفروضة في المنظور الفوتوغرافي، أو فهي تحققه، بخلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وأماكن جزئية قد لا تكون لها أية علاقة مادية فيما بينها، ونحن نعرف تجربة كوليشوف التي اوضحت ما كان يدعوه (الجغرافية الخلاقة) إذ جمع المخرج السوفيتي اربع لقطات تمثل على التوالي:

1 . رجل يمشي من اليسار الى اليمين.

[1]- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، م س، ص 141 .
[2]- فاضل الأسود : السرد السينمائي ، م س ، ص158.
[3]- م ن ، ص 162 .

2 . امرأة تمشي من اليمين الى اليسار.

3 . الرجل والمرأة يلتقيان ويتصافحان.

4 . بناء ابيض كبير يتقدمه سلم فسيح.

5 . الشخصيتان تصعدان بخطى متناسقة على السلم"[1]

والمكان هنا نقصد به الموضع الذي تجري فيه الأحداث، ولكن ما يهمنا من المكان هو : " ما تراه الكاميرا منه سواء باستمرارية حكيها في استعراضه ، أو بكسر الاستمرارية عن طريق القطع وتجاور اللقطات، وكأننا بذلك نعيد تشكيل المكان بما نراه على الشاشة حسب اختيارنا وتنظيمنا وبما يكمله المشاهد بخياله "[2]، والمكان هنا في العمل الدرامي يأتي بمدلول أشمل ، فهو المكان نفسه مضافا إليه ما يتواجد فيه بصورة معتادة ، أي مكملاته مثل الستائر والصور والتماثيل والأدوات المختلفة ، أو ما هو معتاد على وجوده في الأماكن الخارجية ، مثل المحلات التجارية والسيارات وحركة الطريق وغيرها .

[1]- مارسيل مارتن : اللغة السينمائية، تر: :فريد المازوي ، الفن السابع، دمشق ، 2009 ، ص218 .
[2]- المهندس : دراما الشاشة ، م س ، ص13 .

الفصل الثاني : صناعة الفيلم السينمائي

المبحث الأول : الإخراج السينمائي

1. الإخراج (المخرج / علاقة المخرج بالسيناريو / أساليب الإخراج / المخرج ومساعدوه)
2. التشكيل الحركي في الصورة الفيلمية (الحركة الفعلية / الحركة الطبيعية / حركة الإضاءة / حركة الكاميرا / حركة المونتاج)
3. الميزانسين وبناء المشهد
4. التمثيل (المخرج والممثل / إختيار الممثل / توجيه الممثل)

المبحث الثاني : التكوين البصري للسيناريو

1. مفهوم الصورة الفيلمية
2. التكوين الجمالي للصورة الفيلمية
3. الصوت
4. المونتاج
5. المكساج (المزج)

المبحث الثالث : البنية السردية للفيلم السينمائي

1. مفهوم السرد
2. مستويات السرد أشكاله ومكوناته
3. السرد السينمائي وأنساقه
4. المونتاج والسرد

المبحث الأول : الإخراج السينمائي

ولدت اللغة السينمائية عندما أدرك صانعو الافلام الفرق بين مجرد الوصل الغير المحكم بين مجموعتين من الصور في حالتين مختلفتين من الحركة ، وبين فكرة أن هاتين المجموعتين من الصور يمكن أن ترتبط إحداهما بالأخرى ، ونشأت لغتها الخاصة بها ، وقواعدها ، وأساليبها ، وتعتبر اللقطات ، والمشاهد ، وحركات الكاميرا ، والعدسات ، والمونتاج هي المعادل السينمائي للكلمات ، والجمل ، والفقرات ، وعلامات الترقيم وغيرها ، وقد اكتسب كل مفهوم وتقنية سينمائية وظيفة ودلالة معينة من خلال الاستخدام ، لابد أن يستوعبها المخرج السينمائي جيدا لكي يصل إلى ما يريده بدقة وبأسلوب يفهمه المشاهد ، ولذلك ولكي يسرد المخرج السينمائي قصة ، يجب عليه أن يفهم أولا القواعد اللغوية الخاصة بالسينما وطرق استخدامها ، ويكون على دراية بأدواتها وكيفية استخدامها بصفته المسؤول أولا وأخيرا عن تنفيذ هذا العمل الفني ، " ولا بد للفنان حتى يكون فنانا أن يملك التجربة ، ويتحكم فيها ويحولها إلى ذكرى ، ثم يحول الذكرى إلى تعبير ، أو يحول المادة إلى شكل . فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان . بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها "[1]. فمخرج العمل عليه أن يلم بمهنته ، وأن يفهم القواعد والأشكال ، والخدع والأساليب التي يستطيع من خلالها تنفيذ عمله وأن يتخطى الصعاب و العقبات التي تعترض طريقه ويطوع ما يستطيع من الظروف لخدمة عمله الفني.

بعد التطرق للبناء الفني والشكلي للنص السينمائي ، تأتى الآن المرحلة الثانية أو المرحلة التنفيذية من العمل " الإخراج " ، وهي تنفيذ هذا النص السينمائي المكتوب على الورق ليصبح فيلما مجسدا(الشريط المصور) وهنا يأتى دور الحديث عن المخرج و الأساليب الإخراجية التى يمكن إتباعها في التنفيذ ، أسلوب التعامل مع الممثلين ، مواقع التصوير وأوقاتها ، آليات التصوير وتقنياته (الألوان ، الديكور ، الإضاءة ، الملابس ، الأكسسوارات ...) ، لنصل بذلك إلى عمل فني متقن ومعبر عن موضوع ما بلغة سينمائية راقية ، ينجذب إليه المشاهد

[1]- إرنست فيشر ، ضرورة الفن ،م س ، ص 19 .

ويحظى بإهتمامه ." إن الفيلم الجيد ليس نتيجة الإرتجال الكامل ، بل هو حصيلة المعرفة ، لا بالحياة والعالم الذي تصوره فقط ، بل بالتقنيات التى تعالج الأفكار لكي تصبح أقوى تعبيرا"[1].

1- الإخراج

الإخراج تصور تعبيري متكامل لكيفية أن تروي عبر الفيلم موضوعا معين بأسلوب مثالي ، محرزا بذلك التأثير المطلوب ، و" مهمة الإخراج مهمة شاقة ، تتطلب جهدا وفنا ، تتطلب عملا متواصلا يجمع مابين مظهر القيادة والسياسة والإدراية ، للربط وتدعيم العلاقات بين الوحدات الفنية ، والطاقات البشرية ، والمعدات والآليات في وحدة وتفاهم ، حتى يتم التفاهم ، ويتم الخلق الفني ، ويتحول اللفظ المكتوب إلى الفيلم المعروض ، في صورة مرئية وصوت مسموع "[2]، فالمخرج هو عماد العمل الفني له دور إداري ودور خلاّق، فالدور الإداري هو عملية تنظيم وتنسيق جميع عناصر العمل وتوزيع المهام وملاحقة تنفيذها.. بينما الدور الخلاق فهو القدرة على ابتكار أساليب جديدة للتصوير، ومتابعة كل ما هو جديد في عالم الإخراج وإدخال أدوات مبتكرة للعمل ، حيث يكون هو صاحب التصور الأول والأخير عن العمل كيف سيبدو في شكله النهائي ، من واقع خبرة مسبقة أو دراسة لهذا المجال ، ويساعده في ذلك طواقم مختصة من الفنيين والمهنيين . فـ" الإخراج هو عملية قيادة العمل الفني إلى الظهور على المسرح أو الشاشة. ويمكن تعريف الإخراج بأنه الجانب التنفيذي والتقني في عملية الإنتاج أي مجموعة الأساليب الفنية الإبداعية والحرفية المستخدمة في تنفيذ العمل الفني وإخراجه إلى حيز أو الصياغة الفنية والحرفية لتنفيذ العمل الفني وإخراجه إلى حيز الوجود "[3] والإخراج بوصفه رأس العمل السينمائي ، لا يمكننا فصله عن مراحل العمل الفني ، فقد يتعارض مع مفهوم وحدة العمل الفني التي هي سمة لا يمكن لأي فنان التخلي عنها في عمله فكل لحظات من لحظات صناعة الفيلم لها أهمية متساوية ، وتتداخل كلها في تركيب أو

[1]- دانييل أريخون ، قواعد اللغة السينمائية ، ترجمة أحمد الحضري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998، ص 11.
[2]- أحمد كامل مرسى، ومجدي وهبه، معجم الفن السينمائي ، المعهد العالي للسينما، القاهرة، 1978،ص54.
[3]- رائد محمد رربه ، عكاشة محمد صالح ، مبادئ الإخراج ، دار الجنادرية للنشر ،عمان،الأردن ،2009 ، ص9

تأليف موحد . فالإخراج السينمائي " فن يقوم على التعاون وتظافر الجهود لإبداع فيلم واحد ، وصناعة الفيلم هي فن يقوم على الإتصال والإبداع البصري والتنظيم "[1]، ويعتمد فن الإخراج – عموما – على العديد من العناصر الفنية الخلاقة ، ويحتل المخرج المكانة المميزة في إبداع العمل الفني ، " والإخراج بمعناه الواسع ، يعني التحكم في عملية الخلق السينمائي بمراحلها الثلاث : السيناريو ، والتصوير ، والمونتاج "[2]

1-1 / المخرج :Director

المخرج هو المسؤول الأول عن ترجمة السيناريو إلى الشاشة ، و القائد الفني في عملية صناعة الفيلم ، و يتركز عمله الأساسي أثناء مرحلة (التصوير) على توجيه الطاقات الإبداعية لمجموعة العمل والممثلين . وفي كثير من الأحيان يبدأ عمله قبل ذلك ويشارك في صياغة الفكرة والسيناريو ، كما يشرف على المرحلة الأخيرة في إنتاج الفيلم وهي مرحلة التركيب والتوليف (المونتاج) ، وللمخرج الدور الأهم في تنسيق كل الجهود المشاركة ، والعاملة في صناعة الفيلم ، " شخص واحد يحمل في ذهنه فكرة واضحة عن أبعاد الفيلم ، وهذا الشخص هو المخرج . شخص واحد يدمج العناصر المختلفة التي يتكون منها الفيلم ، و هو موقع يؤهله الاستباق رؤية نتائج هذا الدمج "[3]، وهناك مدرستان في النظر إلى دور المخرج في صناعة الفيلم ؛ فترى الأولى المخرج صاحب الفيلم و(مؤلفه) ، " ظهور المخرج – المؤلف ليس ظاهرة جديدة في تاريخ السينما ، فأصوله تعود إلى مرحلة السينما الصامتة ، عندما كان عمل مخرج المشاهد هو السائد قبل التخصص الكبير في العمل الذي حمل معه الصورة الناطقة "[4] ، وأما المدرسة الثانية فترى ؛ أن المخرج شريك في العمل وقائد له . وقد تراجعت حديثا نظرية (المخرج المؤلف) بسبب طبيعة المشاركة الجماعية التعاونية في كتابة

[1]- شحادة خليل ، الإخراج التلفزيوني ، دار المعتز ، عمان ، 2013 ، ص 23.
[2]- سحر السينما ، على أبو شادي ، م س ، ص 246.
[3]- ميكيل أنجلو أنطونيوني ، بناء الرؤية (كتابات ولقاءات حول السينما) ، ترجمة أبية حمزاوي ، الفن السابع (28)، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 1999، ص 112.
[4]- ميغل توريس ، مجلة الحياة السينمائية ، عدد 17 / 18 ، ربيع / صيف 1983 ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، مقال مترجم في فصلية بعنوان (ضرورة كاتب السيناريو) ، ترجمة رفعت عطفة ، ص 69.

النص وإنتاج الفيلم ، ولا شك أن مساهمات كاتب السيناريو ، والممثلون ، ومدير التصوير هي بالفعل حيوية للغاية ، ومؤثرة في نجاح الفيلم ، والمخرجون ليس لهم نفس الاختصاص في كل البلدان ؛ ففي هوليوود نجد أن المنتجين يميلون إلى انتزاع أغلب امتيازات المخرجين الفنية في المراحل التي تسبق فترة التصوير أو تتلوها . " فالمنتجون الأمريكان .. يبدأون أولا باختيار الموضوع .. ولتنفيذه يتعاقدون مع الممثلين ، ومهندسي الديكور ، والمصورين .. وغيرهم . ومع خطة العمل يضعون نص التصوير ، وهو (تقطيع فني) لا يقبل التغيير ، وعلى المخرج أن ينفذ ما جاء فيه حرفيا، وأحيانا يتم التعاقد مع المخرج 48 ساعة قبل بدء التصوير .. وهو يعمل خلال التصوير فقط .. وله سلطان قليل على فرق الديكور والتصوير والملابس .. وغيرهم . إن وظيفته هي فقط إدارة الممثلين مهتديا بلقة بملاحظات التقطيع الفني الذي لم يشترك في وضعه . وبمجرد انتهاء فترة التصوير تنتهي مهمة المخرج في الفيلم .. فيتناوله المنتج بين يديه لكي يدير عملية المونتاج والميكساج وغيرها .. ولا يرى المخرج إلا في حفلة العرض الأولى للفيلم "[1]، ورغم ذلك فإن هناك في هوليوود عدد لا بأس به من المخرجين الذين يقومون بإنتاج أعمالهم ويسمونهم (مخرجين منتجين) ، وتكون صلاحياتهم أوسع من أي مخرج آخر في العالم . وقد تتسع صلاحيات المخرج ، أو تضيق بحسب الدور الذي يوكل إليه في عملية تنفيذ السيناريو فقد لا يسمح له في بعض الأحيان بأكثر من متابعة عملية التجميع الأولى للمونتاج فقط ، ويشرف المنتج على الفيلم بكامله . وقد يتم – وهو المتبع في الأغلب – تسليم المخرج السيناريو المكتوب ليتابع جميع مراحل العمل حتى تسليمه بصورته النهائية . هذا في حال لم يكن هذا المخرج يملك القدرة الإبداعية للمساهمة في كتابة السيناريو نفسه . وخلال السنوات الأخيرة صار المخرج هو أهم العناصر ، والقوة الأهم في صناعة الفيلم . وبكل الأحوال فإن أهمية دور المخرج تنبع من أهمية أدواته لمرحلة التصوير ، والتي من خلالها يتبلور شكل الفيلم ويتم تكوين بناءه الأساسي من خلال توجيه الممثلين وتكوين

[1]- فنون السينما ، عبد القادر التلمساني ، ص40 ، ص 41.

اللقطات ، وكيفية ترابطهافي الشكل النهائي للفيلم " وهذا يتطلب إحساسا دقيقا من المخرج فيما يتعلق بمكونات كل لقطة من حيث مضمونها ، وعنصر الحركة بها ، ثم إيقاعها "[1]. لكن في العادة المخرج في السينما والتلفزيون يتدخل منذ بداية العمل ، فهو الذي يختار الموضوع ، وقلما نجد اليوم المخرج الذي يفرض عليه موضوعا ما، بل إن كثيرا من المخرجين الشباب اليوم يكتبون سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم .

1-1-1 / علاقة المخرج بالسيناريو :

تبدأ علاقة المخرج بكاتب السيناريو منذ طرح الكاتب للفكرة الأولى للعمل على ورق ، أو حين يقدم الكاتب نصا مكتوبا كاملا للمخرج للتنفيذ ، أو أن يسلم النص للمخرج من خلال شركة الإنتاج ، أو الاستديو ، أو أي طرف آخر مخول له ذلك . وبعد أن يتم الانتهاء من وضع السيناريو على الورق ، وإجراء التعديلات المطلوبة ، وتبدأ مرحلة تحويله إلى شريط مصور ؛ يصبح المخرج هو سيد الموقف ، وينتهي دور الكاتب ، " وحين يسيطر المخرج على الفيلم ، تصبح السينما أقرب إلى أن تعكس الهوية الشخصية لفنان وحيد.."[2]. وفي العقود الأخيرة ، فإن معظم الرؤى والتصورات الفنية والفلسفية صارت كلها تنبع من المخرج ، وبالأخص بعد أن تحولت كتابة السيناريوهات إلى عمل جماعي ، وتشارك فيه رؤى مختلفة . لكن ما يظهر في النهاية على الشاشة هو رؤية المخرج ، وصار الفيلم ينسب لمخرجه أولا. " فمهمة صانع الفيلم ليست أسهل من مهمة الكاتب ، ولكن الأول لديه على الأقل ميزة التوجه مباشرة إلى أحاسيس مشاهديه دون عمل شفرة ، وفى هذه الشفرة ، وهو الأمر الذي يتعذر اجتنابه في اللغة المكتوبة . كما أن مشكلاته تختلف عن مشكلات الكاتب ، فهي ليست إيجاد مثيرات حسية لاستدعاء واقع ما ؛ بل اختيار تلك المثيرات من بين وفرة من المثيرات الأخرى ، التي تمثل وبأقوى معنى إجمالي خبرة "[3]، ومن خلال علاقة المخرج بالكاتب ، برزت هناك في تاريخ السينما ،

[1]- سحر السينما ، علي أبو شادي ، ص 246.
[2]- أفلام ومناهج ، بيل نيكولز ، ج 2، ص 47.
[3]- أفلام ومناهج ، نيكولز ، ج 1 ، ص 287.

سواء العالمية أو العربية العديد من الثنائيات التي ربطت بين مخرجين وكتاب في إطار متآلف ومنسجم ، وقدموا أعمالا رائدة ، " ونجح معظم هذه الثنائيات من خلال تعاونهم وتفاهمهم في تقديم عدد كبير من الأعمال المهمة ، وعلى سبيل المثال الكاتب (رأفت الميهي) ، والمخرج (كمال الشيخ) ، و (نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف) .. وأيضا التعاون الوثيق الذي ظل لفترة بين الكاتب (مصطفى محرم) ، والمخرج (أشرف فهمي) .. وغيرهم "[1]، هذه الثنائيات أتاحت لنا رؤية أفلام خالدة ورائعة .

1- 2 / أساليب الإخراج :

كل مخرج له أسلوبه الخاص والمميز ، فالمخرج فنان خلاق وهو بالتأكيد صانع الفيلم ، وهو صاحب الرؤية ، وهو الذي يمنح الفيلم قوته وأسلوبه ، وهو الذي ينظم العلاقات بين محتويات العمل ويرتب الصور وفق سياق مدروس ، وهناك فرق بين الاسلوب والتصميم " يمكن تعريف الأسلوب بأنه معالجة التجسيد البصري للقصة ، بينما يمكن تعريف التصميم بأنه الخطة .. وقد تكون جذور الأسلوب غامضة وضبابية وغائمة ، على عكس التصميم الذي يتضمن التجسيد والوضوح والفهم ، وتأتي الأساليب الأصيلة عادة من المخيلة الإبداعية التى تكمن في لا وعي الفنان ، والأسلوب الشخصي ليس شيئا يمكن تعلمه ، وعندما يتم الكشف عن أسلوب أصيل ، فإنه يصبح غذاء للآخرين ويمكن إدماجه بواسطة المخرجيين المستقبلين في تصميماتهم"[2]، وهناك مجموعة من العناصر التي يمكن أن تحدد أسلوب المخرج نذكر منها :

1- اختيار مادة الموضوع.

2- بناء السيناريو .

3- الصورة (التكوين ، الإضاءة ، حركة الكاميرا ..).

[1]- سحر السينما ، على أبو شادي ، ص 249.

[2]- أساسيات الإخراج السينمائي ، نيكولاس تي بروفيرس ، تـ أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، 2014، ص 475.

4- أداء وتوجيه الممثلين .

5- المونتاج (التقطيع والوصل ، سرعة الإيقاع ، التواصل ..).

6- استعمال العناصر الأخرى (الموسيقى ، المؤثرات الصوتية ، المؤثرات البصرية .. وغيرها) "[1].

ولكي يحقق المخرج لنفسه أسلوبا مميزا ، وبصمة واضحة في فيلمه وفي مجال العمل الفني عامة ، "هناك عامل مهم .. وهو رؤية المخرج عن العالم ، فعالمه الخاص تولد عن الثقافة التى تربى فيها ، والمواقف النفسية المحددة التى خلقتها هذه الثقافة ، وبعض المخرجين يقولون نعم لكل شيء – إنهم يحبون الحياة– بينما هناك مخرجون آخرون محافظون في مواقفهم ، والعالم بالنسبة لهم قد لا يكون مكانا ودودا ، وربما كان باردا وخطرا ، وهذا الموقف يمكن أن يتخلل أسلوب الفيلم "[2]، ويختلف المخرجون في أساليب عملهم أثناء تنفيذ العمل فمنهم :

أولا : من يقوم بتحديد اللقطة من خلف الكاميرا ويقوم بالارتجال في العمل بحسب مقتضيات الوضع القائم ومتطلبات المكان ، والخضوع بصورة مطلقة لما تطرحه لحظات التصوير ذاتها ، وما يطرأ من مفاجآت ، " أحد هوميي في صنع الفيلم ؛ هو متابعة الشخصيات إلى أن أشعر بأن الوقت قد حان للتوقف . وأنا لا أتابعها من أجل المتابعة ، وإنما لأنني أعتقد بأنه من المهم أن نلتقط ، ونثبت لحظات في حياة شخص تبدو للوهلة الأولى قليلة الأهمية . حين يقال كل شيء وحين ينتهي المشهد .. أجد أنه يجب أن تظهر الشخصية في هذه اللحظات بالذات ؛ من الخلف أو من الأمام مركزين على حركة أو موقف ، لأنها تساعد على توضيح كل ما قد حدث .." "[3]، هكذا حاول أنطنيوني تصوير أفلامه ضمن هذا الخط.

ثانيا : الصنف الثاني من المخرجين يرفض الارتجال ، ويعتبر أن الحركة الفنية لا بد وأن تخضع إلى نظام مادي صارم ، وإلا فإنها ستصبح فوضى ؛ لأن الصور المتتابعة في الفيلم

[1]- علي أبو شادي ، سحر السينما ، م س ، ص 277 -286 .
[2]- ، نيكولاس تي بروفيرس ، أساسيات الإخراج السينمائي ، م س ، ص 477.
[3]- أنطونيوني ، بناء الرؤية ، ، ص8.

لها مغزى ، ولغرض محدد يبينها ويبنيها صانع الفيلم ، ولذلك فإن مثل هؤلاء المخرجين يقوم بالتصوير من خلال رسومات و إسكيتشات صغيرة على ورق " أصبح الفيلم جاهزا ، لم يبق إلا التصوير "[1] وهذا هو أسلوب مخرجين مشهورين فبعد وضع التصور للفيلم على الورق .

ثالثا : أما الاتجاه الثالث من المخرجين فقد ذهب إلى ضرورة استثمار خاصية إمكانية وحرية الارتجال المصحوبة بضرورة التصميم كذلك ، فنرى أن مخرجا مثل (فلاهرتي) يكد على " إصراره على استخراج القصة من المادة الخام لمتطلبات القصة المحددة مسبقا . أي أن ثمة تحديدا مسبقا للخطوط العامة ، ولكنه خاضع لما تطرحه المعايشة الحقيقية أثناء التصوير ، مما يؤدي إلى الارتجال . لدرجة أنه كان يستعمل عند التصوير مخططا للعمل قابلا للتغيير كلما تقدم العمل في الفيلم "[2]. لكنه سرعان ما يعود إلى حتمية بناء وتصميم المادة الخام بطرح مخطط عملية التركيب والمونتاج .وعلى نفس المنوال كان المخرج الإيطالي (روسيليني) صانع أفلام (المدينة المفتوحة ، وبيازا ، وألمانيا في سنة الصفر) ؛ " يطور هو الأخر مشاهده على الطبيعة في موقع العمل، مع قصة بسيطة يفيد منها كدليل فقط "[3]. ولكن على الرغم من حبه للارتجال إلا أن مخطط العمل ، والذي كان يشكل دليلا للعمل كان موجودا لديه ، وإن لم يكن يحوي كل شيء ، ومن هنا فالارتجال الخاضع للمفاجأة لا بد منه لكن بشرط عدم الإخلال بالتوازن .

1- 3 / المخرج ومساعدوه :

الفيلم الذي تشاهده على الشاشة هو نتاج العمل الجماعي ، وهي ميزة ميزت إنتاجه وتنفيذه " من حيث حتمية تقسيم الأدوار الفنية في العمل الفني / الفيلم الواحد (السينارست ، المخرج ، المصور ، مهندس الديكور ، مهندس الصوت .. المونتير .. الممثل .. وغيرهم) ، وذلك بحكم المستلزمات التكنولوجية التي تتطلبها صناعة الفيلم ، بصرف النظر مؤقتا عن أي

[1]- بناء الرؤية ، أنطونيونى ،م س ، ص10.
[2]- النظرية والإبداع ، مدكور ثابت ، م س ، ص377.
[3]- النظرية والإبداع، ثابت ،م س ، ص378.

محاولات ابتكارية لاستحضار إمكانيات الكومبيوتر في خدمة الإبداع الفيلمي ، والتي قد يكون من شأنها اختصار للعديد من تقسيمات العمل السينمائي ، في حال اكتمال التزاوج بين تكنولوجيا الفيلم والتلفزيون ، والتي ما زالت في طور التجربيات حتى الآن ، ولكنها – مع ذلك – لن تلغي خاصية تقسيم العمل في الفيلم على أية حال "[1]، طاقم الفيلم هو مجموعة من الناس وظفت من قبل شركة إنتاج لغرض إنتاج الفيلم ، ويضم فريق العمل المساعد للمخرج مجموعات عمل نوعية تعمل كوحدات محترفة لتنفيذ العمل بالإضافة إلى مساعدي المخرج وإدارة الإنتاج ، وفريق التصوير ، وفرق التمثيل ، وحدة الصوت ، وعمال التجهيزات الذين يحملون الكاميرات ويحركون (الشاريوه) والرافعات ، ينصبون المناظر ، وكذلك طواقم العاملين في الديكور والماكياج ، ومصففي الشعر ، ومصممي المناظر وغيرهم الكثير ، ويتكون مشروع الفيلم من ثلاث مراحل منفصلة ؛ التطوير والإنتاج والتوزيع .

ضمن مرحلة الإنتاج هناك أيضًا ثلاث مراحل متسلسلة محددة بوضوح (ما قبل الإنتاج ، والتصوير الرئيسي ، وما بعد الإنتاج) والعديد من وظائف طاقم الفيلم مرتبطة بمرحلة واحدة أو مرحلتين فقط، ويعمل مع المخرج في تنفيذ العمل عدد من المساعدين الذين يتولون عنه الشؤون التحضيرية والإدارية اللازمة للعمل قبل التصوير ، وكذلك متابعتهم لخطوات التنفيذ والتغيرات الطارئة والتعديلات أثناء العمل ، و تتمثل مهارة المخرج وسماته في اختصاصه وكفاءته ومكانته وسط هذا الفريق ، وكذلك قدراته على قيادته " حيث يعد مناسبا خلق الجو الودي بين أفراد الفريق من قبل بعض القادة " [2] ، ويستوجب على المخرج في أغلب الأحوال أن يتسم بالديمقراطية التشاركية و يسعى دائما إلى تحقيق أهداف الجماعة عن طريق الأعضاء أنفسهم ، ويقف هو موقف المحرك الموجه لنشاط الأعضاء .

وتبدأ مهمة الفريق منذ استلام السيناريو النهائي ؛ حيث يكلفهم المخرج بجرد السيناريو وتفريغه سواء من ديكورات أو مواقع تصوير ، وتحديد أماكن تنفيذ اللقطات وجداول التصوير بحسب

[1]- النظرية والإبداع ، مدكور ثابت ، م س ، ص 35.

[2]- الإحساس السينمائي ، ايزنشتاين ، تر: سهيل جبر ، مطابع الأمير ، بيروت ، ط 1975 ، ص 122-124 .

المكان والديكور لا بحسب تسلسل اللقطات ، وتجميع كافة اللقطات التي تجري في المكان لتؤدي قبل الانتقال إلى مكان آخر ؛ بغض النظر عن موقعها داخل النص ودون ارتباط بتسلسل السيناريو ، ويتبع ذلك تحديد الممثلين المشاركين في كل لقطة ومستلزمات كل لقطة في الموقع المحدد ، ويتم تحديد الشكل العام لخطة التنفيذ بعد أن يتم ترتيب جدول عام للأماكن التي سيتم فيها التصوير ، وموازنة كل العناصر الفنية والإنتاجية ومراعاة تقليص النفقات قدر الإمكان ، وهذا الجدول العام يحدد الترتيب اليومي للعمل بصورة إجمالية ، وما يتطلبه كل يوم من احتياجات مختلفة ، و كل هذا يتم تحت إشراف وتوجيه المخرج .

2 / التشكيل الحركي في الصورة الفيلمية :

يقول أرسطو في كتاب الطبيعة " أن معرفة الحركة تكون مثلا بثبات الأول لرؤية الثاني متحرك ، والثاني ليرى الأول يجب أن يكون ثابتا حتى يراه متحركا ، أي أن الحركة مرهونة بثبات أحدهما "[1] . الحركة عنصر أساسي في اختراع السينما ، يعود تاريخها إلى أول عمل تصوير كرونوفوتوغرافي (1870) قام به على وجه الخصوص الباحث والفيزيائي إتيان جول ماري ، الذي يقوم عمله على البناء العلمي للحركات الداخلية والخارجية للجسم ، أيا كان الإنسان أو الحيوان أو غيره " ويستخدم المصطلح (حركة) في معان كثيرة مختلفة ، ويمكننا الحديث عن الحركة في فن الرسم ، ومعناها الحركة الظاهرة في اللوحة من خطوط وألوان .. لكنها حركة ظاهرية فقط . من ناحية أخرى فإنه من الممكن أن يتم تصوير حركة (حية) في الفيلم ، والواقع أن الأفلام قديما ، كانت تعرف باسم الصورة الحية "[2].

في كتاب (الصورة – الحركة) يورد دولوز أول إشارة للصورة الحركة بعبارة أخرى حيث يضع أول ربط بين الصورة والحركة " فالصورة هي الحركة التي ينظر إليها من وجهها المزدوج: هي ارتحال أجزاء من مجموع يمتد في المكان، وهي تغير يحدث في كل يتحول في الديمومة ،

[1]- ينظر :أرسطو، كتاب الطبيعة ، الجزء 2، ت:اسحاق بن حنين، تحقيق:عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:2، ص: 735
[2]- دينامية الفيلم ، فيلدمان ،م س ، ص 100 .

هكذا، يعلن دولوز أن اللقطة هي (الصورة ـ الحركة) ، وقبل أن ينهي دولوز هذا الفصل يسعى للتفريق بين (الصورة تتحرك) وبين (الصورة ـ الحركة) فالأولى مرتبطة بفترة الكاميرا الثابتة، أي في أوائل إنتاج السينما، بينما انبعثت الثانية من جهتين ، تحريك الكاميرا فتصبح اللقطة هي نفسها متحركة ، ومن جهة أخرى تتم أيضاً من طريق المونتاج"[1] وحركة الكاميرا مع أنها طبيعية أكثر من التقطيع إلا أنها تظل بعيدة عن الواقع ، وتعتبر حركة الكاميرا أكثر تأثيرا عاطفيا ، وإن كانت أكثر بعدا عن الواقع من التقطيع ، والحركة وتكوين اللقطة هما المجال أو الأدوات اللغوية التى تتيح للمخرج فرصة للإبداع في عمل الفيلم .

وتعتبر الحركة في ذاتها عنصرا هاما في تكوين اللقطة ، " إذا أخذ المخرج في اعتباره ، في أثناء تكوين لقطاته أن يختار الحركات التي تنقل المعنى وتوضح المضمون الفكري ، فعندئذ سيكون لهذه الحركات تأثيرها العميق الفعال على الشاشة ، ويختلف قوة هذه التأثيرات بالتالي حسب عمق المعنى الذي تم التعبير عنه "[2] ، إن السيطرة على الحركات اللازمة في الفيلم (سواء الممثل أو الكاميرا أو الأشياء والمجاميع) ، يكون ذلك بتشكيلها بعناية للتعبير عن الهدف بوضوح ، وأن يكون في المتناول التحكم في اختيار طبيعة الحركة (عدد الصور داخل اللقطة ، وكذلك الزمن الذي تستغرقه في الظهور على الشاشة) بحسب طبيعة الحدث والحالة النفسية يكون واردا إبطاء الحركة أحيانا، ولتحقيق السيطرة اللازمة للحركة علينا أن ندرس جماليات الحركة داخل إطار الصورة، من حيث نوعيتها ، وأشكالها وتكويناتها ، فالحركة الظاهرية تنقسم إلى خمسة أنواع رئيسية وهي :

[1]-ينظر : جيل دولاز ، الصورة -الحركة ، تر : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للثقافة ، دمشق 1997.
[2]- ديناميةالفيلم ، فيلدمان ، ص 105 .

2-1 / الحركة الفعلية (حركة الموضوع) :

وهي حركة الأشخاص ، وكل العناصر الأخرى المتحركة القابلة للتوجيه والتحكم ، وتشمل الإنسان والحيوان والجماد، وهي من أهم الحركات جميعا ، وأهم ما فيها هي حركة الإنسان (الممثل) ، وهي تنقسم إلى :

- حركة الانتقال من مكان إلى آخر : وهنا لا بد للحركة من أن تكون طبيعية ، وغير مقحمة ، لها ما يبررها ، وتدفع بالحدث إلى الأمام .

- حركة العمل أو الشغل : وهي الحركة التي تقوم بها الشخصية دون الانتقال من مكان إلى مكان ، أو يكون الانتقال بسيطا كوضع أوراق ، أو ملف ، أو لعب ورق ، أو تنظيف سلاح .. وغيرها .

- لغة الجسد (المرئية) : وهي لغة يتم التركيز فيها على توظيف كافة أعضاء الجسم في الحركة ، والتي يمكن لها أن تغني العمل وتثريه - إذا استعملت بشكل صحيح و غير مبالغ فيه . مثل ملامح الوجه (وهي تضم حركة كل الأعضاء في رأس الإنسان) ولغة الأعضاء (اليد ، الذراع ، الكتف ، القدم ..) ، والجسم بأكمله .

2-2 / حركة الطبيعة :

يوجد ما لا نستطيع إحصاءه من مظاهر الطبيعة الثرية بالحركة والمعاني والدلالات ، التي يمكن توظيفها لخدمة العمل الدرامي ،إذا إستقينا من مفرداتها ما يثري عملنا ويعمق معناه ويتناسب مع السياق ،" فلنتعود إذا على قراءة كتاب الطبيعة ، أو فلنتعلم كيف نحسن هذه القراءة ، وأن نستفيد منها ، فهي كنز هائل ، وقريب من أيدينا ، ولكننا بكل أسف كثيرا ما نهمله، أو ننسى وجوده ، أو نسئ استخدامه ، أو نتركه لمجرد الصدفة ، إن لنا أو علينا . وأرجو أن نتخيل سويا مدى الثراء ، والإحساس بالواقع ، والمصداقية في عمل فتي تسري فيه

لغة الطبيعة المرئية ، ولغتها المسموعة (أي المؤثرات الصوتية) بالقدر المناسب والتوظيف الذكي "[1]. فوجود الطبيعة بمكوناتها ولغتها الفنية المرئية ، تعطي العمل الفني حياة وحيوية ، وفقدانها من العمل يوحي بالموات و الجمود .

2-3 /حركة الإضاءة :

تشكل حركة الإضاءة عنصرا مهما يضفي على العمل واقعية ، " وقد تأتي حركة الإضاءة من مصدر ثابت ، ولكننا نحس بالحركة نتيجة لتحرك أجسام غير مضيئة أمام هذا المصدر، مثل حركة الستارة نهارا أمام النافذة من تأثير الرياح ، وتأثير ذلك على حركة الظل والنور في داخل الغرفة ، أو تحرك بعض الرجال أمام فانوس موضوع على الرصيف ، أو في الحديقة، أو تحريك مرآة غيرة التوجيه انعكاس الشمس عليها نحو البعض لغرض المعاكسة، أو إعطاء إشارات متفق عليها .. وهكذا "[2]، هذا كله ويخدم البعد الجمالي والانفعالي النفسي .

2-4 /حركة الكاميرا أو الحركة النسبية (Relative Motion) :

وهي عبارة عن حركة الكاميرا بكافة صورها ، أثناء التصوير ، سواء الحركة الوصفية (البانورامية) ، أو الحركة التعبيرية (ذات الدلالة الدرامية ، أو الجمالية) ، كحركة الكاميرا المتجهة إلى شخص ما لحظة الأزمة ، أو حركة الكاميرا الباحثة المستكشفة . وحركة الكاميرا تعد من الجماليات التي تتميز بها السينما عن غيرها من الفنون ، وهي شيء سحري غير واقعي – تحمل المتفرج إلى أماكن ، وتريه أشياء لا يمكن أن يصل إليها ، أو يراها في الحياة الواقعية . فهي تعطيه رؤية جديدة للواقع.

[1]- دراما الشاشة ، حسين المهندس ، ج2 ، ص 109، ص110 .
[2]- م ن ، ص 113.

2-5 / الحركة الناتجة عن المونتاج أو التوليف (Editorial Motion) :

وهي الحركة التي تنتج أثناء القطع من لقطة إلى أخرى ، من حيث الشكل فقد تكون الحركة : مستقيمة مباشرة ، أو انسيابية في شكل منحنى أو شبه دائري ، أو حادة بشكل زاوية ، أو رتيبة كالأرجوحة ، وربما تكون حركة معقدة ، إذا كانت بشكل متعرج (بلا نموذج محدد) ، أو حين تضم عنصرين ، أو أكثر في شكل متعارض . وبصورة إجمالية فإن المخرج يهدف من خلالها إلى تجسيد ، أو تدعيم ، أو تفسير دلالات درامية معينة ، أو كي تضفي حسا جماليا مؤثرا على الصورة . لكن يجب مراعاة أن تكون منطقية ، ومبررة ، ومرسومة مسبقا ، ومحددة بدقة . فالكاميرا كثيرة الحركة تبقي المتفرج في حالة إثارة دائمة ، وانتقالات الكاميرا من مكان إلى آخر ، يشعر المتفرج بأنه في حالة حركة ويحرره من قيود المكان وتعتبر الحركة الأفقية أكثر الحركات جذبا لانتباه المتفرج.

3 / الميزنسان و بناء المشهد :

مصطلح (الميزانسين – Mise –en – scene) :

نعني به الخطة المرسومة للحركة في المنظر ، والتى تتلائم بين الممثل وبين ما يحيط به من أشياء ، فهو مصطلح نظري يعني: "الفن المتعلق بالصورة (Image) ، الممثلين ، الديكورات ، والخلفيات ، والإضاءة ، حركات آلة التصوير منظورا إليها في حد ذاتها ، وفي علاقتها ببعضها البعض . و بديهي أن الصورة المستقلة (Individual) قبل التوليف تشمل ، أو تظهر الميزانسين "[1]، هو في الأصل مصطلح مسرحي وقصد به التشكيل الحركي في المسرح (حركة جميع العناصر ، وتوزيع الكتل على الخشبة وحركتها). ويرى لفظة الميزانسين قد استخدمت في المسرح كثيرا " كونها تؤسس للمناظر الناجحة على خشبة المسرح ، والتي من شأنها شد المتلقي والتأثير فيه . حيث يخلق الميزانسين تناغما كبيرا لأحداث العمل الدرامي

[1]- بيل نيكولز ، أفلام ومناهج ، م س ، ص 183 .

؛ لما له من عناصر متعددة ذات أهمية بالغة في الفيلم فهو نتاج (موضع الجسم، المستوى ، المنطقة ، الفضاءات والمسافات ، التكرار ، التقوية ، التناقض ، والتركيز) "[1]، ومصطلح ميزانسين بمدلولها العلمي " تشمل الأوضاع في الصورة ؛ لا بمفهوم حركة الممثل والأشياء والحيوان فقط ، والتي هي جزء منها ، وهذا بخلاف استخدام مصطلح ميزانسين كنظرية سينمائية ،(ومذهب نقدي) تستخدم فيها اللقطة المشهد (المشهدية) ، كإحدى المداخل الواقعية "[2] ، كما سبقنا بالذكر هو مصطلح جاء من المسرح " تنسيق كل العناصر المرئية الداخلة في الإنتاج المسرحي ضمن فراغ محدد هو المسرح ، وفي السينما هو التكوين الحركي للقطة السينمائية معتمدا السينوغرافيا كوحدات أساسية لتركيب وتنظيم المشهد وعندما نقول السينوغرافيا نعني العناصر السمعية والمرئية وهي الأدوات التي من خلالها يتحقق الميزانسين أعتمادا على قيمة فنية أو قيمة فكرية مطلوب تحقيقها ضمن إطار الفيلم "[3]، ان الميزانسين يكون عبر التنسيق والوضوح فالمنظر القوي هو نتاج التكوينات المشحونة ، سواء على مستوى الممثلين أو الكاميرا ، أما المنظر الضعيف فهو بلا شك نتاج التكوينات الخاوية من الفكر والحركة والتي لا معنى الحركة للممثلين والكاميرا فيها الأمر الذي يعوق سرد القصة بدلا من المساهمة في تنفقها وغالبا ما يتحول الميزانين غير المحكم والفوضوي الى مصدر ازعاج وتشويه للمتلقي ، "مستطيل الشاشة ينبغي أن يكون مشحونا بالإنفعال" [4] فالعمل على الفيلم يكون متمثلا بالسيناريو التنفيذي والإشتغال على بناء الميزانسين . فهاتين المنظومتين هما "منظومة الأسلوب ومنظومة الشكل ، وفيما تشتغل مظومة الأسلوب على نمط ودلالة الميزانمين بجميع عناصره تشتغل منظومة الشكل على القصصية والبلاغة المطلقة وغير

[1]- عبد الباسط سلمان ، الإخراج والسيناريو ، ص 80

[2]- حسين حلمي المهندس دراما الشاشة ، ج 2، ص 14.

[3]- طارق عبد الرحمن محمد الجبوري ، البناء الإخراجي للقطة بين الميزانسين والسنغرافيا ، مجلة كلية الآداب ، العدد 98 ، ص 453.

*- **سيناريو التصوير(script Shooting)**: نسخة من السيناريو توفر مخططا للفيلم لقطة بلقطة. وعادةً ما تُرقَّم اللقطات كمرجع في موقع التصوير وخلال المونتاج.

- **story board : عبارة عن رسوم أو صور مرتبة بصورة متسلسلة الغرض منها عرض تصوير مبدئي للمَشاهد في الأفلام والرسوم المتحركة والمواد الإعلامية والمواقع التفاعلية.

[4]- هتشكوك تروفو ، تر:عبد الله عويشق ،منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ، ص 60.

المقيدة ، اضافة الى خلاصة وتداعي الأفكار والمعاني والخواطر"[1]، ويعتمد الميزانين بصورة رئيسية في بناءه على تصميم السيناريو (Shooting script)* و على (story board) بكل تفاصيله ، حيث يقوم المخرج والمدير الفني بمهام التصميم الكامل للمناظر والأثاث والملابس ورسم اللقطات وتحديد العناصر الأساسية لبناء اللقطة ، ومناطق القطع المونتاجي لكل لقطة من لقطات الفيلم اضافة للاستخدام المنوع للعدسات وتوظيفها توظيفا جماليا في التصوير ، فالمخرج في حقيقة الأمر هو " المهندس المعماري الرئيسي لتجسيد التصوير الفيلمي " [2] ، ومن بين ما يمليه على المخرج لتحضير الميزانسين ؛ الموقف و الحكاية و نمط السرد والفعل ورد الفعل والحالة النفسية للأبطال إضافة إلى البعد الجمالي التكويني لها ، " فعلى المخرج أن يفكر بكل التفاصيل وكيفية تنظيمها وتشكيلها وتوظيفها في وضع تشكيلي حركي يسير على وفق إيقاع صوري زمكاني يتناسب تواتره أو رتابته ، توقفه أو حركته ، تزايده أوتناقصه وذلك حسب مقتضيات تشكيل الصراع في بيئة النص والعنصر الأهم في آلية الميزاتسين وقوامه هي حركة الممثل والأشياء باعتبارها أدوات مهمة في سرد القصة" [3]، ويرى ان الميزانسين السينمائي يتميز الى حد كبير عن الميزانسين المسرحي انه اكثر تعقيداً والى حد ما اكثر خفية ، " إن والدي الميزانسين السينمائي هما من جهة الميزانسين المسرحي، ومن جهة اخرى الكاميرا السينمائية التي تتدخل في الميزانسين ولهذا عادة يصبح الاحساس المسرحي بالشكل الرئيسي للميزانسين في السينما ضعيفاً بسبب تنقلات الكاميرا بسبب اللقطات الكبيرة "[4]، ومع ذلك فهو يبقى نقطة الاستناد الداخلية بالنسبة لبناء المشهد .

المشهد هو أكثر عناصر السيناريو أهمية ؛ " فهو أقرب الأقسام التى تأتي بعد حيز الفيلم كله ، وطول المشهد لا يتحدد بأية ضروريات مادية ولكنه يتحدد بالضروريات التى تمليها القصة ، فقد يتكون المشهد من عدة لقطات أو من لقطة واحدة أو لقطتين " [5] ، فهو المكان الذي تروى

[1]- طارق عبد الرحمن محمد الجبوري ، البناء الإخراجي للقطة بين الميزانسين والسنغرافيا ، مجلة كلية الآداب ، العدد 98 ، ص 453.
[2]- ستيفن غاتر ، الإخراج السينمائي ، تر: أحمد نوري ، دار الكتاب الجامعي ، الإمارات العربية المتحدة ، 2005، ص 46.
[3]- طارق عبد الرحمن محمد الجبوري ، م س ، ص 455.
[4]- ميخائيل روم ، أحاديث حول الإخراج السينمائي ، تر: عدنان مدانات ، ط1 ، دار الفرابي ، 1981 ، ص 100.
[5]- كيف تكتب السيناريو ، بليكستون ، ص 29.

فيه القصة ، وهو الوحدة المحددة للفعل . والمشاهد الجيدة تصنع فيلما جيدا . ونحن نتذكر الأفلام التي نشاهدها من خلال المشاهد المميزة فيها ، والتي تنطبع في ذاكرتنا ولا ننساها ، " والطريقة التي تعرض فيها مشاهدك على الصفحة تؤثر نهائيا في السيناريو كله .. غاية المشهد هو (دفع القصة إلى الأمام) . يكون المشهد طويلا أو قصيرا حسبما تريد . قد يكون مشهد حوار في ثلاث صفحات ، أو قد يكون مشهدا قصيرا قصر اللقطة الواحدة ؛ كأن تتدحرج سيارة من الطريق . المشهد هو ما تريده أن يكون "[1]، فطول المشهد أو قصره تحدده القصة ، والمشهد يحوي شيئين المكان والزمان ، وهما يجب معرفتهما قبل أن يتم بناء المشهد وتأسيسه ، وتغيرات المشهد ضرورية في تطور النص . والمشهد يبنى " حسب البداية والوسط والنهاية كما السيناريو . أو قد يعرض في جزء ، في نسبة من كل . كأن تعرض نهاية المشهد فقط .. ليست هناك قاعدة . إنها قصتك . فضع أنت القواعد "[2]، والمشهد يكشف عنصرا من معلومات القصة ، وهو جزء من الكل ، وهو إما أن يكون مشهدا بصريا أو مشهد حوار ، وعلى الكاتب أن يعرف سبب وجود شخصياته في المشهد ، وكيف تدفع القصة للأمام بأفعالها وحوارها ، وماذا يحدث لها داخل المشهد وبين المشاهد . و أن يحدد هدف مشهده ، وأين يقع ومتى ؟ ، ويجب مراعاة ؛ أن يكون الحوار سريعا وغير ممل ، وأن يكون المشهد غير متوقعا . ويسهم في دفع الأحداث للأمام . ومتوسط عدد المشاهد في الفيلم من أربعين إلى ستين مشهد .

[1]- صلاح أبوسيف ، كيف تكتب سيناريو،الموسوعى الصغيرة ، منشورات دار الجاحظ للنشر بغداد 1981 ، ص 71 .
[2]- سد فيلد ، السيناريو ، م س ، ص 139 .

4 / التمثيل

إذا أردنا أن نفهم ما الذي يستطيع الممثل فعله وكيف يقوم بذلك " فإن علينا أن نفهم أولا شيئا يتعلق بطبيعة السينما ذاتها ، السمة الأولى التى يتوجب علينا إدراكها هي أن السينما جسدية بشكل مبهر وتجميع الصور الجسدية هو ما يستحوذ على الجمهور، على نقيض الرواية ، ليس في السينما صفحات كي تملأ ، بل هناك شاشة مستطيلة يجب أن تملأ بصور جسدية "[1]، ففن التميثل في الواقع يتكون من ثلاثة وجوه متلازمة : " الشخصية التي رسمها الفنان المبدع أو الخالق ، وشخصية الممثل ، ثم هذه الشخصية المركبة التي نشأت من الجمع بين عناصر وخواص كل منهما "[2]، صاحب فن التمثيل الإنسان منذ ولادته ، وقد أخذ هذا الفن صورته المهنية ، والأقرب إلى التخصصية " عند اليونان في عبادة إله الخمر والكرم (ياخوس أو ديونيزوس) ، ومن طقوسه وأساطير حياته وموته ، وما يصحب هذا الموت من أحزان على نحو ما يذبل الكرم ويجف ، ثم يبعث حيا مع الربيع ، وما يصاحب هذا البعث من نشوة ومرح "[3]، حينما وضع أرسطو أصول الأدب التمثيلي وقواعده في كتابه (فن الشعر) ؛ " لم يستمد تلك الأصول والمبادئ من تفكيره المجرد بل استمدها من عيون الأدب التمثيلي عند اليونان "[4]. فنجد أن حديثه عن التراجيديا وقواعدها وخصائصها : قد استمد ذلك من مسرحية (أوديب ملكا – لسفوكليس) . وقد إستخلص أن فن لتمثيل هو المحاكاة ، ويرى أنه على أساس هذه المحاكاة تبني كل الأصول التي يخضع لها هذا الفن . وقد حدد أرسطو في كتابه (الشعر) هدف الدراما (المأساة) – على وجه التحديد – بالتطهير (الكاتارسيس)؛ أي تطهير المشاهد من عاطفتي الخوف والشفقة عن طريق محاكاة الأفعال التي تثيرهما ، " والتطهير يتم بفضل الفعل النفسي المتميز ، والمتمثل باندماج المشاهد مع مصير ومعاناة الشخصيات المجسدة على خشبة المسرح من قبل الممثلين .. ولكنه يعبر في الفصل السادس

[1]- التمثيل السينمائي ، ماري إلين أوبراين ، تر: رياض عصمت ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 2012 ، ص 31.
[2]- فيلدمان ، دينامية الفيلم ،م س ، ص118.
[3]- محمد مندور ، المسرح ، ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 2 ، 1993، ص 53 .
[4]- م ن، 1993، ص 57 .

عن فكرته بصورة أدق ، ويحدد مجال المأساة بمحاكاة الواقع. والمحاكاة يجب أن تقتصر فقط على الأفعال التي تثير الخوف والشفقة "[1]، فهو يرى أن : " المحاكاة فطرية ، ويرثها الإنسان منذ طفولته ، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثر استعدادا للمحاكاة ؛ وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى . كما أن الإنسان – على العموم – يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة "[2]، أما أفلاطون في حديثه عن التمثيل ، فهو يرى أنه : يشوش شخصية الممثل ويشتتها، " وذلك أن الممثل بسببه لا يلتزم في حياته شخصية واحدة ، لها وحدة متسقة منسجمة من العقل والمزايا . وهو إذا اعتاد تمثيل الشر استهان بالشر في حياته ، ومال نحوه ؛ بل إن أثر التمثيل في المؤلف أيضا ضار ، وضرره في متذوق الفن يفوق الضررين جميعا "[3]. في معنى أن المؤلف يخاطب المشاهد عن طريق الممثل ، و يحمله ما لا شأن له به من تشتيت الفكر وتوزيع الانتباه ،" وأكبر الظن أن حداثة العهد بتعدد الشخصيات على المسرح ، على نحو ما نعرف اليوم ، هي السبب في تفكير أفلاطون على هذا النحو ؛ ف(سفوكليس) فيما يقال كان أول من أدخل على الفن المسرحي الشخصية الثالثة ، فخرج التمثيل من مرحلة المحاورة التي ألفها اليونان إلى طور القصة الممثلة "[4]، ويعتبر التمثيل فنا فطريا وهو في نفس الوقت مهارة وصنعة من نوع خاص ." إن كثيرا من الناس يعتقدون أن التمثيل السينمائي ليس إلا تصويرا لشخصية قوية ، وأن الممثل الذي يمتلك إحساسا قويا بذاته وحبا للتمثيل ، ليس عليه إلا أن يحفظ سطور حواره ثم يقفز ليقف أمام الكاميرا ."[5]

[1]- برتولد بر يخت نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص 102 .
[2]- عصام الدين أبو العلا ، نظرية أرسطوطاليس في الكوميديا ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1993 ، ص 8.
[3]- سهير القلماوي ، فن الأدب (المحاكاة) ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر، 1953 ، ص 68.
[4]- سهير القلماوي ، فن الأدب (المحاكاة) ، م س ، ص 69.
[5]- فن التمثيل السينمائي ، كاثي هاس ، تر: أحمد يوسف ، ط1، اللمركز القومي للترجمة ، القاهرة ، 2010 ، ص 17.

4-1 / المخرج والممثل :

للممثل والمخرج إشكالياتهما الأول في كيفية إستيعابه لأفكار المخرج وجعلها وكأنها صادرة منه ، والثاني في تقديم أفكاره حتى يتقبلها الممثل ويدخلها على دوره للوصول إلى النتيجة المطلوبة ، هكذا يفسر لنا سبب الإحتكاك بين المخرج والممثل ، فمثلا لا يتطلب من الممثل " أن يخرج لنفسه أثناء قيامه بالتمثيل و يمكن أن يكون الإدراك الذهني مساعدا له قبل الشروع بالتصوير ، لأنه عندئذ يطلق طاقاته الإبداعية للتفكير بالشخصية ويدعم مثل هذا الإدراك عمل المخيلة "[1] ، وعلاقة المخرج بالممثل علاقة معقدة ؛ " بحيث ثار نقاش طويل حولما إذا كان الممثل بيدقا تحركه رؤيا المخرج في لعبة شطرنج . هناك مخرجون يديرون الممثلين ، ويستطيعون أن يوظفو ما يؤديه الممثل ويصقلو دوره " [2]، لذا يجب أن يعرف كل منهما حدوده إتجاه الآخر فكلما وصل المخرج والممثل إلى توحيد الكلمة والحركة ، يدخل الممثل بشكل عضوي في البناء التمثيلي ،و بهذا ينطبع الممثل في الفيلم بطابع وأسلوب المخرج في طريقة الأداء ، وأسلوب نطقه للحوار .

" و التمثيل السينمائي .. إجراء عملي في جوهره ؛ ويعني هذا أن كل مخرج يقوم بقيادة ممثليه ؛ طبقا لأسلوبه الفني وطريقته الخاصة به . وصعوبة هذه الحقيقة تتمثل في أن هناك عديدا من المخرجين ، وكل له الأسلوب الخاص به "[3]. (فجريفيث) مثلا : نجده يتعمد إخفاء الحقائق التي تخص مصير الشخصية عن ممثليه .." في فيلم (الطريق نحو الشرق) وضع غريفيث ليليان غيش على لوح جليدي عائم أخذ ينشق بصورة خطرة ، وإلتقط ردود فعلها الجسدية تلقائيا ، لم يكن ثمة داع لليليان غيش أن تمثل الخوف ، فقد وضع جسدها تحت تهديد خطر ، فأكدت إستجابتها الآلية لحفظ الذات بشكل طبيعي ."[4] فالمخرجون في تعاملهم مع الممثل ينتهجوا أحد المنهجين التاليين :

---

[1]- التمثيل السينمائي ،أوبراين مالي ألن ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، 2001، ص85.

[2]- م ن، ص86.

[3]- دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري فيلدمان ، ص 115 .

[4]- التمثيل السينمائي ،أوبراين مالي ألن ،م س ، ص76.

الأول : ، نرى المخرج الإيطالي يقول : " أريد من الممثل أن ينطلق من ذاته . ما أن تتضح له الشخصية التي يمثلها . ما هو مطلوب منها ، والدور الذي ستلعبه ، عندها يصبح على الممثل أن يبتدع كل شيء بنفسه . وإذا حصل أن سألني عما ينبغي عليه أن يفعله ، أجد نفسي في ورطة "[1] ، (فريد زينيمان) يؤمن بأن المخرج عليه أن يوضح للممثل كل شيء.

الثاني : يرى أن على الممثل أن ينطلق من ذاته ، وأن لا يعطى إلا الحد الأدنى من التوجيهات ؛ " إنني لا أؤمن بأنه من الضروري أن نوضح كل شيء تماما للمثل . ولا أقول هنا أنه ليس من الضروري أن نتفق معه على ماهية الشخصية ، فذلك أمر بديهي ، لكني لا أرى وصفها بالتفصيل . من المهم أن يشرح المخرج للمثل ما عليه أن يفعله ، وأن يبين له طبيعة الدور الذي يمثله في الفيلم . لكنني لا أعتقد أنه من الضروري أن نحذو حذو المسرحيين أو السينمائيين الإيطاليين (وأشير هنا على سبيل المثال إلى فيسكوني و دي سيكا) في توضيح كل ما يرد خلف السطور ، وكل التضمينات النفسية للمقاطع المختلفة للفيلم ، وفي إلقاء الضوء على المعاني المخفية ، والتفاصيل السيكولوجية لهذه المقاطع ، ووضع ذهنية الممثل في حركة دائمة ، ومحاولة جعله جزءا من كل ما قد يكون مخبأ خلف السطور .. كل مشهد .. كل قصة .. وكل تفصيل من الحكاية "[2]. ويرى أنطونيوني : بأن من الضروري أن يقوم المخرج بتحريض غريزة الممثل لا ذكائه بأية طريقة كانت حتى ولو لجأ إلى الخداع ، لأنه يرى أن شرح كل شيء للمثل فيه مخاطرة لأنه يجعل أداء الممثل ميكانيكيا ، ويصبح عاجزا عن الحكم على نفسه ، وبالتالي فهو مهدد بأن يكون مصطنعا ، " إن مخرجين مثل إنغمار برغمان ، مارتن سكورسيزي ، برناردو برتولوتشي ، قادرون على أن يضعوا ممثليهم في الظروف النفسية الصحيحة قبل المشهد ، بحيث يطلق الممثل حميع الإشارات النفس / جسمانية غير المخطط لها بصورة طبيعية ، مثل اللعب بالنظارة ، هز الرأس ، النظر إلى

[1]- أنطونيوني ، بناء الرؤية ، م س ، ص10، ص 11.
[2]- م ن ، ص11.

الأسفل أو بعيدا عن الآخر "[1]، ومن ناحية أخرى المخرج قد يواجه مشكلة خلق الانسجام بين الاختلافات الموجودة بين الممثلين ، وذلك بأن تكون الفكرة التي يريد أن ينفذها واضحة في ذهنه " ومن السهل على المخرج المتمكن أن يساعد على بعث القوة والحيوية في الشخصيات التي يقوم بها فئة الممثلين الموهوبين ، الذين يبذلون قصارى جهدهم ، وهم يؤدون الأدوار التي تعهد إليهم "[2]،فالمخرج هو من يكون على وعي تام بما يجب أن يفعله الممثل من مظهر عام ، وقسمات وجه ، وطريقة أداء الحوار . فالممثل " يكتسب قيمة من خلال علاقته بتكوين اللقطة ؛ فجملة يقولها الممثل ، وهو بوضعية نصف مائلة تختلف عن نفس الجملة حين يقولها مواجهة ، أو بشكل جانبي حيث تكتسب قيمة ومعنى مختلفين "[3]، فالتمثيل والإخراج مهنتان مختلفتان إلى أقصى حد " يجب أن يكون كل من المخرج والممثل حرا في تأدية عمله .. لذلك على المخرج أن يزيد معرفته عن الممثل والتمثيل ، وهذا هو السبب في أن الممثلين أنفسهم لا يعرفون تلقائيا كيف يوجهون الممثلين الآخرين ، إنهما خبرتان منفصلتان "[4].

3- 2 / اختيار الممثل :(Casting)

ماهو ال Casting : مرحلة إنتاجية تكون لإختيار الممثلين للأداء ضمن العمل الفني.

مدير ال Casting : هو المنسق بين الممثلين وقسم الإنتاج ،و هو من يملك شبكة علاقات واسعة مع الممثلين ويعرف المواهب الواعدة في مجال التمثيل.

يكون اختيار الممثلين من طرف مدير الكاستيغ بحضور المخرج ومساعد المخرج في بعض الأحيان، ولضرورة فلسفية وفنية يقوم المخرج نفسه باستدعاء ممثل معين للقيام بالدور، وفي هذه العملية يقوم كل منهما بإختيار الممثلين المؤهلين لأداء أدوار في الفيلم ، فيختارون مكانا لأداء الإختبارات أمام الكاميرا ،التي توثق عبر تصويرها بالفيديو لتساعد في عملية الاختيار النهائي ، ويكون التمثيل إرتجاليا لتقاس كفاءة الممثل وقدراته ، أو يؤدي دورا يلزمه به المخرج

[1]- أوبراين مالي ألن ،التمثيل السينمائي ، م س، ص77.
[2]- ديناميةالفيلم ، فيلدمان ، م س ، ص 121 .
[3]- بناء الرؤية ، أنطونيوني ،م س ، ص 53
[4]- جوديث ويستون ، توجيه الممثل ، ، ترجمة أحمد الحضري ،ص 15

لمعرفة مدى حفظه لتوجيهات المخرج حسب الموقف الدرامي ، و يراعي المخرج في هذا الإختيار : " 1- الإحترافية. 2- مستوى التوتر أو الإنفعال الذي يعبر عنه الممثل في موقف ما .3- الحيوية .4- الكاريزما .5- الجانب الجنسي " [1] ,وفي تفصيل أكثر حسب تجربة الباحث في هذه العملية تكون طبيعة الكاستينغ غالبا بهذه الطريقة :

• القراءة الأولية للحوار : حيث يطلب من الممثل قراءة نص الحوار الخاص بالدور المرشح له ؛ لينظر إلى سلامة النطق عنده .

• المونولوج : حيث يطلب من الممثل إلقاء مونولوج من اختياره ؛ لأنه يعطي مؤشرا على قدرات الممثل التعبيرية .

• الانطباع الأول : وهي نقطة مثيرة للجدل في جدواها ؛ حيث يقوم المخرج بتدوين انطباعه الأولى عن الممثل من خلال مقابلة قصيرة ، للاستفادة منه في عملية الاختيار النهائي .

• التصفية والقرار الأخير : من النادر تفوق الممثل بوضوح على أقرانه ، ولذا فمن الأفضل أن تكون المفاضلة من خلال قراءة الممثل للحوار المكتوب للشخصية ؛ لأنه هو المقياس الأكثر وضوحا في تجلية رؤية الممثل الشخصية ، وانعكاس ذلك على أدائه ، ويمكن من خلاله كذلك قياس مدى استجابة الممثل لتوجيهات المخرج .

• وقبل الإقرار النهائي : يعقد المخرج جلسات مطولة مع الممثل للتعرف على شخصيته بعمق أكثر ، والتأكد من أخلاقياته ، ومدى التزامه وحماسته ، ومقدرته على العمل الجماعي .

من الممكن أن يظهر الممثل رائعا في أحد الأدوار ، و غير مقنع في ادوار أخرى وهذا يعتمد على عوامل منها : شخصية الممثل ، وملامحه الخارجية ، وما يضيفه الممثل من مقدرته إلى الدور . ولكن غالبا ما يتم اختيار الممثل بناء على صفة فيه يراها المخرج تتماشى مع الشخصية . حتى سن الممثل من الممكن أن يكون مرنافي الكثير من الأحيان . ولكن بعد تحديد الشكل و السن ، تبقى الكلمة الفاصلة لطبيعة أداء الممثل وحده.

[1]- كين دانسيجر ، فكرة المخرج ، تر: محمد علام خضر ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، 2013، ص 150.

4- 3 / توجيه الممثل في موقع التصوير :

يجب على المخرج أن يتصف بمجموعة من الصفات منها :

- **القيادة :** فعلى المخرج أن يأخذ زمام المبادرة وأن يكون قائدا مقنعا لكل العاملين ؛ مما يزيل التوتر ، ويبعث الثقة في نفوسهم ؛ " يأتي الإهتمام بتعبيرية المشاهد وهي من أهم صفات المخرج المبدع ، وإجتهاده الكبير على الممثلين ، سواء من حيث الإختيار أو بعد ذلك من مقدرته على دفعهم لتقديم قدراتهم الإبداعية ، والإعتماد دوما على الجوانب الأخلاقية للعمل "[1] ، وهذا يتطلب منه حسن التواصل معهم والمقدرة على استخراج قدراتهم الإبداعية ، وتشجيعهم على بذل أقصى جهودهم ، واستخدام كل أساليب التحفيز المتاحة لتفعيل الممثل ، وأن يضعهم في صورة أي تغيرات تطرأ على جدول العمل ومواعيد التصوير .

- **التحكم في الأداء :** على المخرج أن يراقب الأداء ويتحكم فيه ، وهذا يتم من خلال اختصار الوقت ، وتصوير بعض المشاهد الروتينية التي لا تحتاج إلى مشاعر دون تحضير مسبق ، مثل رفع سماعة التلفون ، وإغلاق الباب .. وغيرها .

- **الحكم على أسلوب الإلقاء :** على الممثل أن يقوم بالأداء من خلال شخصية متكاملة يخلقها داخله ، في هذه الحالة يقوم المخرج بمناقشة الممثل بعقل مفتوح ، وعلى الممثل أن يستجيب لرغبة المخرج ؛ لأن المخرج والممثل يهدفا إلى الوصول إلى الإجادة . "فإذا انضبطت الصورة الصوتية وأخذت هيئتها النهائية كمعزوفة جمالية تموج بالأحداث الدرامية .. تعطي للزمان والمكان معانيهما لحظة بلحظة ، ومشهدا بمشهد ، وفصلا بفصل"[2]

- **التحكم في الإيماءات :** تشكل الإيماءة ولو كانت بسيطة شيئا مهما في المقدرة على إضفاء أبعاد مهمة إلى المعنى ، وغالبا ما تأتي هذه الإيماءات وليدة اللحظة ؛ لذا يجب على المخرج أن يحاول التحكم في هذه التفاصيل المؤثرة حتى تظل في إطار الشخصية ، ولا تبدو متكلفة .

- **تحديد مواقع السكتات في الحوار :** لأن ذلك يشكل أهمية في الحوار بنفس أهمية الكلام .

---

[1]- ديزموند ديفز ، قواعد الإخراج التلفزيوني ، تر: أنور حسين حامد ، القاهرة ، ص 79.

[2]- زكي أحمد : عبقرية الإخراج المسرحي ، المدارس والمناهج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1989، ص 55.

– **مراقبة ومتابعة الإيقاع في الأداء** : فالمخرج هو الذي يستطيع بناء على موقعه متابعة أداء الممثل ؛ لأن الممثل يخضع للمشاعر التي تحكم الشخصية ، وقد يؤثر الضغط العصبي ، أو التوتر على الممثل ، فيسبب الإسراع ، أو الإبطاء في الإيقاع دون مبرر ، مما قد ينعكس كذلك على بقية الممثلين ؛ لذا يتوجب على المخرج أن يراقب ذلك ، ويعدل من أداء الممثل وفقا المتطلبات الحالة الخاصة بالشخصية .

– **تتابع الأداء** : نظرا لأن التصوير لا يلتزم – عادة – بترتيب المشاهد بحسب السيناريو ؛ لذا فعلى المخرج متابعة المشاهد بحيث يكون هناك تتابع في الحركة والإضاءة يضمن انسياب اللقطات ، وكذلك متابعة تتابع الأداء في التمثيل . فمن المهم أن يحافظ الممثل على إحساسه بنفس الدرجة ، ونفس الاتجاه ، وأن يراعي توافق الحوار مع حركة الممثل من نقطة إلى أخرى.

المبحث الثاني : التكوين البصري للسيناريو

1 / الصورة الفيلمية :

1-1 مفهوم الصورة الفيلمية :

تعتبر الصورة الفيلمية (l'image filmique) عنصرا رئيسيا في السينما، وهي تتحصل عن طريق التصوير ، ولا شك أن السينمائي يفرض على هذه الصور الفوتوغرافية نسقا يختلف عن قوانين التصوير الفوتوغرافي. إن الصورة الفيلمية وسيلة من وسائل التعبير عن طريق عرض الواقع من خلال السرد بالمونتاج وتغير المناظر. فهي تتسم بخصائص تفتقد إليها الفنون التشكيلية والفوتوغرافية منها: الشاشة العريضة، الألوان، الحركة، الواقعية، الأثر التعبيري، وحدة المعنى، تشكيلية الصورة .. وتظهر أهمية الصورة الفيلمية كمحاولة للموازاة بين عالم الشاشة وبين مساحة العالم الحقيقي المألوف، في نقل وترجمة الواقع وبناء المتن الحكائي للفيلم. فهي بذلك تقرب عالم السينما إلى حد كبير من الحياة المرئية ، ويعد وهم المصداقية أحد خصائصها المهمة والأساسية، ولكن لتلك الحياة بالإضافة إلى ذلك سمة واحدة غريبة، وهي أنها لا تتكون من الواقع بمجمله، بل من أجزاء يتم تقطيعها وفصلها وتركيبها لتناسب شكل الشاشة ومقاسها، فعالم السينما ليس إلا العالم الذي نشاهده مضاف إليه نوع من التجزئة و التركيب .

تحمل الصورة الفيلمية معنى المنظر في الفيلم الذي تؤخذ صورته على حدة ،حيث أنها "تنجز عبر مرحلتين : الأولى هي التي يصب فيها "المخرج" كل طاقاته الإبداعية من أفكار وأساليب تقنية لكي تكون الصورة "الفيلمية" بمستواها الفني المرموق ونصوعها ودقة ألوانها وإشراقها. أما المرحلة الثانية، فهي أن يكون الجمهور حاضرا في ذهن المخرج، بمعنى آخر إن المونتاج حين يصوغ تصوراته بين حجم الفيلم وطوله وعمقه ومحتواه وإيقاعه، فانه يفرض تصورا مركزيا

للصورة السينمائية واتجاهاتها في مخاطبة الآخر"[1]، وتعرف أيضا بأنها " هي الجزء من الشريط السينمائي الذي يتم تصويره دفعة واحدة ، حين يبدأ محرك آلة التصوير في الدوران ، وحتى أن يتوقف "[2]، كما تعتبر الصورة المادة الأساسية للغة السينمائية أو المادة الخام الفيلمية، و أن تكوينها الذي سيتم التفصيل فيه لاحقا يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلا دقيقا، هذا ما يحدده ويريد القصد به المخرج من الناحية الجمالية ، فالصورة التي يتحصل عليها بهذه الطريقة تدخل في علاقة جدلية مع الجمهور الذي تقدم له، من خلال أثرها السيكولوجي عليه والذي بدوره يحدد عددا من الخصائص ينبغي تحديدها بدقة ، وقد تمكن مارسيل مارتان (Marcel Martin) من أن يضع للصورة الفيلمية قواعد تؤسس هويتها ، وتحدد معالمها الدلالية، وندرج فيما يلي تلك القواعد والخصائص:

1-2 / خصائص الصورة الفيلمية.

"**أولا:** أن الصورة الفيلمية واقعية ، أي أنها تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع وبطبيعة الحال تشمل هذه المظاهر الحركة في طبيعة ، و التي أثارت في الماضي دهشة المتفرجين الأوائل الذين هزتهم رؤية أوراق الشجر خافقة مع النسيم أو قطار يهجم في اتجاههم قادما من الأفق البعيد"[3] و الصوت أيضا من المكونات الهامة للصورة الفيلمية لما يضفيه عليها من بعد لتصوير الجو المحيط بالأشخاص و الأشياء و الذي نحسب في الحياة الحقيقية .

ثانيا: أن الصورة الفيلمية دائما في الحاضر فهي بوصفها شريحة من الواقع الخارجي تقدم من الحاضر تصورنا و تسجل في الحاضر وعينا (عدم التوازن الزمني لا يحدث إلا تقديريا) إذ ان الوعي وحده هو القادر على تحديد عدة مستويات زمنية في أحداث الفيلم.

[1]- عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دار الكتاب الجديد المتحدة . بيروت 2001، الطبعة الأولى.
[2]- على أبو شادي سحر السينما ،م س، ص 55 .
[3]- ينظر : مارسيل مارتان ، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة ، ترجمة سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع ، القاهرة 2017 ، ص 18.

ثالثا: كما أن الصورة تكون "واقعا فنيا" أي أنها رؤية مختارة للطبيعة مكونة ومصفاة ، وإذا كانت قوانين تكوين الصورة تظل من الناحية العملية كما هي في اللوحة الفنية ، فانه ينبغي مع ذلك أن نحترس من الجمود ، ووسائل التخلص من ذلك الجمود هي الحركة و على الأخص استخدام العمق في الصورة، فالسينما لأنها مبنية على الاختيار و التنظيم _ككل فن_ تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها للمشاهد شرائح الواقع.

رابعا: كما أن الصورة لها دورها "الدال" فكل ما يظهر على الشاشة له معنى في الحقيقة ، وفي إمكانها أن تكون كذلك بطريقة مباشرة و تصويرية فحسب ، إنما يكون ذلك بطريقة رمزية أيضا.

خامسا: وللصورة أيضا خاصية "التعبير الأوحد" فهي بحكم واقعيتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة و محددة تماما لطبيعة الأشياء،

سادسا: " قابلية الصورة الفيلمية للتشكل أي مرونتها ، وهذا لا يتعارض مع خاصية التعبير الأوحد ، لأن الصورة في ذاتها في الحقيقة هي ذات معنى محدد واحد ، ولا يمكن أن تكون مبهمة أو غامضة " [1]، فقابلية الصورة للتشكيل نعني بها مقارنتها بالصور الأخرى للحصول على المضمون (المعنى) ، وهذا ما يعطي ويظهر للصورة الفيلمية القدرة على المرونة ، وذلك طبعا بإحتوائها على عنصر حيوي (الحركة) والذي يعد من عناصر التكوين داخل الصورة وداخل البنية الفيلمية المتشابكة والغنية بالتفاعلات والتفسيرات .

[1]- عبد العزيز شرف، مدخل إلى وسائل الإعلام راديو تلفزيون سينما، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت،ط 2، 1989،ص 511.

2 / التكوين الجمالي للصورة الفيلمية :

لكي يتمكن المشاهد من أن يتحسس ويستمتع ويشعر بالأثر النفسي، والدرامي لأي صورة سينمائية لا بد وأن تتوفر جمالية في التكوين لتحقيق الأثر الدرامي الجمالي، وهذا يعتمد على المخرج الذي بدورة يعتمد على ما توفره له الصناعة السينمائية من إمكانيات لإبراز الجانب الجمالي المتخيل في عقله، و الذي يحتاج إلى ترجمة لتنفيذه. كما تعتمد على قدرة هذا المخرج في اختيار وترتيب العناصر الدرامية، والإمكانيات التقنية من تصوير وإضاءة، ومونتاج لتكوين الجمال البصري في التكوين السينمائي.

والتكوين في تعريفه البسيط : "هو الجمع بين عناصر المنظر ومكوناته في علاقة منسجمة مترابطة ذات كيان متناسق ، تشكل في النهاية توازنا يمتع المتفرج ، ويفجر داخله مشاعر عميقة "[1]، ويمكن تعريف التكوين على يد مؤلف كتاب (التكوين في الصورة السينمائية)ومدير التصوير الأمريكي " جوزيف ماشيللي " أنه عملية ترتيب للعناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق، ويسترسل حين يقول: " تبدأ عملية التكوين مع بداية تحديد موقع الممثل أو قطعة الأثاث أو الإكسسوار، والمطلوب عند تحديد وضع الممثلين، وحركتهم داخل المنظر الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين، وطالما أن رؤية الفيلم هي تجربة شعورية فيجب أن يراعى في الطريقة التي يتم بها تكوين المناظر وتحديد الحركة داخلها وإعداد الإضاءة الخاصة بها والتصوير والتوليف ، و توجيه مشاعر الجمهور نحو هدف السيناريو، وأن يتركز انتباه المشاهد في كل لحظة من لحظات الفيلم على ما هو أكثر أهمية بالنسبة للقصة، سواء كان ممثلا أو جسما أو حركة ما"[2]، والتكوين السينمائي يختلف عن التكوين التشكيلي في الرسم ، والتشكيل الفوتوغرافي الثابت ؛ حيث أن السينما فن حركي ، والصورة فيه متحركة ، ولذلك يجب مراعاة وجودها " فالتكوين السينمائي هنا ليس

[1]- عبد السلام شحاذة فن التصوير ، م س ، ص 35

[2]- جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة :هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1983 ، ط1 ، ص 47.

لصورة ثابتة ، وإنما لصورة متحركة ، فالموضوعات التى تظهر على الشاشة ؛ سواء الكبيرة أو الصغيرة تتحرك بصفة مستمرة ، وبهذا يتغير دائما تكوين الصور "[1]

2-1 / القواعد الأساسية للتكوين : للتكوين الفني الجيد هناك أربع قواعد أساسية

الأهمية : دائما يجب أن يحتوي الكادر على شيء جديد مؤثر ومهم للقصة

التوتر : على المخرج أن يحافظ على التوتر داخل تكوين كل لقطة ، وبهذا لا يسمح لعين المشاهد بالإستقرار على عنصر واحد ، من خلال الإنتقال المستمر بين التباينات المختلفة ،" فالخطوط والإنحناءات وصراع الكتل والفراغات ؛ تخلق معنى مرضيا ومريحا للعين والنفس ، إذا توافر بينها الإنسجام "[2]

البساطة : على التكوين أن يبتعد عن التعقيد المربك ، وأن يكون بسيطا قدر المستطاع ، ولكن هذا لا يعني أن يكون سطحي ، " يجب أن نتجنب تكوين صورة مضطربة ، مزدحمة بالموضوعات ، فالقاعدة العامة هي تكوين صورة بسيطة مباشرة " [3]

الجمال : على التكوين أن يحوي قدرا من الجمال والذوق قدر الإمكان ليكون ذا تأثير وجذب للإنتباه ، يعتمد الجمال في تكوين الكادر السينمائي على سيادة الإنسجام بين كل المتناقضات المرئية الموجودة داخل الإطار ،" فالخطوط السميكة والرفيعة والحادة والمنحنية والأفقية والراسية ، والمساحات والفراغات ، يجب أن تعزف على تجانس وإنسجام بصري متوافق " [4].

2-2 / أهم العناصر المرئية للتكوين :

أولا – الأجسام (Figure) :

ما يظهر في مقدمة الإيطار أو خلفيته ، أي الأجسام كلها التى صورت وهذه حين تتقارب يمكن التعامل معها على أنها جسم واحد ، يجب ترتيبه داخل الإيطار حتى لا يخل بالشكل

[1]- عبد السلام شحاذة ، فن التصوير ، م س ، ص 35.
[2]- سعيد شيمي ، التصوير السينمائي تحت الماء ،م س ، ص 81.
[3]- محمود عطا الله ، السينما وفنون التلفزيون ، م س ، ص 41.
[4]- سعيد شيمي ، التصوير السينمائي تحت الماء ، م س ، ص 81.

الجمالي العام ، وهذه الأجسام تساهم في خلق عناصر تكوينية أخرى داخل الإيطار ، (كالخط والشكل والنمط)

1. الخط: (Ligne)

الخط هو عنصر تكويني مهم في الصورة المرئية ، على شكل طويل وضيق ، ويمكن أن يشتمل على شكل واحد أو على عدة أشكال في صف واحد ، تماما مثلما تظهر أسلاك التليفون على طول الطريق . وهناك ثلاثة استخدامات للخطوط في التكوين: إما لتأثيرها الجمالي، أو لتوجيه اهتمام المتفرج للموضوع الأساسي الذي يتم تصويره، أو للتأكيد على أهمية وحساسية المشهد أو الشخصية ، " وهي أول عناصر التكوين وهي نوعان : الأول خطوط فعلية : وهي التى تحدد ، وتوضح حدود الأشياء والأجسام ، أي تحدد المباني والبشر والأشجار والعربات ، وقد تكون مستقيمة ، أو منحنية ، رأسية أو أفقية ، والنوع الثاني : هو الخطوط الخيالية ، أو بمعنى أدق المتخيلة ، ومكانها الفراغ .. وتخلقها العين في الفراغ عندما تتابع حركة في المنظر .. وقد تكون هذه الخطوط الخيالية أقوى تاثيرا من الخطوط الفعلية " [1]

ولكل منها إستخدامه الجمالي الخاص :

أ- خطوط المستقيمة : Straight Lines وهي تعطي إحساسا بالقوة والرجولة .

ب- الخطوط المنحنية : Curving Lines تعطى إحساسا بالرقة والأنوثة .

ج- الخطوط الرأسية : Vertical Lines تعطى إحساسا بالقوة والوقار

ح- الخطوط الأفقية : Horizontal Lines تعطى إحساسا بالهدوء والسلام

د- الخطوط المتوازية : Parallel Lines تعطى إحساسا بالديناميكية والطاقة

2. الأشكال: (shapes)

تتكون الأشكال من خلال تنظيم العناصر المكونة للصورة ، في أشكال هندسية كدائرة أو مستطيل. ويعتبر المثلث هو أكثر الأشكال تأثيراَ، ويعطى إحساساً بالاستقرار. وبما أن رأس المثلث يكون أكثر وضوحا وقوة ، لذلك يمكن وضع الشخصية التي يراد تركيز الانتباه عليها

[1]- على أبو شادي ، سحر السينما ، م س ، ص 119.

في تلك النقطة ، لإظهار قوتها وسلطتها ، " والتكوينات المثلثية مفضلة لما لها من إتجاه حركي قوى منفرد ، فإن رأس المثلث – دائما– في هذه التكوينات يحمل إتجاه قوة " [1]

3. الأنمـاط : (Patterns)

يتكون النمط من خلال تكرار عناصر معينة (كالأجسام والخطوط والأشكال) فتكرار درجات السلم في المصنع أو في مدخل البيت ، يشعرنا أنها تكون أشكالا معينة إضافة إلى إعطائنا حسا أنها تملأ الإيطار .

ثانيا – الكتلة (Mass) :

يستخدم مصطلح الكتلة في دراسات التكوين بمعنى الشكل أو الهيئة، والمساحة ،الحجم والكتلة، وتتمثل في الأشياء الحية وغير الحية ،وهي بمثابة تنسيق العناصر في الفراغ بصورة تلازمية بحيث يكتسب كل منها معناه من الآخر ويعرفها (ماشيللي) بأنها الوزن الصوري للجسم أو المساحة أو الشخصية أو

المجموعة المكونة من هذه العناصر معا ، والكتلة " تستحوذ على إنتباه المشاهد بما لها من ثقل ، وبما بينها وبين غيرها من تقابلات ، وبما تتميز به من إنعزال وتماسك وتضاؤل ، وحجم ، وثبات ، وإضاءة ، ولون " [2]ويكون توزيع هذه الكتل ضمن أطار الصورة خاضع لقاعدة التكوين سواء من المدرسين أو المادة (السيناريو) ،أو ما تخضع له الصورة من مؤثرات صورية والإضاءة والألوان.

إذا كانت الأشياء تعطي المشاهد التأثير النفسي والجمالي ،فإن الكتلة تحرك الانتباه لأن لها وزن ومساحة داخل الإطار ،وتختلف هذه المساحات من صورة إلى أخرى في نواح عديدة هي:

– ألوان المساحات

– شكل المساحات ،حيث حدود الشكل هي التي تعطي اسما للشكل كان إنسانا أو شيئا ثابتا.

[1]- سعيد شيمي ، التصوير السينمائي تحت الماء ،ص 79.
[2]- على أبو شادي ، سحر السينما ،م س ، ص 112.

– عدد المساحات التي داخل إطار الصورة .

– موقع المساحة بالنسبة لحدود الإطار وموقع كل منها بالنسبة للأخرى .

– صغر أو كبر المساحات مع بعضها البعض وبالنسبة للمساحة الكلية للصورة ."[1]

كلما كانت الكتلة مكونة من عناصر مرتبطة في مجموعة واحدة تزداد قوة ، " والكتلة الضخمة تسيطر على المنظر إذا ما وضعنا في مقابلها كتلة " ويتم ذلك في مستويين :

– **المستوى الباطني** : هو ما تحمله من وزن فهي تعبر عن انطباع أو تأثير درجة من الخفة أو الثقل ، فكل ما هو موجود داخل الإطار له وزن نفسي عند المشاهد .

– **المستوى الظاهر** : فهو حجم الكتلة وهو مرتبط بشكل كبير مع الوزن والثقل ،حيث أن كل مفردة بما أن لها حجم فلها وزن ذلك فإن الكتلة تكتمل في وحدات مفردة مثل :لقطة كبيرة لرأس إنسان .

ثالثا – الشكل: (The Shape)

عندما يرى المخرج الميز انسين للقطة فأنه يرسم حركة موضع الشخصيات ضمن فراغ يحتوي ديكور وإكسسوارات، وكذلك يرسم حجم وزاوية وحركة الكاميرا ضمن محتويات المشهد مثلما ترسم الخطوط فإنها ترسم الأشكال التي بناها المخرج ليعبر بقوة عن الفكرة التي يريد الوصول إليها. بكل دقة وتعبر عن الفكرة هناك أشكال حقيقية تأخذ دلالات مشابه للسابقة فمثلاً: " المائدة المستديرة توحي بالمساواة الجماعية حيث لا يهيمن أي كرسي على الآخرين، المائدة المستطيلة تميل إلى الإيحاء بالطبقات الاجتماعية حيث نجد الرأس عند إحدى نهايات المائدة ونجد أماكن أقل أهمية اجتماعياً تنحدر من هذا المهين ." [2]

[1] –رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، 1983.ص 85

[2] -أبحاث اليرموك ،سلسلة العلوم الإنسانية والإجتماعية،المجلد23، العدد (4)،كانون الثاني 2007،ص 158 .

رابعا – الحركة: (Motion)

تتصف الصورة المتحركة بالديناميكية التي تميزها عن باقي الصور التي يمكن تمثيل الحركة فيها عن طريق الإيحاء فقط, فالصور المتحركة تمتاز بخصائص نفسية وجمالية ومعرفية تستطيع أن تترجم مختلف الدلالات العلمية ، والشعورية الكثيرة ، وقد استثمر المخرجون الحركة للتعبير عن دلالات متعددة في الفن الدرامي وهي متنوعة داخل الإطار " فالحركة الأفقية تعبر عن السفر والإرتحال ، وعن قوة الدفع .. فإذا كانت من اليسار إلى اليمين سهلت متابعتها ؛ لأنها أكثر ألفة ونعومة ، أما إذا جاءت عكسية من اليمين إلى اليسار ؛ فهي أقوى من مقابلتها ، ولذلك يجب إستخدامها عندما نريد تصوير مقاومة درامية قوية ، مثل حركة البطل نحو الشرير " [1]، " وهناك أيضا الحركة المنتشرة ؛ وهي نوعان : متشعبة من نقطة واحدة ، توحي بالنمو الذي يمتد من المركز إلى الخارج مث التموجات الحادثة على سطح بركة نتيجة إلقاء حجر في الماء . والأخرى منتشرة بدون إنتظام توحي بالهلع ، كما تتمثل في مناظر الجماهير الصاخبة "[2] فكل هذه الأنواع اتخذت كأساس للتعبير عن منطلقات فكرية عديدة ، وسيتم تفصيل في هذا لاحقا .

خامسا – التوازن : (Balance)

يتحقق التوازن من خلال توزيع العناصر المكونة للتكوين بشكل معتدل داخل الكادر. ويعطى التوازن الجيد شعورا بالجمال ، مستقلا عن التوتر الناتج عن الموضوع الذى يتم تصويره . ولأن تُوزيع الأجسام داخل الكادر يتم تبعا لكثافة كتلتها أو وزنها المرئى . ولأن إدراك الكتلة يكون إدراكاً حسياً بطبيعته ، لذا يعبر المصورون المحترفون عن التوازن الجيد بالإحساس الصحيح ، و " يعتمد توازن التكوين في الفيلم السينمائي على تتابع محاولات التوفيق بين المواقع الرئيسية للمثلين أثناء الحركة ، وأثناء السكون أيضا " [3].

[1]- أبو شادي ، سحر السينما ،م س ، ص 112.
[2]- م ن ، ص 113.
[3]- م ن ، ص 114.

أنواع التوازن المرئي :

– **توازن تقليدي** : ويتم ذلك " بمراعاة التماثل في التكوين والتساوي ، وفي شد الإنتباه في أجزاء الصورة المختلفة .. والصورة التى تحتوي على توازن تقليدي تنقصها القوة والصراع والتناقض ، وتوحي بالسلام والأمان والهدوء .. ويكون مركز ال÷تمام في الوسك " [1].

– **توازن غير تقليدي** : " وينتج حين لا يتماثل جانب التكوين .. أو يكونا مختلفين في نوعية القدرة على الجذب .. ويتميز هذا النوع بديناميكيته ، حيث يضم عناصر تكوينية متعارضة ، يجمع بينها في وحدة متماسكة "[2].

ومن الممكن كذلك الإشتغال بوضع موضوع وحيد داخل الإطار مع إستخذام قاعدة التثليث الذهبية بدل توسيطه بحيث يوضع في ثلث اليسار أو اليمين (باتحاه نظر الممثل) ما يحفظ التوازن ، فهذا يوحي بأن هناك شيئ خارج الإطار والشخصية داخل الإطار مركزة إتجاه النظر له (الجزء الخالي من الشاشة) " ويجب تجنب التكوين الذي يحقق نوعا من التماثل التام بين المرئيات ؛ فإن هذا يقضي عللى الشعور بالحركة ، وعلى التشويق البصري ، وإن مثل هذا التكوين يتصف بالرتابة ، ويثير الملل لدى المتفرج " [3] ، وهناك مجموعة من العناصر تسهم في خلق الإحساس بالتوازن داخل الصورة المرئية ، منها أن يكون الجسم المتحرك في النصف العلوي للصورة أثقل من أي جسم في النصف السفلي للصورة ،والجسم المنعزل أكثر وزنا من الجسم المتداخل مع أجسام أخرى ، وكذلك الجسم المضيء أكثر من المعتم ، والفاتح أثقل من الغامق ، وماهو موجود يفوق الحصر ، كما أنه هناك إمكانية أن يقوم المخرج بكسر هذه القواعد عن عمد لهدف توضيح الأسلوب أو لهدف يخدم المضمون والسياق الدرامي .

[1]- أبو شاذي ، سحر السينما ،م س ، ص 115.
[2]- م ن، ص116.
[3]- محمود عطاالله ، السينما وفنون التلفزيون ، م س ، ص 41.

سادسا – الفراغ:(Space)

عندما يبدأ المخرج في بناء ميز انسين اللقطة فانه يقوم بترتيب وتنسيق الكتل في الفراغ بتأطير جديد لخلق التكوين وهذا يتطلب تنظيم وتنسيق الكتل داخل الفراغ طول زمن الحركة من الثبات حتى نهاية الحركة.ويمكن أن يعرف على أنه الحيز الذي يشغله الحجم .حيث يكمن جوهر الإطار بعلاقة الكتل من جهة اليمين وبين الإطار من جهة أخرى ليساهم في إعطاء الأثر الوظيفي والجمالي.

ويتم التعبير عن الفراغ من خلال :الحجم بالنسبة للكتلة ، الدرجات اللونية ، تركيب الأشكال ،أما الطريقة التي ترتب فيها الشخصيات ضمن الفراغ يمكن أن توضح الشيء الكثير عن علاقاتهم الاجتماعية والنفسية، ورسم هذه العلاقة أمر مهم في السينما، وعادة ما تقسم مسافات الفراغ إلى:

– **المسافة الحميمية** : وتمتد من الإلتماس الحقيقي للبشر وهي مسافة الالتماس الفيزيائي (حب، راحة، رقة....) بين الأفراد.

– **المسافة الشخصية** : وتمتد من مسافة (قدم ونصف) من الشخص إلى (4أقدام) وتحافظ على الخصوصية بين الأفراد.

– **المسافة الاجتماعية** : وتمتد من (أربعة أقدام إلى 12 قدم) وهي مدة عادة للأعمال عير الشخصية والتجمعات الاجتماعية العابرة.

– **المسافة العمومية** : وتمتد من(12 قدم إلى 24 قدم) وتكون عادة رسمية وغالباً محايدة .21

ولأن هذه المسافة بين هذه الكتل تعتمد على النسبة فيما لو إلتقت اثنان منهما معاً، فهذا يوجب على المخرج إيجاد خطوط وهمية كما ذكرنا حتى لا تتشابك العلاقات بين الكتل، وهذا ما يوقع المخرج أحيانا في التسطيح أي التكوين المسطح الخالي من العمق ،كما يخلق فراغات

غير جميلة بين الكتل لحصر العلاقات بينها فالخطوط الوهمية لإنشاء هذه العلاقات قد تتشابك لخلق العمق في المنظور والتركيز البؤري.

سابعا – العمق : (Depth)

وهو يعطي الإيحاء بوجود البعد الثالث للصورة ، والذي يمنح الصورة المسطحة تشويقا أكثر ، وذلك بمراعاة أن يشمل تكوين الصورة عدة مستويات أفقية وراسية ، " أما المستويات الأفقية فيجب أن تشمل موضوعا جامدا في مقدمته ، مثل حافة كرسي ، أو فرع شجرة ، أو ظهر شخص ما ، ثم بوضع الموضوع الذي يتم تصويره في المستوى الأوسط .. فإن تحقيق هذه المستويات الأفقية الثلاثة يضيف للصورة ذات البعدين إحساسا بوجود بعد ثالث هو العمق " [1] وكذلك يمكن الإيحاء بالعمق من خلال إستخدام المقدمة والخلفية ، وعلاقتها بالموضوع ، فالأشكال المتشابكة تمنح إحساسا بالعمق عكس الأشكال المتنافرة ، كما يمكن إستخدام تصغير الأشياء من المقدمة إلى الخلفية ؛ مما يعطي إحساسا بالمسافة ما يعني العمق ، وإستخدام الخطوط المتوازية من المقدمة إلى الخلفية يخلق الإحساس بالعمق مثل خطوط السكة الحديدية للقطار ، الإستخدام السلس لحركة الكاميرا ، كذلك حركة الممثلين وبالأخص من المقدمة إلى الخلف بحيث تتكشف عناصر الصورة مع الإحساس بالعمق ، والإضاءة الخلفية إضافة إلى إستخدام فنيات وتقنيات التصوير الحديثة والرقمية .

ثامنا – التباين : (Contrast)

هو عنصر تكوين مهم ، فالعين يرجح أنها ترى ما يقارب سبعة أو ثمانية عناصر مختلفة داخل التكوين في وقت واحد ، وهي تتجه إلى مساحات معينة بحسب الأهمية ، " و في السينما يستخدم التباين المسيطر أو السائد مع عدد من التباينات الثانوية لعمل التكوين البصري .. حيث تنجذب العين مباشرة إلى المساحة التي بها التباين المسيطر القوي ، حيث تظهر هذه المساحات وكأنها منفصلة عن بقية العناصر داخل الصورة " [2] ، وفي الأفلام

[1]- محمود عطا الله ، السينما وفنون التلفزيون ، م س ، ص 41.
[2]- أبو شادي ، سحر السينما ، م س ، ص 118.

القديمة (أسود وابيض) كان يتم تحقيق التباين عبر تجاور الأضواء والظلال ، أما في الأفلام الملونة فيتحقق بواسطة بروز لون واحد عن بقية الألوان ، وترتبط أهمية التباين بالأهمية الدرامية . فقد تكون لعبة صغيرة ذات تباين درامي أقوى من كل العناصر الأخرى داخل التكوين .

تاسعا – تحديد الكادر (الإطار) : (Framing)

تتميز الصورة المتحركة بكونها صورة مربعة في التلفزيون ومستطيلة في السينما وهذا يساعد الأولى في التكوينات الأفقية والمستقرة ويصبح معضلة في الثانية مع التكوينات العمودية, وقد اقترح(ازنشتاين) إلى أن " يصير إختيار الإطار المربع للصورة السينمائية كحل وسط بين التكوينات الأفقية والعمودية"[1]، ويضع(ماشيللي) عددا من المتطلبات للإطارات المناسبة, كالابتعاد عن المبالغة في الإطارات التي تؤدي إلى تشتت ذهن المتلقي " فالإطار ينقسم إلى عدة مناطق حسب دلالات كل منطقة(وسط، أعلى، أسفل، حواف). فالمساحة في أعلى الإطار يمكن أن ترمز للقوة والسيطرة والطموح والأجزاء الوسطي من الشاشة تُحجز عموماً لأكثر العناصر أهمية وهذه المساحة تعتبر بشكل غريزي من قبل أكثر الناس على أنها مركز الأهمية.أما القسم الأسفل من الإطار فيرمز للخطر، حيث أن الأجسام والأشياء التي توضع في هذه المواقع الدنيا تبدو في خطر الانزلاق خارج الإطار إلى الظلام خارج الشاشة،أما الحواف اليسرى واليمنى من الإطار توحي بالتفاهة لأنها بعيدة عن مركز الأهمية (مركز الشاشة)، أما الظلام خارج الشاشة يمكن أن يستخدم رمزيا للإيحاء بأفكار تتناول الخوف والمجهول والنسيان والموت،ويستخدم الظلام خارج الشاشة للتحكم في حجم الشاشة،حيث أن الحجم الثابت لإطار الفلم صعب بصورة خاصة في التكوينات العمودية إذ يجب إيصال الشعور بالارتفاع الشاهق رغم غلبة الشكل الأفقي للشاشة."[2]

[1] - لوي دي جانيتي ، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981،ص 73
[2] - أبحاث اليرموك ،سلسلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، المجلد23، العدد (4)،كانون الثاني 2007،ص 159

بعض الوسائل الفنية التي تمنح الصورة تكوينا جميلا مثل :

– المساحة فوق الرأس (Headroom) : وهي تلك المسافة بن حافة رأس الممثل وحافة الكادر العلوية ؛ فالخلل في تحديد هذه المسافة يعطي شعورا باختلال التوازن .

– المساحة أمام الأنف (Nose Room) : هي المساحة الخالية المواجهة للممثل على أي جانبي الكادر ، ويحتل الممثل ثلث المساحة إذا كان لوحده ، ويترك الباقي فارغا في اتجاه النظر .

– حواف الكادر: وهنا يجب مراعاة عدم استقاد أو التصاق الممثل بحواف الكادر ؛ لأن ذلك يخلق إحساسا بوجود نقص في الصورة . كما لا ينبغي القطع على مفاصل الممثل .

– كادر داخل الكادر : وهو وضع الممثل في إطار داخلي من خلال عنصر أخر في مقدمة الكادر .

– الخطوط داخل الكادر : من المفضل تنظيم العناصر داخل الكادر في خطوط مائلة لأنها أكثر الخطوط درامية ، أما الخطوط الرأسية و الأفقية فإنها تقدم الكادر إلى قسمين ، فتعطي إحساسا بأن هناك صورتين منفصلتين ،أما الخطوط المتوازية فتعطي إحساسا بالملل والرتابة .

– المساحات المضيئة و المظلمة داخل الكادر : حيث يفضل في التكوين أن تكون المساحات المظلمة قرب الحواف والمضيئة في مركزه ؛ لأن هذا يساعد على لفت اقتباه المتفرج إلى الموضوع.

– وضع الموضوع المصور من لقطة إلى أخرى : حيث يجب مراعاة أن يظهر الموضوع المصور ، عقد القطع من القطة إلى أخرى لنفس الشيء ، أن يظهرفي نض وضعه في اللقطة

السابقة ، حتى لا يشعر المتفرج بالقفز في الصورة ، وهذه القاعدة مهمة بالأخص في الشاشة العريضة .

عاشرا – المعني داخل الكادر : (subtext)

" يجب مراعاة أن التكوين الجميل ليس هدفا في ذاته ، وإنما هو لخدمة مضمون الرواية ، فهو في المقام الأول عنصر من عناصر التعبير "[1]، فكيفية شغل الموضوع المصور لمساحة الكادر يؤكد على التفاعلية والمشاعر داخل اللقطة ، ويمكن تأكيد المعنى داخل تكوين اللقطة من خلال :

– **الحجم** : حيث أن الحجم الصغير داخل التكوين يوحي بالضالة والوحدة ، وأما بهذا احتل الموضوع مساحة كبيرة ؛ فإن ذلك يوحي بالقوة والسيطرة .

– **الزاوية** : حيث أن الزاوية المنخفضة تظهر القوة والسيطرة والأفق الواسع ، أما إذا صور من زاوية عالية فيظهر كئيبا وضئيلا .

– **التقارب** : العناصر المتقاربة داخل التكوين الجمالي في الكادر تعطي إحساسا بالحميمية أكثر من المتباعدة .

– **اتجاه الحركة** : فالحركة تجاه يمين الكادر تعبر عن فعل مسالم ، أما تجاه يسار الكادر فتعبر عن فعل قوي عنيف ، وللأعلى توحي بالأمل ، وللأسفل تعطي إحساسا باليأس ، أما الحركة المائلة فهي الأكثر ديناميكية ، والأقوى أثرا.

" لغة التكوين لغة عالمية تحظى باستجابات عاطفية متماثلة – تقريبا– لدى معظم المشاهدين في جميع أنحاء العالم ..وهي في مجملها تؤلف لغة قادرة على ترجمة الحو والأسلوب ، والحالة النفسية المطلوبة "[2] من الواضح في ما سبق ذكره عن التكوين في الصورة المرئية ، ليست هي كل الحلول ، ولكن إذا تم أخذها بعين الإعتبار والإشتغال عليها بطريقة سليمة

[1]- محمود عطا الله ، السينما وفنون التلفزيون ، م س ، ص 41 .
[2]- علي أبو شادي ، سحر السينما ، م س ، ص 109.

فحتما ستكون النتيجة ناجحة في تكوين الصورة ، لأن مسألة التكوين تكمن صعوبتها في أنها لا تستقر ثابتة مع تحرك الصورة المستمر في السينما أو التلفزيون .

3 / الصوت

يشكل الصوت العنصر الثاني من العناصر الأساسية المكونة للفيلم السينمائي ، ويشمل اللغة المنطوقة (الحوار) ، والمؤثرات الالصوتية والموسيقى والتعليق والصمت والمونولوج الداخلي ، وكل هذه العناصر تندمج جميعا بطريقة متكاملة لتكون الصوت في الفيلم السينمائي ، و تعتبر حاسة السمع بعد حاسة البصر من أقوى حواس الإنسان ، وهي وسيلة مهمة من وسائل التواصل الإنساني ، ، ففي نهاية العشرينات توصل الإبداع والإبتكار السينمائي إلى الصوت البصري ، حيث " يجري تسجيل اختلافات الأمواج الصوتية ، مثل اختلافات الضوء والظل على مدرج صوتي منفصل ، ولكن على نفس شريط الفيلم الذي يتضمن الصور المرئية . وينبعث الضوء عبر المدرج الصوتي أثناء عرض الفيلم ، فيحول هذه التغيرات المرئية ، ويعيدها ثانية إلى أمواج صوتية يسمعها المتفرجون عبر مكبرات الصوت ، بشكل متزامن مع رؤيتهم للصور على الشاشة "[1]، فمسيرة الصوت عرفت تجارب ناجحة وإخفاقات ، " وكثير من الباحثين الأوائل ونقاد السينما في العالم عارضوا استخدام الصوت و الكلام في الفيلم . وكشف (بول روثا) الناقد الإنجليزي مساوئ استخدام الحوار في الفيلم عام ١٩٢٩ ، ولم يغير مطلقا وجهة نظره ، وأشار (رودلف أرنهايم) رائد المدرسة الألمانية في كتابة (فن الفيلم) الذي ألفه عام ١٩٣٢ ، إلى أن إدخال الصوت خطوة رجعية أكثر منها تقدمية . وحتى (أيزنشتاين و بودفكين) ، ولو أنهما وافقا على استخدام الصوت والكلام ، وصفا أول ظهورهما بأنه : واقعية الحلم الذي طال انتظاره . وصرحوا بذلك بكل ريبة وأسف "[2].

[1]- ستيفنسون ودوبري السينما فنا ، م س ، ص220.
[2]- جوزيف وهاري فيلدمان ، دينامية الفيلم ، م س ، ص 177.

وتنقسم الأصوات في الفيلم إلى قسمين أساسين هما :

1. **الأصوات الطبيعية** : وهي الأصوات المستمدة من الطبيعة نفسها ، مثل أصوات الريح والمطر وتغريد الطيور وصراخ الحيوانات .. وغيرها .
2. **الأصوات البشرية** : وهي التي يصدرها الإنسان أو يشارك في صنعها ومنها :

- **الحوار** : وهو الكلمات المنطوقة التي تصاحب الصورة وهي جزء من جو الفيلم الحقيقي .
- **الموسيقى** : وهي " عنصر صوتي يصنعه الفرد بنفسه "
- **الأصوات الآلية والميكانيكية:** مثل الآلات والسيارات والضوضاء في الشوارع وباقي الأجهزة.

3-1 / تقنيات وعناصر شريط الصوت :

تعتمد تقنية الصوت على تحويل الأصوات داخل الميكروفون إلى نبضات كهربائية ، وهذه الموجات التي تختلف في شدتها وكثافتها ، يتم تحويلها إلى موجات ضوئية ، وتسجل على شريط الفيلم (السليولويد) في السينما ، وتتحول إلى موجات مغناطيسية لتسجيل على شريط الفيديو في التلفزيون . وحين عرض الفيلم من خلال آلة العرض ، تقوم الرأس الخاصة بالصوت ، بإعادة ترجمة هذه الإشارات الضوئية ، أو المغناطيسية إلى الأصوات الأصلية مرة أخرى . ثم تكبر عبر مكبرات خاصة (Amplifier) ، ويحتوي شريط الصوت في السينما على أربعة عناصر هي : (الحوار أو التعليق / الموسيقى / المؤثرات الصوتية / مساحات الصمت). وهذه العناصر يمكن استعمالها بصورة مستقلة ممتزجة مع بعضها ، ومن الضروري أن تكون هذه الأصوات متزامنة ، ومتوافقة مع الصورة ، وحركة الشفاه في حالة التكلم . ويتم تسجيل الأصوات الصادرة مباشرة من الحدث الذي تصوره الكاميرا ، مثل : الحوار ، وأصوات الطبيعة ، والأصوات الأخرى المصاحبة . ولكن يجب مراعاة حل مشاكل التسجيل الناتجة عن الأصوات الصادرة من آلات التصوير ، ومشاكل ضوضاء قاعدة شريط السليولويد ، وذلك بعدم تجاوز الحد الأدنى لمستوى التسجيل، ورفع مستوى الصوت المسجل .

أولا– الحوار :

الحوار هو عنصر من العناصر التى تنطوي تحت مفهوم الصوت ، ويتم إستعماله في الفيلم حسب كل نوع وشكل من الموضوعات المطروحة ، فالحوار عنصر أساسي في كتابة السيناريو ، وهو جمل وصيغ تتداول بين الشخصيات المؤهلة لتقديم المعلومات أو تكذيبها أو تأكيدها أو نفيها ، و " عندما يكون هناك حوار بين اثنين ليس بالضرورة أن يتكلما طوال الوقت ، وبقدر الإمكان يجب التفكير في طرق مرئية للحوار " [1]، مكتوب بتفاصيله إذ أن الشخصية الموجودة في الفيلم هي من تحفظه عن ظهر قلب ، بحيث يؤدي إحتياجات المستمع ويساعده على إكمال ما لا يراه ، ويتمتع بصفة التجسيد القوى للمرئيات ، وأن يتميز بالبساطة ، وسلامة التعبير ، والجمل القصيرة ، والكلمات المعروفة المناسبة لكل مستويات المستمع ، وأن يبتعد عن الخطابية والبلاغية الشديدة ، وأن يكون أقرب ما يكون إلى طبيعة المحادثات العادية .

تعرض الشخصية أثناء الحوار إنفعالاتها الإيجابية والسلبية مثل الغضب والقلق والكآبة والسعادة والفرح وأيضا تعلن عن غرائزها كالجوع والعطش والجنس ويسمى هذا النوع " بحوار الطبع ومن خلاله تعبر الشخصية بشكل مباشر أو غير مباشر عن طبعها ، وتعرض غايتها وتكشف عن نفسها [2]

ثانيا – الموسيقى :

الموسيقى هي فن العقلاء ، وقمة الفكر النهائي ، " وهي الحركة في الزمن ، وهي التى تحرك الصورة (اللوحة) الساكنة في المساحة والفراغ إلى رؤية موسيقية .. ورؤية متحركة .. او بمعنى آخر رؤية جمالية ذات إحساس كامل متحرك ومعبر ، وهذا ما جعل الإهتمام يتزايد بمصاحبة الصورة المعبرة بالصوت ، فالمزج الفنى بين ماهو مرئي ، وعقلي وسمعي ، يجعل

[1]- منى الصبان ، من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج ، دار مجدلاوي ، عمان ، ط1 ، 2010 ، ص 560.
[2]- جان بول توروك ، فن كتابة السيناريو ، تر : قاسم المقداد ، منشورات المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 1995 ، ص 230 .

الحقيقة أكثر تكاملا .. والحس البشري أكثر نضجا .. وأقرب إلى الطبيعة الأم .. إلى الحقيقة ذاتها [1]، تعتبر الموسيقى عنصرا مهما من عناصر شريط الصوت ، وهي وسيلة تعبير تجريدية ، وهي تكون إما موسيقى تصويرية ، أو تعبيرية مصاحبة لتصوير الشخصية أو الحدث ، وتستعمل للتعبير عن الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية ، أو مصاحبة للأغاني ، أو الرقصات ، و " والموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم . ليست إضافة بسيطة إلى الصورة ، ولكنها تستخدم في الفيلم ، لكونها أصبحت عنصرا من عناصر الفيلم السينمائي ، منذ أصبح الفيلم ناطقاً بعد أن كان صامتا ، وتعبر تعبيرا قويا واضحا عن حوادث الفيلم ، بحيث يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم "[2] ، وهي تضفي على العمل جوا يساعد المشاهد على الاندماج فيه ، وتسهم في مساعدة مهندس الديكور والملابس .. وغيرهم ، في تصوير جو القصة وتجسيد أحداثها ، وتتعامل مع الأحاسيس والمشاعر .

" وتقوم الموسيقى – في السينما – بمحاولة ترجمة مختلف الأحاسيس والمشاعر ، التي يشعر بها الممثلون عند أداء أدوارهم إلى تعبير موسيقي يعمل على تأكيدها ، وعلى تعميق الخط الدرامي "[3]، وهي تثري الفيلم بلحظات يتفاعل معها المتفرج ويندمج ، بل إنها قد تصحح من مسار مشاعره وتقوده ، وتتولى أيضا بناء المسار الزمني للمشهد أو الفيلم عامة ، وتستخدم لإثارة التباين والتأكيد ، فالموسيقى تعتبر مصدرا للمعلومات في الفيلم ، لكن المعلومات التى تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة ، فهي تعبر عن المعلومات في بعد ثالث أي بالأحاسيس والعواطف والأجواء، " وكان الناقد السينمائي (بول روثا) يرى : أن من الضروري أن يفسح المجال للموسيقى كي تسيطر على الصورة في بعض الأحيان ، ورغم ذلك كله ، فإن كثيرا من المخرجين ما زالوا يستخدمون الموسيقى كنوع من المعاون الحرفي للصورة

[1]- يوسف السيسي ، دعوة إلى الموسيقى ، م س ، ص 32.
[2]- عادل النادي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ،م س ، ص 132.
[3]- مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، م س ، ص 119.

.. وهي موسيقى وصفية أكثر منها تعبيرية "[1] ، وقد تستخدم الموسيقي في الفيلم لوحدها ، أو قد تستخدم مدموجة مع المؤثرات الصوتية ؛ لإعطاء بعد أعمق لدلالات الصوت .

ثالثا- المؤثرات الصوتية (Sound Effects):

يعرف البعض المؤثرات الصوتية على أنها هي : " الأصوات المصاحبة للفيلم ، أو الممثلين ، أو البرنامج بخلاف الحوار الموسيقي ، مثل أصوات الرياح ، أو الحيوانات ، أو حركة المرور ، ووظيفتها خلق الجو المناسب "[2]، وقد تأتي هذه الأصوات من مكان بعيد آخر عما يعرض على الشاشة أو من خارج الشاشة مثل صوت قطار قادم من بعيد بينما يرى المشاهد أمامه تجمعا للمسافرين المنتظرين في المحطة " وهي الأصوات التي تصور ، أو تصاحب حركة الممثلين ، أو الأشياء التي تضفي الجو المطلوب للفيلم ، وقد يتم تسجيلها مباشرة ، واستخدامها كصوت متزامن مع الصورة ، أو يستعان بأصوات أخرى تكمل المشهد لإضفاء تأثير معين ، أو جعل المشهد أكثر واقعية "[3]، وقد تدخل المؤثرات الصوتية في المقاطع التي لا يوجد فيها حوار ، وهي تسجل من بيئة الحدث مباشرة حسب الحاجة ، وإن كان اليوم لا يتم أخذها من البيئة إلا ما نذر ، حيث يتم صناعتها في استوديوهات خاصة بالمؤثرات الصوتية ، يتم من خلالها إنتاج كافة المؤثرات الصوتية ، وعلى مختلف أنواعها ، وبتقنية عالية جدا لا يمكن الحصول عليها من الطبيعة ، و عادة ما يتم إضافتها أثناء عملية المونتاج ، ليتم عمل نوع من التوازن بينهما وبين عمليات الصوت الأخرى ، ويتم تجميعها بحسب مقتضيات السيناريو. والانتقاء وفق ما يتطلبه الموقف الدرامي ، والحصول على جودة عالية ، والمؤثرات نوعان وهي :

[1]- على أبو شادي ، سحر السينما ، م س ، ص 144.
[2]- محمود عطا الله ، السينما وفنون التلفزيون ،م س ، ص173 .
[3]- على أبو شادي ، سحر السينما ، م س ، ص 136.

1- مؤثرات حية : مثل الأصوات الطبيعية (صوت الماء ، صياح الديك ، زئير الأسد ، الرياح ، حركة الأرجل ، يقات الساعة ، صوت السيارة .. وغيرها .

2- مؤثرات مصنوعة : وهي التي تنتج عن غير مصدرها ، وهي الأصوات التي يتم صناعتها داخل الإستديو كصوت ضربات الملاكمة ، وقرع الأسلحة .. وغيرها ، والتي تنفذ عبر حيل معينة ، لتوفير الخلفية المناسبة من المؤثرات المكملة للمشهد .

والمؤثرات الصوتية يمكن تعريفها بصفة عامة : " أنها صوت الطبيعة ، أو لغتها المسموعة ، بما فيها من جماد ، أو أشياء ثابتة ، أو متحركة ، وأصوات الحيوانات والطيور ، والأصوات الإنسانية التي لا نتبين كلماتها .. ولذلك فهناك من يحلو له أن يسميها (الأصوات الطبيعية) "[1]. ولكن تسميتها بالأصوات الطبيعية هي تسمية غير دقيقة ؛ لأننا حين نريد استخدامها فإننا لا نتركها على طبيعتها ، وإنما نعمل على إعادة ترتيبها من جديد ، كما أننا ننتقيها انتقاءا، ولا نأخذ الأصوات الطبيعية كما هي ، بل نأخذ جزءا منها فقط .

رابعا – الصمت :

إن الصمت في الفيلم السينمائي يجذب النظر مثل الوقوف المطلق للعمل ، وأي مساحة صامتة في الفيلم تعطي إحساسا بوجود شيء ما معلق على وشك الحدوث أو على وشك الإنفجار ، والصمت " يدل على الغياب أو الخطر أو القلق أو الموت أو الإحترام ، وقد يدل السكوت المفاجء على فكرة أو معنى جديد لمضمون الصورة المتحركة "[2] ، فالصمت له دور هام في الفيلم الناطق – " أتاح إحداث الصوت في الفيلم المجال للفنان كي يستخدم الصمت في فيلمه كمؤثر درامي إيجابي "[3]– حيث يساعد على خلق نوع من التباين الصوتي ، ويخرج المشاهد من شعور معين كان ينتابه في حالة صخب الأصوات وتعاليها إلى الصمت المفاجئ الذي يقلب شعوره " فأي مساحة صامتة في الفيلم توجد إحساسا بوجود شيء ما معلق ، أو

[1]- حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، م س، 249 .
[2]- نسمة البطريق ، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة ، دار غريب ، القاهرة 2004، ص 256 .
[3]- ستيفينسون ودوبري ، السينما فنا ، م س ، ص 233.

على وشك الحدوث .. فإن المناطق الصامتة بين سطور الحوار أكثر عمقا ،ومغزى من الحوار نفسه ، فهي توحي بالقلق والخوف والشك ، أو توحي في لحظات أخرى بالغضب .

4 / المونتاج (Montage – Editing)

من الدعائم الأساسية التى يرتكز عليها أي فيلم سينمائي المونتاج . فكلمة (المونتاج – Montage) كلمة فرنسية ، ويعادلها بالإنجليزية كلمة (Editing) و يقابلها بالعربية كلمة (توليف) : وتعني ترتيب لقطات ومشاهد الفيلم المصورة وفق شروط معينة للتتابع وللزمن ، ويعرف المونتاج بأنه : " عملية فنية خلاقة تهدف إلى الجمع بين الصورة والصوت ، ويعتبر المونتاج أحيانا تعديلا للواقع . كما تطلق الكلمة أيضا على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة ، لتكوين شكل خيالي ، ليس له مقابل في الطبيعة ذاتها "[1]، وقد ظهرت أولى عمليات المونتاج السينمائي في أعمال الأخوين لوميير ، ثم تطورت مع أفلام (جورج مليس) ، لتنطلق إلى أفقها الأوسع في أفلام (جريفيث) ، والروسيين (بودوفيكين وايزنشتاين) ، وأصبحت بعدها عملية المونتاج عملية حرفية خلاقة . "ومن المهم أن نفهم الفرق بين التركيب والتوليف فإن هذه المصطلحات تستعمل غالبا كما لو كانت تعبيرات متشابهة ، ولكنها غير متطابقة في معناها بالضبط ؛ لأن التركيب يعتبر طريقة أولية تسبق التوليف ، وهو ذو صفة آلية حرفية . بينما التوليف يتطلب منا استيعاب وتقدير المضمون الأيديولوجي لكل لقطة ؛ إنه يشمل طريقة التركيب التي هي جزء ابتدائي حرفي من عملية التوليف الفنية المبدعة "[2]، أما المعنى الفني للمونتاج " هو عملية تركيب خلاق لجزيئات الفيلم من حيث تكوين الأفكار ، والمعاني ، والأحاسيس ، والمشاعر ، والإيقاع والحركة ... وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل " [3]، ولا شك أن قيمة الفيلم تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج ، فهو القاعدة الأساسية التي يرتكز عليها الفن السينمائي ، و " لعل التوليف (اختبار وتقطيع وتركيب

[1]- محمود عطا الله ،السينما وفنون التلفزيون ، م س ، ص 180.
[2]- فيلدمان ، دينامية الفيلم ، ص 41، ص42.
[3]- علي أبو شادي، سحر السينما ، ص163.

اللقطات) ، واللقطة المقربة ، هما الاكتشافان الأكثر أهمية في تاريخ الفن السينمائي .. منذ السينمائي الأمريكي (د. و. جريفيث) في العقد الثاني من القرن الماضي ، والسينمائيين السوفيتيين (فيسفولد بودوفكين) و (سيرجي أيزنشتاين) ، قد جعلت من المونتاج قضية جمالية لها اصطلاحاتها ، وأبعادها المفهومية الدقيقة ، ومقارباتها النظرية والإبداعية "[1]. فبفضل المونتاج تأخذ اللقطة أهميتها داخل السياق الفيلمي ، وكما يقول (يورى لوتمان) : أن اللقطة : " تتغلب على عزلتها عن طريق التتالي الزمني . وليس تتابع لقطتين هو مجموعهما ، بل هو اندماجهما في وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى. و(النقاء) ، أو بالأحرى (العامل) السينمائي لفيلم ، يجب أن يحسب ويقاس – كما يشير (أندريه بازان) – في ضوء فاعلية التقطيع ، أو المونتاج "[2].

4- 1 / أنواع المونتاج :

حاول أيزنشتاين في مقالاته النقدية أن يميز بين خمسة أنماط ، أو طرق مختلفة للمونتاج ، ويمكن استخدامها منفردة ، أو مجتمعة في مشهد . وهي [3]:

– **المونتاج الطولي** : يهتم فقط بسرعة التوليف ، أو القطع بصرف النظر عن مضمون اللقطات ، أساس هذا التوليف هو طول و زمن اللقطة على الشاشة ، وفي هذه الطريقة يستخدم التوازي بين لقطات ذات أطوال معينة ، ولقطات أخرى من نفس الطول ، ويمكن أن نرى مثالها في أفلام المطاردات ذات التوليف المتوازي .

– **المونتاج الإيقاعي** : يصف أيزنشتاين (المونتاج الإيقاعي) بأنه : طريقة أكثر تعقيدا في استخدام المونتاج الطولي ، حيث أن سرعة التوليف فيه تعتمد على إيقاع الحركة داخل اللقطات ، بالإضافة إلى اعتمادها أيضا على القواعد الأساسية المستخدمة في المونتاج الطولي.

[1]- محي الدين القابسي ، الموسوعة السينمائية ، مكتبة المعارف ، بيروت ، 1990، ج 2، ص 80.
[2]- عبد الحميد شاكر ، التفضيل الجمالي ، ص 364.
[3]- ينظر ، كوك ، تاريخ السينما الروائية ، من ص218 - ص223.

– **المونتاج النغمي** : تسيطر على المشهد كله نغمة سائدة ، (أو طابع أو مزاج وجداني خاص)، و الحركة في المونتاج النغمي تعني شيئا أكثر اتساعا في مضمونه ، فهي تتضمن كل العناصر الوجدانية ، و الدرامية داخل اللقطة ، فالمونتاج النغمي يعتمد على المسحة العاطفية السائدة في المشهد كله .

– **مونتاج التوافق النغمي أو (الهارموني)** : يعتمد على تفاعل الطرائق الثلاث السابقة في المونتاج معا ، وهو مونتاج يتحقق في ذهن المتفرج أكثر من تحققه خلال عملية التوليف ، فهو يتولد من خلال عملية التفاعل بين المتفرج ، وما يراه على الشاشة .

– **المونتاج الذهني أو الإيديولوجي** : يعتبر أيزنشتاين أن المونتاج الذهني أهم أنواع المونتاج التي افتتن بها فالمونتاج لا يقدر على خلق المشاعر والأحاسيس ، ولكنه قادر – أيضا – على التعبير عن أفكار مجردة ، وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصحيحة . لذلك فإن التوليف في المونتاج الذهني لا يعتمد أساسا على السرعة ، أو الإيقاع ، أو الطابع الوجداني ، ولكن يعتمد في جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتوي البصري المتناقض ، أو بكلمات أخرى : فإنه يعتمد على الجدل ، أو الصراع ، أو التفاعل بين العناصر البصرية ، في لقطات متتابعة يمكن أن يخلق أفكار مجردة.

– **التوليف المتوازي** : العلاقة بين اللقطات في الفيلم كثيرة وأساسية في حرفية الفيلم ، والتي عن طريقها يتم بناء المنطق السينمائي الخاص به ، وهذا ينتج عن التوليف بشكل أساسي . " والامتداد والضغط في الزمان والمكان السينمائيين ، هما الأشكال الأساسية في العلاقات بين اللقطات ، على أنها مع ذلك علاقات زمنية في جوهرها ، ومعنى هذا أنه بتكرار اللحظة الزمنية الواحدة في اللقطات المتوالية ، أو بإلغاء الزمن في التواصل بين اللقطات ، نستطيع أن نمد الزمان ، أو نضغطه في الفيلم "[1].

[1]- علي أبو شادي ، سحر السينما ، م س ، ص208 .

4-2 / قواعد المونتاج :

ظل المونتاج في تطور مستمر وصارت له قواعد وأساسيات تعتمد كلها على أسلوب تركيب الفيلم الروائي بما يخدم في ذلك السرد القصصي ، وصارت من قواعده الأساسية :

1- ضرورة توافق الحركات المتتالية والمحافظة على استمرارية الحركة مع تغير زوايا وأحجام اللقطات .

2- التغيير السلس والمناسب في حجم الصورة دون مبالغة من متوسطة إلى قريبة إلى عامة وهكذا .

3 - مراعاة تغيير زاوية التصوير .

4- المحافظة على الإحساس بالاتجاه وعدم عكسه .

5- المحافظة على وضوح التسلسل في حجم اللقطات .

6- المحافظة على إحساس المتفرج الدائم بالمكان .

7- الاهتمام بوجود التوافق في الدرجات اللونية للقطات المتتابعة .

8- مراعاة درجة الانسجام الصوتي من ناحية السرعة والشدة .

9- المحافظة على تتابع السرد الروائي وتصاعده دون كسر التوافق

5 / المكساج (Mixing) :

المكساج أو مزج الأصوات في السينما هو آخر خطوة في مجال عملية المونتاج ، ويتم فيه مزج أشرطة الصوت المختلفة على شريط واحد يتم طبعه في النهاية مع الصور على شريط النسخة" standard " وعملية المكساج تأتي بعد الانتهاء من تسجيل كل من التعليقات والحوارات والمؤثرات الصوتية والموسيقا، وترتبط عملية المكساج بعملية المونتاج إرتباطا وثيقا

، وبعد جمع الأصوات على شريط واحد يقوم مونتير الفيلم بضبط الشرائح الصوتية وتحقيق التناسب والتناسق بينهما.

المونتاج الصوتي **Sound Edit** *على جهاز المونتاج حيث يبدأ عادة بشريط الحوارات و صوت الأجواء ثم شريط المؤثرات الصوتية ثم شريط التعليق وأخيرا شريط الموسيقا، وهذا بمراعاة أن لا يحدث أي تداخل بين كل هذه الأصوات، وهذا يتطلب قدرا من الحرفية والدقة واليقظة، بعدها يقوم المونتير مع المخرج ومهندس الصوت بتحديد درجة ارتفاع الصوت عند كل مرحلة **Levels and Tracking** ** بعدها تأتي عملية **Mixing** *** وهي مزج كل الأشرطة في شريط الذي سيطبع على شريط الصور في النسخة standard كما ذكرنا ، ويمكن اللجوء إلى الأجهزة و التنقيات الصوتية من أجل التخلص من أي شوشرة صوتية تضر بنقاء صوت الحوار في اللقطة، ويستعين بعض المخرجين بأكثر من شريط صوتي للمزج يتضمن كل منها مادة صوتية معينة خاصة بالفيلم.

* **المونتاج الصوتي** : حيث يتم تقطيع الصوت مع الصورة وإضافة مؤثرات صوتية أو أي أصوات إضافية مثل الموسيقى التصويرية أو التعليق أو الدوبلاج (إعادة تسجيل صوت أحد الأشخاص أو تركيب صوت راوي (Voice Over) والمونتاج الصوتي هو عملية تجميع وتسجيل أي من الأصوات الناقصة وتركيبها على شريط الفيلم في مكانها الصحيح حيث يخرج الفيلم بعد مونتاج الصوت والصورة في توقيته وتقطيعه النهائي.

** **ضبط المستويات** : هي المرحلة التالية لمعالجة أي مشاكل صوتية وتعديل مستويات حدة وارتفاع الصوت لتكون كلها متناسبة بالقدر المرغوب. أيضا قد يكتشف هنا أن هناك صوت لا يمكن إصلاحه فيجب إعادة تسجيله (قد يكون مرتفعا للغاية أو منخفضاً للغاية أو به مشكلة في بيانات الصوت نفسه أفسدته). أيضا هنا يتم تركيب وتنسيق مراحل صعود صوت الموسيقى وانخفاضها.

*** **المكساج النهائي :** وهي المرحلة النهائية لتركيب أي مؤثرات إضافية أو لتطبيق تحسينات أو تعديلات محددة على الصوت، ولتنسيق عملية خروجه على حسب شكل العرض المتوقع: شريط واحد (Track Mono) أم ثنائي (Stereo) أم ثلاثي الأبعاد (Surround).

المبحث الثالث : البنية السردية للفيلم السينمائي

1 / مفهوم السرد :

السرد قطاع حيوي في تراثنا المعرفي ، فهو خزان الذاكرة الجماعية بكل متخيلاتها ، ومن النصوص القديمة التى وردتنا دليل على أنه قديم بقدم الإنسان ، ولقد وردت لفظة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى : { وَلَقَدْ آتَيْنا داوُودَ مِنَّا فَضْلًا يا جِبالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سابِغاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صالِحًا إِنِّي بِما تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (11)[1] }

أ – لغـــــة :

للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي فهو يعني مثلا " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مشتقا بعضها في أثر بعض متتابعا ، وسرد الحديث ونحو يسرده سردا إذا تابعه وفلا يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق "[2]، ومن المجاز " نجوم سرد أي متتابعة ، وتسرد الدر : تتابع في النظام وماش مسرد يتابع خطاه في مشيه "[3]، وقد جاء في منجد مختار الصحاح " درع مسرودة و (مسردة) بالتشديد ، فقيل سردها : نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض . وقيل (السرد) : النقب و المسرودة المثقوبة ، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له ،و سرد الصوم : تابعه ، وتولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد : أي متتابعة "[4] ويرى فاضل الأسود أن الأصل التاريخي للمصطلح يرجع إلى الكلمة اليونانية (Mythos) " وهذه بدورها تعني بالتحديد الدقيق : قصة تقليدية .. ويذكر (شولز وكيلوج) في كتابهما طبيعة القص / السرد ؛ أننا نعني بالسرد : كل تلك الأعمال الأدبية التي تتميز بخاصيتين :

1– وجود قصة أو حكاية .

2 – توفر شخص يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة ويرويها "[5].

---

[1]- سورة سبأ ، الآيتين 10- 11.
[2]- إبن منظور ، لسان العرب ، ص 165.
[3]- ميساء سليمان ، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ،2011، ص 13
[4]- محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الجيل ، بيروت ، 1987 ، ص 194-195.
[5]- فاضل الأسود ، السرد السينمائي ، ص78.

ب – إصطلاحا :

أقرب تعاريفه للأذهان هو الحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما : أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة ، وثانيهما : أن يعين الطريقة التى تحكي بها القصة ، وتسمى هذه الطريقة سردا ، والسرد هو " الكيفية التى تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي ، والمروي له ، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له ، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها " [1]، والسرد مصطلح نقدي حديث يعني " نقل الحداثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية ." [2]، وأبسط تعريف للسرد هو تعريف **رولان بارت** بقوله : " إنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة .. أداة من أدوات التعبير الإنساني ، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية "[3]، والنص السردي المكتوب هو قصة تتضمن الأحداث التي تسهم في عملية السرد والشخصيات والسياق ، والتي تساهم بصورة كبيرة وفعالة في عملية السرد ، ومن حكي يتكون من سرد وتركيز حول حدث ما وزمن ما ، والسرد له زمنان يتقاطعان : أفقي يمثل التغيرات العارضة من تذكر واسترجاع الماضي ، واستشراف المستقبل . و عمودي يتعلق بوتيرة سرد الأحداث من سرعة وبطء ، وإسهاب واختزال . وهو لا يصف الأحداث فقط ولكنه يتلوها ويحاكيها ويتحدث عنها . وهو لا يبدأ إلا بعد أن يكون كل شيء قد أصبح ماضيا وانتهى ؛ ولذا فإنه يتم في الأغلب باستخدام الفعل الماضي ، وإن كان الراوي يحاول أن يشعر القارئ أو السامع بأن الأحداث تحدث الآن ، و النص السردي المكتوب " مرتبط بالشخصية ، فهي التي تلونه وتكسبه مضمونه الزمني ، ولو اختفت الشخصية من القصة أو الرواية ، لأصبحت أقرب إلى جنس المقالة .. والسرد القصصي أحد المقومات الأساسية لفهم الواقع .. وهو لا يقدم لنا الحكاية حسب الترتيب الذي وردت فيه في الواقع ، وإنما يعيد ترتيب هذه الأحداث بطريقة تتوخى الجمال "[4].

[1]- حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2003 ، ص 45.
[2]- آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1997 ، ص 28 .
[3]- عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية في القصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط3 ، ص 13 .
[4]- محمد أيوب ، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص 146.

إن العلاقة بين النص السردي المكتوب (الرواية) والنص البصري (الفيلم) علاقة واجبة وشديدة القوة ، وتنطلق من نقاط الإشتراك الكثيرة بينهما ، فمن موروث السنمائي الذي إعتمد كثيرا من الروايات في تحقيق الأفلام عنها وإعدادها ، يمكن القول أن هذا الأمر لا يعني الرواية وحسب بل هو يشمل أيضا علاقة السينما بالمسرح أيضا ، حيث تشترك هذه الفنون الثلاثة في الطابع السردي لها ، فالسينما هي امتداد المسرح الطبيعي، و السرد السينمائي أصوله كذلك في السرد المسرحي ، فحسب الكاتب (هونزل) والذي رأى : " أن المسرح اشتق من السرد ، والمسرح اليوناني كما يذكر أرسطو خرج من عباءة الأغاني (الديثرمبية) والإله (ديونيزوس) تلك التي كانت تؤدي سردا بالتبادل بين الكورس وقائد الكورس ، و حينما أضاف (اسخيلوس) شخصية إضافية ، ليصبح لدينا ممثلان علي المسرح ، فإنه كان يؤكد (الفعل) علي حساب (السرد) – كما يقول (هونرل) – ومع ذلك فقد ظل الكورس جزءا أساسيا في الدراما اليونانية ، وظل محتفظا بالملامح الواضحة التي كانت له في الأغاني (الديثرامبية) "[1].

1- 1 / مفهوم البنية السردية :

البنية السردية عبارة عن مجموعة من الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه ، هناك بنى سردية روائية ، بنى سردية درامية ، بنى سردية بصرية ، بنى سردية شعرية .. وقد تعرض مفهوم البنية السردية الذي هو قرين البنية الدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة ، فالبنية السردية عند **فورستر** مرادف للحبكة ، وعند **رولان بارث** تعني التعاقب والمنطق للحبكة والزمان ، و المنطق في النص السردي ، وعند **أودين موليير** تعني : الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر ، وعند الشكلانيين تعني التغريب ، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة ، ومن ثم لا تكون هناك بنية واحدة ، بل هناك بنى سردية متعددة الأنواع وتختلف بإختلاف المادة المعالجة الفنية في

[1]- حازم شحاتة ، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ،م س ، ص 88 - 89.

كل منها " [1]، فالبناء السردي للفيلم السينمائي تتجسد علاقته بالمنظور الروائي ، من خلال علاقة ضمنية عبر مجموعة من المتجاورات والإتجاهات المتبادلة بين فن الرواية وفن الفيلم في تجسيده للرواية ، من خلال توظيف آليات الإشتغال الخاصة بتعبيرية الصورة المتحركة ، حيث تنطلق هذه العلاقة بينهما بنقاط مشتركة فيما تجسد من روايات من خلال فن الفيلم والسرد المرئي .

1 – مفهوم البنية :

يتلخص مفهوم البنية لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة ، كما يرى **جيرالد برنس** صاحب قاموس السرديات أن " البنية هي شبكة من العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة وبين كل مكون حدة والكل"[2]، إن كلمة بنية تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة ، يتوقف كل منها على الآخر ، من خلال علاقاته بالآخر ، " فهي نظام أو نسق من المعقولية التى تحدد الوحدة المادية للشيء ، فالبنية هي صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه ليس هذا فحسب ، وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته"[3] " فهي نظام أو بناء نظري للأشياء ، يسمح بشرح علاقتها الداخلية وبتغير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات ... أي عنصر من عناصرها لا يمكن فهمه غلا في إطار علاقاته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق "[4].

[1]- عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ، ص 18 .
[2]- عبد المنعم زكريا القاضي ، البنية السردية في الرواية ،الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الإجتماعية ، ط 1 ، 2009 ، ص 19 .
[3]- أحمد مرشد ، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 19 .
[4]- م ن ص 19.

2- مفهوم السردية :

السردية تشتغل على إخراج القواعد الداخلية للأجناس الأدبية وإستخراج النظم التى تحكمها وتوجه أبنيتها ، وتحدد خصائصها وسماتها ، فالسردية " وصفت بأنها نظام غني وخصيب بالبحث التجريبي ، وهي تبحث في مكونات البنية السردية من راوي ومروي ومروي له ، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسجا قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكد على أن السردية هي المبحث النقدي الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوب وبناء ودلالة " [1]، والسردية كما يعرفها **غريماس** بقوله : السردية هي مداهمة اللامتوصل المنقطع للطرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إل مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها "[2]

2 / مستويات السرد أشكاله ومكوناته

2 - 1 / مستويات السرد :

يميز الشكلاني الروسي (**توما تشفيسكي**) بين نمطين من السرد (سرد موضوعي object if ، وسرد ذاتي subject if) " ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء ، حتى الأفكار السرية للأبطال ، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرف الراوي (أو طرف مستمع نفسه) " [3]، ومن منطلق توما تشفيسكي نتعرف على نمطين رئيسين للحكي:

[1]- عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 07 .
[2]- محمد ناصر العجيمي ، في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، الدر العربية للكتاب ، 1993 ، ص 56 .
[3]- حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2000، ص 46 .

أ- السرد الموضوعي :

في السرد الموضوعي ،"رغم أن مفردة موضوعي لا تصدق بشكل كلي داخل السرد الفلمي، لأن مصداقية ما يطرح وحياديته لابد أن ترتبط بالدرجة الأساس بذوات كتبت وصورت ونفذت ، وهذه الحقيقة تجعل من حيادية النقل أمرا في غاية الصعوبة فالحصول على الموضوعية المطلقة أمر مستحيل، ذلك لأن العامل الذاتي يلعب دائما دورا معينا ويؤثر في الاختيار "[1]، إذ يجب تبني فكر بشكل واضح يكون بشكل مباشر أو ضمني يحيل بنا إلى مرجعية أو عقائد واضحة ، ومن سمات السرد الموضوعي ، عملية عدم تبني وجهة نظر شخصية داخل الفيلم السينمائي ، فالسرد الموضوعي يعتبر فكر موجه يبث مجموعة من الافكار الأيدلوجية عن طريق السارد حتى ولو لم يكن مشخصا (كاميرا) ، وفمهما كان شكل السرد أو مستواه فأنه يقوم بإيصال أفكار معينة تحمل سمات أيدلوجية أوعرقية أو سياسية، فالسرد الموضوعي مبني بالأساس على ما يسرده صانع العمل، وبذلك تتجسد وجهة النظر رغم عدم تشخص مستوى السارد، وبذلك تؤثر على المتلقي في تبيان النموذج داخل الأحداث التى تجري داخل الفيلم ، وعبر ما يتم طرحه من صفات إيجابية لشخصية ما، وصفات سلبية لشخصية أخرى ، فالسرد الموضوعي " لا يدخل وعي أي من الشخصيات وإنما يخبرنا بالأحداث فقط من الخارج "[2] فيكون السرد هذا مجرد من التحيز أو تيني وجهة نظر شخصية ما، مما يمنح كل الشخصيات أو الأحداث فرص متساوية داخل ذهن المتلقي لتفسيرها بدون تحديدات أو إشتراطات سابقة ، ونتيجة هذا التوظيف للسرد الموضوعي تيار الواقعية الإيطالية الجديدة ، حيث يميل" المخرجين الواقعين الذي يبقون آلات تصويرهم في لقطة بعيدة ويتجنبون كل التشويهات التي قد تعلق على الحدث مثل الزوايا أو العدسات أو المرشحات غير المألوفة"[3] ، وكثيرا ما نرى ان

[1]- عدنان مدانات ، بحثا عن السينما ، دار القدس ، بيروت ، 1975، ص 174.
[2]- لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، تر:جعفر على ، دار الرشيد للطباعة والنشر ، بغداد ، 1981 ، ص 488
[3]- م ن ، ص 45.

السرد الموضوعي يتداخل مع المسرد الذاتي داخل الفلم السينمائي، وذلك بالتناوب بين المستويين في إيصال وتكملة السرد حتى النهاية.

ب- مستوى السرد الذاتي:

يتلخص أسلوب السرد الذاتي في أن المتلقي يتتبع السرد من خلال ما يراه الراوي (وجهة نظره ومشاعره وعواطفه) إذ إن الراوي يسرد في هذا الأسلوب معتمدًا على رأيه وفكرته وشعوره حول أحداث القصة وشخصياتها وتتطوراتها ،و في هذا المستوى أيضا تتبنى آلة التصوير وجهة نظر إحدى الشخصيات، فالسرد الذاتي يجمع بين آلة التصوير وشخصية السارد، فيختفي السارد وتأخذ آلة التصوير مكانه في الكثير من اللقطات والمشاهد، فيكون التعامل مع السارد (آلة التصوير) بشكل مباشر، وفي هذه الحالة "تقوم الشخصيات المشاركة في الحدث بالتوجه مباشرة بالحديث إلى عدسة الكاميرا (إلى الجمهور) ولا تؤدي حركة الكاميرا هنا إلى هدم الشعور بعدم وجودها لدى المشاهد فقد اعتبرت كحركات الشخصية المعينة"[1]، فتظهر الطريقة التي تعرض بها الأحداث هي مما تتكون الشخصية في جانبها النفسي ، ونتابع السرد من خلالها ، فتتكون نتيجة لذلك الكثير من الأفكار التي يقوم الشخص السارد بثها إلى المتلقي.

" إن طريقة كتابة المشهد هي التي تظهر معناه الخفي، المعنى الذي لها في ضمير الشخصيات، إن نفس الصورة التي تظهر لنا الحدث ببساطة تغلف على هذا الحدث " [2]. أن تبني آلة التصوير آراء إحدى الشخصيات وكيفية تقديمها له يؤثر بشكل مباشر على المتلقي في عملية استلامه لجملة الأفكار والآراء التي تزينها آلة التصوير، فالمخرج " يستطيع عن طريق استخدام الكاميرا والمايكروفون أن يختار وجهة النظر السمعية والمرئية ، حيث يهيمن المخرج علي وجهة نظر الجمهور هيمنة تامة " [3]، فتكون الحادثة التي تسرد في هذا المستوى هي المسيطرة على باقي مجريات المشهد .

[1]- روديبريتز ، الأساليب الفنية في الإنتاج التلفزيوني ، تر: أنور محمد رشيد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1970 ، ص 45.
[2]- أندري بازان ، ماهي السينما ، تر: ريمون فرنسيس ، ج1 ، المكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1968 ،ص 63.
[3]- مارتن أسلن ، تشريح الدراما ، تر: يوسف عبد المسيح ، ط2 ، منشورات دار النهضة ، بيروت ، 1987 ، ص 81.

2 – 2 / عناصر السرد :

مهما تكن وسائط السرد " الكلمات ، أو الفيلم السينمائي ، أو الصورة الهزلية ، يجذب اهتمام جمهوره عن طريق إثارة أسئلة في أذهانهم ، وتأخير الإجابة عليها "[1] ، وأيضا لا يمكن أن نتخيل عملية السرد دون راوي أو سارد ودون مستمع أو قارئ ، والذي ينشئ النص هو المؤلف أو الضمير الكلي أو الشخصية الروائية . و " السارد هو صاحب الصوت الذي نسمعه في الرواية ، ويتكفل بتقديم الحكاية إلى مخاطب سردي أو قارى مفترض "[2].

السارد : (Narrator) : الراوي أو المرسل وهو الشخص الذي يقوم بنقل الحكاية ، ويعتبر العنصر الأساسي في إنتاج عملية السرد ، حيث يلعب دورا فعالا في عملية صياغة المادة الخطابية بإعتباره أداة فاعلة داخل المتن السردي ، وكما أسمته " شلوميت ريمون كنعان " (أداة) ، وابتعدت عن تشخيصه " الأنسنة " وذلك لأن السرد متعدد الأشكال ، فلا يقتصر على الأشخاص ، والسارد هو منشىء السرد "[3] .

المسرود له : (Naratee) : المرسل إليه أو المروي له ، وهو عنصر أساسي في النظام السردي ، يكون معلوما أو مجهولا ، كما يسمى باسم المتلقي سواء أكان شخصا أو مجموعة من الأشخاص ، يوجه إليهم السارد خطابه ، والمسرود له هو من كتبت الحكاية من أجله .

المسرود : (Narrated) : المروي .. وهو ما ينتجه السارد ويتلقاه المسرود له ، فهو يحتل مكانة وسطية بين الإثنين ، ففي تعريف عبد الله إبراهيم يقول : " كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان ، وتعد الحكاية جوهر المروي ، وهو كل المركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله "[4]

[1]- ديفيد لودج ، الفن الروائي ، تر: ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ؛ 2002، ص20.
[2]- مرسل العجمي ، تجليات الخطاب السردي ، ندوة الرواية العربية ممكنات السرد ،الكويت،2006 ، ص64.
[3]- زهرة قجاتي ،الملمح الجمالي للسرد في الخطاب السينمائي -دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم عقل جميل ، مذكرة ماستر علوم واتصال ، 2019، ص 50 .
[4]- عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 07 .

التبئير : (Focalisation) : التبئير أو وجهة النظر تمثل احدى التقنيات السردية في عملية الرواية ، سواء على مستوى الفلم أو القصة الروائية ، فهي " موقع الراوي أو المؤلف من الأحداث التى يسردها ، بمعنى أنها الزاوية التى ينظر منها الراوي إلى الأحداث والشخصيات ، أي هي المنظور الذي نروي من خلاله القصة ، فيحيط بالإطار السردي الذي يستعمله الكاتب سواء كان بضمير المتكلم أو الغائب " [1] ، وهو الوساطة التى تقدم من خلالها القصة محكية من قبل السارد ، رغم أنها ليست من إنتاجه ، وهنا يجب التمييز بين المبئر والسارد .

الشخصية : (Character) :

تتفاوت الشخصيات في تعريفها ، والشخصية هي بنية من بنيات النص الروائي أو الفيلم السينمائي ، لا تكون متخيلة أو واقعية .

الحوار : (Dialog) :

وهو الذي ينشأ من خلال العلاقات بين الأدوات داخل السرد ، تتواصل وتتقاطع فيما بينها ، فهو أداة تكشف عن الشخصيات ، ومن خلالها تقدم القصة .

الوصف : (Description) :

وهو كل ما سرد بحيث يتضمن سواء بطريقة متداخلة ، أو بنسب شديدة التغيير ، أصناف من التشخيص لأعمال أو أحداث ، تكون ما يوصف بالتحديد السرد ، ومن جهة أخرى تتضمن تشخيصات لأشياء أو لأشخاص ، وهو ما يسمى بالوصف .

[1]- بوريس اوزبنسكي ، شعرية التأليف ، تر: سعيد الغانمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999 ، ص 13 .

2-3 / أشكال السارد/ الراوي في السينما [1]:

تظهر وتتجلى أشكال السارِدِ أو الراوي في السينما حسب تصنيفِ " أڤروم فليشمان " لأشكالِ السردِ والراوي الممكنةِ في الفيلمِ السردي، والذي تم استخدامُه بشكلٍ تطبيقي على عدة أفلام سينمائية .

أولاً: السرد الخارجي : External Narration

ويتناول هذا الجزءُ الأشكالَ المختلفةَ للسارِدِ الذي ليس شخصيةً في الفيلمِ، وليس فاعلاً في السردِ الذي يحكيه، والذي تبعاً لتصنيفِ "أڤروم فليشمان" يمكن أن يأتي على ثلاثةِ أشكالٍ هي:

أ- العناوين الداخلية : Intertitles

ويتناول أساليبَ توظيفِ العناوينِ الداخليةِ، التي كانت أداةً سرديةً سينمائيةً اقتضتها الحاجةُ في بداياتِ السينما قبل دخولِ الصوتِ، ويتناول أيضاً الأساليبَ السرديةَ لتوظيفِ هذه التقنية بعد دخولِ الصَّوتِ.

ب- السرد الخارجي بواسطة الصوت الخارجي : External Voice-over Narration

ويتناول هذا الجزءُ المرحلةَ التاليةَ في استخدامِ السردِ الخارجي بعد مرحلةِ العناوينِ الداخليةِ، والتي ترتبط بمرحلةِ دخولِ الصَّوتِ إلى شريطِ السينما، ومحاولةِ توظيفِ التقنيةِ الجديدةِ لخدمةِ السرد.

[1]- ينظر ، فدوى ياقوت ، تعدد أصوات الراوي في سيناريو الفيلم السينمائي ، الهيئة المصرية للكتاب ، 2018 ،ص58.

ج- السرد الخارجي على الشاشة:On-screen external narratio

ويتعرض هذا الجزءُ لشكلِ الراوي الذي يكون مرئياً ومسموعاً أثناء فعلِه السردي على الشاشةِ، سواء كان هذا الراوي أحد صنَّاعِ الفيلم، أو شخصيةً معروفةً للمتلقي، تقوم بعمليةِ السردِ عبر شخصِها المعروف، أو كان صانع الفيلم-هو نفسه-من يقوم بأداء دور الشخصية الساردة في الفيلم.

ثانيا: السرد الداخلي[1]: Internal Narration

ويتناول هذا الجزءُ أشكالَ السارد/الراوي الداخلي، الذي هو شخصيةٌ مشاركةٌ في الحكي الذي تحكيه، سواء بوصفِه فاعلاً، أو كمن وقع عليه الفعل. والذي يمكن أن يأتي على أربعةِ أشكالٍ هي:

1- السرد الداخلي المباشر : Direct Internal Narration

ويتناول هذا الجزءُ شكلي السردِ الداخلي المباشرِ وهما:

أ- السرد الداخلي بواسطة الصوت الخارجي Internal Voice-over Narration

ويتناول هذا الجزءُ توظيفَ الصوتِ الخارجي للراوي، الذي هو أحدُ شخصياتِ الفيلم، مع المقارنةِ بين توظيفِ الصوتِ الخارجي في حالتيه الخارجيةِ والداخليةِ.

ب- السرد الداخلي على الشاشة : On-screen internal narration

ويتناول هذا الجزء إسلوب السردِ المباشر الذي يتبنى تقاليدَ المناجاة، كأن تتحدث الشخصيةُ/الساردةُ إلى المتلقي أو إلى نفسِها.

[1]- ينظر ، فدوى ياقوت ، تعدد أصوات الراوي في سيناريو الفيلم السينمائي ، الهيئة المصرية للكتاب ، 2018 ،ص58.

2- السرد الداخلي المكتوب : Written Narration

ويتعرض هذا الجزءُ للسردِ الداخلي، الذي يوظِّف الأشكالَ المكتوبةَ من رسائل ويوميات لتوصيلِ الحكي، مع المقارنةِ بين أسلوبي توظيفِ الرسائل في حالةِ كل من السينما والأدب، و بين أسلوبي توظيفِ السردِ المكتوب في حالةِ كلٍّ من اليومياتِ والرسائل.

3- العرض العقلي : Mindscre

ويتناول هذا الجزءُ السارد/الراوي الداخلي الذي لايحكي قصتَه عبر كلامِه مع الشخصيات ، أو عبر عمليةِ الكتابة وإنما عبر استعادتِها عقلياً مع نفسِه ، أو مايسمى بالحديثِ العقلي.

2-4 / السرد الدرامي بين الصوت الواحد وتعدد الأصوات[1] :

ويتعرَّض هذا الجزءُ للشكلِ الرابعِ والأخيرِ من أشكالِ السردِ الداخلي، الذي يتميز بأنه يمكن أن يأتي على شكلين أساسيين هما:

أولا- السرد الداخلي الدرامي الأحادي : Single Dramatized Internal Narration

ويتناول هذا الجزءُ شكلَ السردِ الداخلي الدرامي، الذي يتميز بهيمنةِ موقعِ السارد/ البطل، الذى يحكم منطقَ بنيةِ القصِ، والذي يمكن أن يأتي على شكلين فرعيين هما:

- إطاري : Framing

وهو الراوي الدرامي الذي يتواجد في بدايةِ الفيلمِ ونهايتِه، حيث يظهر في تلك المشاهدِ كقائمٍ بالفعلِ السردي، ومؤطِّرٍ للقصةِ المعروضةِ في الفيلم.

[1]- ينظر ، فدوى ياقوت ، تعدد أصوات الراوي في سيناريو الفيلم السينمائي ، الهيئة المصرية للكتاب ، 2018 ،ص58.

- **تطوري : Climactic**

وهو الراوي الدرامي الذي إضافةً إلى كونِه شخصيةً فاعلةً في السردِ الذي يحكيه، فإنه يتواجد كراوٍ في مسارِ الحدثِ المتطور، كصاحبٍ لوجهةِ النظرِ الداخليةِ الثابتةِ التي نرى الأحداثَ من خلالِها، وصولاً إلى لحظةِ الذروة والكشفِ في الدراما التي يقدمها الفيلمُ، حيث يشغل الفعلُ السردي الموقعَ المركزي في الفيلم.

ثانيا– السرد الداخلي الدرامي المتعدد [1]: Multiple Dramatized Internal Narrations

ويتناول هذا الجزءُ السردَ الدرامي الذي يتميز باستخدامِه عدداً من الرواةِ أو الساردين ، الذين يمثلون مجموعةً من وجهاتِ النظرِ المختلفةِ أو المتعارضةِ، التى تُسلَّط على الأحداث ، والذي يمكن أن يأتي–تبعاً لتصنيفِ فليشمان– على ثلاثةِ أشكالٍ فرعيةٍ هي:

- **السرد الداخلي الدرامي المتعدد التسلسلي : Serial**

الذي يقوم على توظِّيفِ مجموعةٍ من الساردين أو الرواة، الذين يسردون أجزاءً مختلفةً من القصةِ، بحيث يشكِّل مجموعُ مايسردونه–بشكلٍ تراكمي– القصةَ مكتملة.

- **السرد الداخلي الدرامي المتعدد التكراري : Iterative**

الذي يقوم على توظِّيفِ مجموعةٍ من الرواةِ أو الساردين، الذين يحكون نفسَ القصةِ أو نفسَ الجزءِ من القصةِ، كلٌّ على طريقتِه، بحيث تصبح نسبيةُ الحقيقةِ – في حد ذاتِها– موضوعاً للسرد.

[1]- ينظر ، فدوى ياقوت ، تعدد أصوات الراوي في سيناريو الفيلم السينمائي ، الهيئة المصرية للكتاب ، 2018 ،ص58.

- **السرد الداخلي الدرامي المتعدد الاقتطافي : Anthology**

الذي يقوم على توظّيفِ مجموعةٍ من الرواةِ أو الساردين، الذين يسردون مجموعةً من المقتطفاتِ والتنويعاتِ من القصصِ ذات الصلةِ أو بعيدةِ الصلةِ سواء بالتيمةِ الأساسيةِ أو بالشخصياتِ في مسارِ الفيلم .

2-5 / التقنيات السردية :

- **الفراغ :** يشير الفراغ في السينما إلى الحركات داخل الإطار ، يتوفر في اللقطة الثابتة عدة إمكانات سردية ، وبما أن اللقطة مجموعة من الصور الفوتوغرافية التي يتغير بها التشكيل بشكل دائم ، تحوي إتجاهات عديدة ومختلفة ، أي أن إضافة الحركة يغدو تقنية سردية .
- **الصورة (الشكل – التكوين):** منذ بدايات السينما درست الطريقة التي تستجيب بها عين المشاهد " في التشكيل يجب أن نضمن أسلوب الديكور والمكياج ، وحتى نوعا ما أسلوب التمثيل ، يضاف إليها طبعا الإضاءة ، وأخيرا التأطير الذي يكمل تكوين الصورة "[1].
- **المونتاج :** في عشرينيات السينما توضحت مختلف الإمكانيات التى عمل بها السينمائيون آنذاك ، وكان الإهتمام الكبير على دراسة القوة الكامنة السردية للمونتاج ، العملية الأسلوبية والمادية التى تقوم على ربط مختلف العناصر البصرية والصوتية الملتقطة (سيتم التطرق للمونتاج في عنصر خاص آخر المبحث).
- **الزمن :** وهو مقياس حركة وجود العمل الحكائي ، والذي يتضمن المسافات والأحداث والترتيب والسرعة والتباطؤ ، والتى من خلالها يتم شعور العناصر الرئيسية بالزمن داخل السرد .
- **المؤثرات الصوتية :** المعروفة أيضا باسم المؤثرات الصوتية السياقية ، تشكل البيئة الصوتية المتلائمة منطقيا مع الصورة الفيلمية ، فهي من التقنيات السردية التي يمتلكها المخرج ، والتي تعادل الحوارات في قوة تأثيرها .

[1]-أندريه بازان، الصورة الحركة، م س ، ص 76.

- **الموسيقى** : أحيانا تكون الموسيقى محل صوت الشخصية (أغنية أو معزوفة من أدائها) تساعد بسكل أكثر عن الكشف لأفكارها ، أيضا تكون محل الراوي للكشف عن فكرة الفيلم العامة .
- **الوصلات** : الوصلات أو عمليات الربط للإنتقال من لقطة إلى أخرى ، مزج متدرج يؤمن إستمرارية القصة .
- **العدسات** : تستعمل العدسة كتقنية سردية حسب مميزاتها وخصائصها مثلا العدسة ذات الزاوية العريضة تعطي عمق حقل كبير ، (مقدمة ووسط وخلفية الصورة يكون واضحا في الوقت نفسه).
- **سلم اللقطات** : تتحدد اللقطة بالمحور البصري للكاميرا (حركة ثبات سلم اللقطة) ، ومنها تفهم علاقة التناسب بين الشخصية أو الشيء المصور ، و الإطار الذي يحدد سلم اللقطة ، وهذا ما يكون إلا تقنية سردية أخرى .
- **حركة الكاميرا** : مجموع حركات الكاميرا كلها داخل الفيلم هي المبرر أو الدافع (السردي) للرواي المتمثل عبر الشخصيات في أدائها حواراتها ..
- **الإضاءة** : يتم التعبير بها لفلسفات كثيرة داخل الفيلم ، فهي تقنية تؤكد الناحية الدرامية والسردية للمشهد .
- **الأكسسوارات والملابس** : تتدخل الأكسسوارت والملابس في الإخراج المشهدي ، فهي تعبر عن بيئة الشخصية وعالمها بإعطائها معنن صوري ، وهي قابلة للتغيير والتحريك ، كما بإمكانها العودة طيلة زمن الفيلم .

3 / السرد السينمائي وأنساقه :

السينما فن سردي يعمل على توظيف الدراما لإيصال معلومة أو قصة عن شخصية ، إذ أن " السينما بطبيعتها هي قصة وسرد "[1] ، و السرد السينمائي كما عرفه (كريستان ميتز): هو مجموع الوقائع والأحداث (Events) ، والتي ترتب في نظام ، أو توال (سلسلة) من المشاهد ، وفي السرد السينمائي يكون تصميم المشاهد مرتبطا ، ومتوافقا مع منظور رؤية شخصية أو بطل ما، أو تعبر من خلال الصورة السينمائية عن وجهة نظر الشخصية ما ، والسرد يكون مرتبطا براو أو رواة ، يرقبون الحدث دون تدخل ، أو يشاركون فيه مع بقية الشخصيات . أما عبد الملك مرتاض فيعرفه بأنه : " ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين ، وحيز محدد ، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي "[2]، والسرد في الفيلم السينمائي يعد هو " السرد الذي يتم فيه بناء القصة بواسطة تعاقب العلامات الأيقونية التى تحقق بواسطة الوسائل السينمائية "[3]، وتتكون هذه العلامات الأيقونية من عناصر اللغة التى تضيفها السينما على الصورة لكي تضفي عليها معلومات وأفكار جديدة ومتعددة ، والأنساق السردية هي من يجسد أو يعبر عن تلك العلامات ، حيث أنها تعبر عن الكيفية الخاصة في سرد الأحداث ، وتتنوع الأنساق السردية على النحو الآتي : نسق التتابع ، نسق التداخل ، نسق التوازي ، نسق التكرار ، وأخيرا النسق الدائري "[4]، ويرجع الفضل في ترسيخ قواعد لغة السرد السينمائي إلى المخرج (ديفيد وارك جريفيث) ، ويعتبر إنجازه هذا شيئا غير مسبوق في تاريخ فن السينما " ففي خلال فترة قصيرة لم تدم أكثر من ست سنوات ، بين إخراجه لأول أفلامه ذات البكرة الواحدة عام 1908 ، وفيلمه (مولد أمة – 1912)؛ وضع جريفيث أسس لغة السرد الروائي في السينما

[1]- يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم ، تر: نبيل الدبس ، إصدار النادي السينمائي ، دمشق ، 1989، ص 61.
[2]- مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 256.
[3]- يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم ، ص 95.
[4]- عبد الله ابراهيم،بنية الرواية والفيلم -قراءة في التناظر السردي، مجلة أفاق عربية ،العدد 4،دار الشؤن الثقافية ، بغداد ، 1993،ص 116.

كما نعرفها اليوم،وحول الوسيط الفني الجديد من كونه مجرد تسلية لا علاقة لها بالجماليات إلى شكل فني مكتمل النضج "[1].

3-1 / النسق السردي التتابعي :

أبسط الأنساق السردية وأكثرها تداولا ، تربطه جذور عميقة في مجال الأدب الروائي الكلاسيكي، والفن السينمائي، و " فيه تتابع مكونات المتن في القلم على نحو متعاقب دون ما إنقطاع أو إستباق" [2]، فالأحداث في هذا النسق السردي تتابع في جريانها تصاعدية بمتوالية زمنية دون حدوث أي تغير لمجريات الزمن، " يبدأ السرد بالسير خطيا أو أفقيا من الحاضر إلى المستقبل ، من دون أن يقطعه شيء من قصة أخرى " [3] ، ويتحمل هذا النسق السردي اشتغال مستويات السرد أو ما يعرف بمصطلح التبئير داخل المبنى الحكائي، فالتبئير بدرجة الصفر، وهو الأكثر شيوعا في هذا النسق السردي، حيث يمكن للسارد معرفة الشخصيات وما يجول في أعماقها ومشاعرها ، ومصائرها ، فالسارد (الة التصوير)، تخترق الجدران وتعرض أدق التفاصيل والأسرار، وغالبا ما يكون موقع السارد في هذا النسق السردي بصفة المؤلف للأحداث المسرودة ، و الشخصيات هي التي تعلن عن مواقفها وأفكارها وأفعالها دون إعطاء خصوصية تفسيرية لتلك الأفعال او حتى تبني رأي آخر، وقد وجدت العديد من الأفلام السينمائية التى عبرت عن بناء هذا النسق ، من خلال تجسيدها للأحداث داخل بنية الفيلم ، وهذا النوع من الأنساق يتميز بمرونة المبنى الحكائي ، وفق سياق زمني متواصل دون وجود أي تداخل في الزمن ، وفي أغلب الأحيان يكون هذا النسق السردي قريبا من التجربة الحياتية للمشاهد ، لإتسامه بالوضوح والبساطة .

[1]- دافيد. أ. كوك ، تاريخ السينما الروائية ، تر: أحمد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1999، ج1، ص 81.
[2]- عبد الله ابراهيم ، بنية الرواية والفيلم -قراءة في التناظر السردي ، ص 116.
[3]- فارس مهدي ، إتجاهات وأنساق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونية ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون السمعية والمرئية ، 1999 ، ص 97.

أما مستوى التبئير الخارجي للمبنى الحكائي ، قد يكون السارد غير ظاهر بصورة مباشرة في الفيلم ، فقد يكون خارج نطاق بنية السرد ، ولا يدخل ضمن زمن الأحداث ذاتها ، لأن موقعه مقارب للسارد أو المؤلف، هذا السارد يتقيد بالبناء الزمني للسرد التتابعي، فغالبا ما يكون ثابتا في شخصية ما ، تنقل لنا المعلومات والأفكار أي أشبه ما تكون من نمط السيرة الذاتية ، فهو يتبع التسلسل الزمني في نقل المعلومات وكذلك ما يدور داخل الشخصية ، ومن السمات المميزة في هذا النسق السردي ، هي أن السارد يمكن أن يكون خارج مكان وزمان الأحداث المسرودة رغم تشخيص (صوته) في نقل المعلومات الخاصة بالشخصيات الدرامية ، أيضا المعلومات التي تعرض الأفكار الشخصية الرئيسية ، وما يجيش في دواخلها. أما على مستوى تقنية التبئير الداخلي، فأن السارد يشترط أن يكون في موقع السارد المشارك داخل الأحداث (جسد وصوت) ، وهكذا حسب هذا النسق السردي لا يستطيع السارد الغوص في أعماق الشخصية ، لنقل أفكارها وما يجيش في أعماقها الداخلية الداخلية ، يكتفي بأن يروي لنا الأحداث من خلال الوصف الخارجي للأفعال ، دون الكشف عن المكنونات أو التنبأ بالإرهاصات القادمة ، فالشخصيات في هذا المستوى تكون مستعصية عن السارد داخليا إلا انها مكشوفة له خارجيا .

3- 2 / **النسق السردي المتداخل :**

إن أهم ما يميز هذا النسق السردي هو تقاطع البنى الزمنية بمستوياتها الثلاثة (الحاضر، والماضي، والمستقبل)، حيث " تتداخل مكونات المتن فيما بينها ، ولا يصبح الزمان الداخلي معيارا لضبط توالي الوقائع والأحداث ، وإنما يقوم المتلقي بإعادة تركيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها على وفق سياقات خاصة "[1]، مرتبطة بعمليتي التأخير والتقديم للأحداث ، و هذا النوع من النسق السردي يتطلب ساردا مشارك في الأحداث أو شاهد عليها وعبر الإنتقال أو الإرتداد الزمني ، فقد يسرد لنا أحداثا حصلت زمن الماضي ، ويقوم بطرحها إلينا عن

[1]- عبد الله ابراهيم ، بنية الرواية والفيلم -قراءة في التناظر السردي ، ص 116.

طريق الصورة المرئية معبرة عن رؤيته لها ، إضافة لما يقوم به بملئ الثغرات التى قد تتخلل الأحداث الواقعة في زمن الفن الحقيقي.

و في هذا النوع من النسق السردي، يظهر مستوى التبئير الداخلي بماديات تعبيرية واسعة ، من خلال السارد المشخص ، بحيث أنه سيخوض جملة من التحولات السردية ، وكذلك سيتبدل مستوى التبئير من خلال تبدل المواقع السردية نفسها، ليصبح مرة ساردا مشخصا ومرة آخرى ساردا غيرمشخص (مثلا آلة تصوير) ، أما في مستوى التبئير الخارجي فأن شكل السارد وموقعه يتحدد بكمية المعلومات التي يمتلكها ، وكذلك قدرته على قراءة أفكار الاخرين وتبرير وجودها ، لأن الشخصية الساردة تمتلك معلومات أكثر .

3-3 / النسق السردي المتوازي :

هذا النسق السردي يبنى على أساس عرض عدة أمكنة مختلفة في وقت واحد ، و تنهض مكونات المبنى الحكائي فيه بطريقة التوازي في عرض الأحداث، فثمة وقائع وأحداث تتعاصر في الزمن، إلا أنها تختلف في المكان وغالبا ما تلتقي هذه الأحداث في نهاية الأمر داخل الفضاء المكاني، فتوازي في هذا النسق " الأحداث وتتطور محكومة بزمان محدد وأمكنة متعددة، وكلمة أخرى هو أن تسرد قصتين أو أكثر تدور أحداثهما في فترتين متوازيين [1].

يوظف هذا النسق كل مستويات تقنية التبئير، بدءا من مستوى التيئير بدرجة الصفر، (الحكاية الغير مبأرة)، الذي نراه في فلم **(بابل)**، من إخراج **أليخاندرو غونزالس إناريتو** ، حيث عرض لنا الفيلم عدة أحداث تجري في زمن واحد ولكن في أماكن مختلفة (المغرب، أمريكا، اليابان ، المكسيك) غالبا ما يكون السارد غير مشخص (آلة التصوير)، وهذا ما يجعل منه قريبا من كل الأحداث على الرغم من تنوع الأماكن السردية، ويمكن تحديد الموقع

[1]- عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي ، القاهرة ، 111.

السردي لهذا السارد غير المشخص، بموقع السارد المؤلف، الذي يكاد لا يخفى عليه أية تفاصيل أو معلومة .

3-4 / النسق السردي التكراري :

يقترب هذا النوع من الأنساق السردية نوعا ما إلى نسق التتابع ،

هذا النوع يعتمد على بناء زمني واحد يشبه النسق التابعي، إلا أنه يتميز عنه ، في تعدد السراد الذين يقع على عاتقهم نقل الأحداث وسردها ، فيكون سرد الحدث خاضع لتعدد مستويات التبئير ، لذا فقد " تتكرر مكونات المتن الحكائي في الرواية والفيلم أكثر من مرة ، تبعا لتعدد الرؤي وزوايا النظر التي تعرضها ، علاقة السارد تختلف باختلاف طبيعة موقعه عن الحدث الذي يرويه "[1]، فنرى أن تقنية التبئير تأخذ مستويات عدة ، فعند حدوث عملية التكرار السردي ضمن هذا النسق قد يعمل المخرج على إضافة حدث أو تقليص أحداث سابقة ، بحيث لا يعرضها كما كانت عليه من قبل ، وهذا يعطي للسارد مساحة أكثر في صياغة حدث ما وسرده ، من غير التأثير على المستويات السردية الأخرى في سردها لنفس الحدث .

3-5 / النسق السردي الدائري :

تبدأ الأحداث في النسق السردي الدائري ، من نقطة إنتهائها ، أي أن نهاية الفيلم تكون هيا نفسها البداية ، فهذا النسق يختلف عن باقي الأنساق من حيث تعامله بالزمن الماضي ، و فيه تسرد الأحداث بوجود سارد مشخص، وهنا يقترب هذا النسق من النسق التتابعي ، إلا أنه يبتعد عنه في خاصية العودة من النهاية إلى البداية ، لا يمكن أن يتحقق هذا المستوى السردي في هذا النسق البنائي، لسبب أن عملية التذكر والإسترجاع لا بد أن تتم من خلال سارد محدد سواء كان مشارك فاعل في الأحداث أو مجرد شاهد هذا فيما يخص تقنية التبئير الداخلي ،أما في تقنية التبئير الخارجي، جاء هذا المستوى في فلم (إنقاذ الجندي رايان) إخراج (ستيفن

[1]- عبد الله ابراهيم ، بنية الرواية والفيلم -قراءة في التناظر السردي ، ص 116.

سبيلبرغ)، وبطولة (توم هانكس)، تبدأ الأحداث بزيارة إحدى العوائل الأمريكية المقبرة قتلى الحرب العالمية الثانية، يقودهم رجل هرم بالسن (السارد)، وحالما يصل إلى القبر، يبدأ بتذكر الأحداث، لانه مشارك في الحرب العالمية الثانية فكان يسرد لنا ما حدث ، فجاء هذا المستوى تبئيرا خارجيا لسرد الأحداث ، عندما نقل لنا السارد كل ما حدث في الحرب العالمية الثانية وشجاعة الجيش الأمريكي ، لينتهي الفيلم بالعودة إلى السارد نفسه وهو يجلس أمام القبور .

4 / المونتاج والسرد :

المونتاج هو أسلوب سردي يعتمد على مبدأ كسر الإستمرارية ، كسر الإسترسال ، لكن عند عرض الفيلم لا يلاحظ أي أثر لهذا الكسر ، فالمونتاج يحطم الإستمرارية وفي الوقت ذاته يحقق الإستمرارية ، حتى وإن ظهرت لنا بشكل مختلف ، و يرجع كل هذا إلى الإنتقاء والإختزال الذي يعتمد عليهما المونتاج ، فهو يقدم أجزاء من الحدث ، أجزاء من الحركة ، ويقوم المتلقي بإكمالها فتبدو الحركة أو الحدث كاملا ومستمرا على الرغم من إختصاره ، " عرَّفَ **بيلا بالاج** المونتاج بداية كتوليف لتفاصيل صور/لقطات مجزأة في سياق منظم لا تتعاقب فيه فقط مشاهد كاملة ، بل أيضاً كل تفاصيل اللقطات المختلفة داخل المشهد الواحد ، وينتج عن التتابع زمن المشهد فنياً ، ورأى لاحقاً أن السيناريو سيحدد تاريخ السينما ، لكن تاريخ السينما بيَّن أن سرد الحكاية يخضع الى "نواظم" وان هذه "النواظم" ليست سوى طرق وأشكال المونتاج التي يتم الاستعانة بها في سرد حبكة الحكاية "[1]، و بدوره أكد ميخائيل روم أن خصائص الفيلم تتشكل من عناصر مبعثرة في كل متماسك موحد ، وأن كل متماسك موحد يبدأ العمل عليه في السيناريو الأدبي كأساس للفيلم . ونفهم من ذلك أن المونتاج هو انتقاء وتزمين وتركيب اللقطات المصورة وفق استمرارية تنشأ دلالتها من التجزئة ، ويمكن فصل أي لقطة ما عن سياقها وتركيبها مع لقطات أخرى وفق قوانين الربط والتجاور ، وهذه الاستمرارية هي الاساس لتقسيم النص السينمائي الأدبي إلى لقطات ، بحيث يتم التغلب على عزلة أي

[1]- قيس الزبيدي ، العلاقة بين المونتاج والسيناريو الادبي، مجلة أوكسجين ، العدد 159 ،2014 .

لقطة منها من خلال التعاقب الزمني بفضل المونتاج ، ففي تعبير لـ **علاء عبد العزيز** :" إن الإطار الفيلمي وعلى الرغم من محدوديته ، يكون في بعض الأفلام ولدى بعض المخرجين بمثابة إحالة من داخله إلى ذلك العالم الواسع الواقع خارج حدوده ، على الرغم من كونه مغلقاً، ومحدداً ما نراه بداخله ، حيث إنه يعتمد على العلاقة ما بين العالم الفيلمي والواقع ، والتي هى قائمة في ذهن المتلقي "[1]، فالمشهد يكتسب قوته بالكاميرا المتحركة بصفة خاصة ، وبالإعدادات الفنية والتقنية للغة السينمائية ، فهو " يكتسب تشابها مع الحياة من نوع خاص، ذلك أن الإنسان يرى العالم كما لو كان من خلال بانوراما متواصلة، وتتجول نظرته طوال الوقت ، وهي إذا توقفت أحيانا لكي تركز على مادة ما ، فإنها ستبدأ من جديد بعد ذلك بمراقبتها اللانهائية للعالم "[2]، وهذه الرؤية تمثل أحد أنواع المونتاج.

تكمن مهمة وسائل الانتقال في الإشارة إلى تغيير المشهد ، أو اللقطة ، وكل هذا يتم بإستعمال عناصر الصورة و الصوت أو الاثنين معا ، وهناك العديد من هذه الوسائل الإنتقالية السردية ، ولابد من اختيار الوسيلة المناسبة لأسلوب الوسيط التعبيري ، فمن الممكن أن يؤثر نوع أو زمن وسيلة الانتقال على سرعة الفيلم ، وأن الانتقالات عبر هذه البنية يجب ان تتسم بالدقة والموضوعية والبراعة في تحديد أماكنها من تلك البنية مع تحديد ضروراتها الفنية والدرامية "أن عين المخرج تلتقط صورا فنية مشوقة، وكذلك تقوم عين المتفرج بدور السيادة في فهم الصورة، وتحليلها وتأويلها فنيا وفكريا"[3]و تحديد طبيعة الانتقالات يكون من خلال تحديد الوسيلة المتبعة في توظيفها أو تحديد الفكرة الدرامية بها ، والتي يستوجب أن تجذب المتلقي وتشد انتباهه من خلال توظيفها ومنها :

– الانتقال المبني على التشابه في الشكل أو في المضمون يؤدي كل منهما إلى معنى واحد للجمع بين لقطتين أو مشهدين كانتقالات بين نهاية لقطة أو مشهد وبداية لقطة أو مشهد آخر بينهما ويعد من الانتقالات الدرامية والتي تعطي بعدا جماليا وإبداعيا يمتد إلى دلالات

[1]- علاء عبد العزيز ، الفيلم بين اللغة والنص-مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية ، ص 111.
[2]- ميخائيل روم ، أحاديث حول الإخراج السينمائي ، ص 122.
[3]- عقيل مهدي ، جاذبية الصورة السينمائية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط 1 ، بيروت ، 2001 ، ص 11.

وإيحاءات متعددة عبر لغة الصورة "يساعد التشابه في الشكل أيضا على إبراز الانتقال،كما يحدث عندما تتغير الصورة من أطراف الجدجد الناتئة إلى آلة الحصاد في فيلم ايزنشتين الخط العام"[1] .

– الانتقال المبني على التناقض في الشكل أو في المضمون : يتم بين لقطتين أو مشهدين يتناقضان في الشكل إذ" يمكن أبراز هذا الانتقال من مقطع إلى آخر بواسطة نوع من التورية البصرية أو الصوتية ، ففي فيلم هتشكوك الخطوات التسع والثلاثون ننتقل فجأة من امرأة تصرخ إلى قطار يصفر"[2].

– الانتقال عبر أشكال تغلب عليها خطوط مختلفة ومتناقضة كأشكال دائرية ثم الانتقال إلى أشكال مستقيمة أو حادة أو عبر اختلاف في اللقطات ، "وأيضا من خلال توظيفات متناقضة مثل الانتقال عبر أداة معينة ولكنها مختلفة في الشكل وتكون وسيلة للانتقال من عالم إلى عالم مختلف تماما"[3].

– أما الانتقالات الفنية فالقطع يعد من الوسائل الانتقالية الأكثر استتعمالا وهو الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى وتعد " الوسيلة المتبعة غالبا للانتقال من كاميرا إلى أخرى أثناء استمرار الحدث، ويمكن استخدامه أيضا كوسيلة انتقال من مشهد إلى أخر"[4] ، يساعد على التحكم في إيقاع الفيلم من خلال استمرارية الحركة ، التوضيح والتفسير وكذلك التكثيف والتركيز ، عنصر المفاجأة عند الانتقال ، يستتعمل لتغيير الزمان والمكان ، "ومن توظيفات القطع ما يسمى بالقطع الخادع وتوظف هذه التقنية كوسيلة انتقال سردية من خلال التركيز على جزء معين من الصورة والانتقال عبره إلى جزء مشابه له ولكن في مكان أخر."[5]

[1]- قاسم عبد الخالق شاكر ، المعالجة الفنية والجمالية للصورة السينمائية ،للمخرج الأمريكي مارتن سكورسيزي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون ، بغداد ، 2010 ، ص 81.
[2]- م ن ، ص 80 .
[3]- محمد أكرم عبد الجليل ، إشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الإنتقالات السردية ، مقال مجلة الأكاديمي ، العدد 92، 2019 ، ص 154.
[4]- ديفز ديزموند ، قواعد الإخراج التلفزيوني ، تر : حسين حامد ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ،2005 ، ص23.
[5]- محمد أكرم عبد الجليل ، إشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الإنتقالات السردية ، مقال مجلة الأكاديمي ، العدد 92، 2019 ، ص 154.

– الاختفاء والظهور التدريجي وسيلة إنتقالية سردية حيث أن فكرة الإختفاء والظهور ، تدل على نهاية وبداية حدث آخر أو جزء من الأحداث التي تجري على الشاشة "وهذه الوسيلة لمرور الوقت حيث تبدأ الصورة على الشاشة في الإظلام التدريجي fade out لكي تحل محلها صورة أخرى أما بالظهور التدريجي fed in أو بالظهور فجأة"[1]

– المزج وسيلة إنتقال سردية ، حيث أن المزج عبارة عن عملية اختفاء تدريجي للقطة الأولى fade out وظهور تدريجي fade in للقطة الثانية ، يستعمل المزج على التغيير في الزمان والمكان فالمزج السريع يعبر عن مرور زمن قصير ،والمزج البطيء يعبر عن مرور زمن طويل . " وتقوم عملية المزج بالفصل بين وحدات الحدث بإضافة نقطة نهاية لما قد تم بالفعل ، وتقديم وقفة خاطفة أثناء جريان السياق ، وهذا لا يتحقق في حالة القطع المباشر، حيث تكشف الصورة عن مكنونها فورا ويتصل الإيقاع دون أن تكسره عملية بصرية"[2] .

ويوجد الكثير من الوسائل الانتقالية السردية ومنها توظيف حركات الكاميرا ، توظيف الأزياء والاكسسوارات وأيضا عبر الصوت و عبر الحوار المنطوق الذي يخلق صورة ذهنية لدى المتلقي من خلال توظيفه كوسيلة انتقال سردية للدلالة على المعنى الشامل للمشهد .

[1]- دانييل أريخون ، قواعد اللغة السينمائية ، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1977، ص 599.
[2]- البشلاوي خيرية ، معجم المصطلحات السينمائية ، مر : هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005، ص 64.

الفصل الثالث

صعوبات أولية :

حين إشتغل أورسن ويلز على عمل من أعمال كافكا ، فتح مجالا على نفسه لمواجهة أشرس النقاد المعادين له من قبل في أعماله السابقة ، "حين تناول في أفلامه أعمال مؤلفين اعتبروا في مجال الأدب العالمي من قبيل المحرمات : شكسبير في الأمس وكافكا اليوم "[1] بشكل عام يمكن التعرف على العمل الأدبي الكبير لكافكا ، من خلال حقيقة أنه يقوم على تفسيرات غير واضحة بعيد عن المعنى الواحد ، وذلك بتوفيره للقارئ مجموعة متنوعة من الفصول ومن المعاني المختلفة ، إضافة لبعض الخصائص الأخرى التى تزيد من تعقيد المحاولات التأويلية :

أولاً هو عمل غير مكتمل ، نُشر دون موافقة مؤلفه (ربما لأنه اعتبره غير كامل ، وغير جاهز بما يكفي لإيصال معانيه الأساسية)، سنأخذ بعين الإعتبار هذا الجانب للعمل الأدبي ، على سبيل المثال عدد الفصول الموجودة في النسخة التى درسناها هي إثنتا عشر فصل ، تختلف عن عدد الفصول لترجمات أخرى من الإنجليزية إلى العربية ، ناهيك عن ترجمتها من اللغة الأصلية من الألمانية إلى الإنجليزية ، حتى و بصرف النظر عن هذه الفصول المتناثرة ، لا أحد يعرف الترتيب النهائي لها ، والذي كان المؤلف سيعتمده ؛ الترتيب المتبع في النسخة المشتغل عليها (والذي يتوافق عمومًا مع التسلسل الموجود في فيلم Orson Welles) هو

[1] - Cahiers du cinéma, n°165, avril 1965, p. 17

فقط نتيجة الاختيار الشخصي ، التعسفي إلى حد ما ، لصديق الكاتب Max Brod. علاوة على ذلك .

وهو ما يغير بالطبع منظورنا للفيلم بأكمله ، أهو مسار خطي لشخصية من الحياة ، أو إقترانا للمصير المأساوي الذي نشهده في الأخير ، يكون مسار لشخصية تتبعها سلطة خارجية حتمًا ، في بداية الفيلم و مع نهاية القصة الإفتتاحية ، صوت خارج الشاشة : هذه الحكاية مروية في رواية عنوانها "المحاكمة" ما معناها ؟ مالذي يبدو أنها تعنيه ؟ لا سر هناك ، ولا لغز ينبغي حله . يمكننا أن نقول بأن منطق هذه الحكاية هو منطق الحلم .. أو منطق الكابوس" [1] ، هنا ستفقد مسألة ترتيب الفصول الكثير من أهميتها ، لأن تعاقب الأحداث في الأحلام لا يخضع للمنطق العقلاني .

ثانيا : من الضروري أن نذكر أن نص كافكا وصلنا من خلال الترجمة ، والتى مهما كانت صفاتها فهي بالضرورة ذاتية وغير مكتملة ، فالنص والحوارات الموجودة في الفيلم هي ترجمة سواء إختيارية من الرواية الأصلية ، أو عن طريق تحيل ما هو مكتوب إلى لغة صورية ، " في عام 2000 م كان يوجد في المكتبات في ألمانيا واحد وعشرون طبعة مختلفة من طبعات رواية " المحاكمة" ..، وكل طبعة تضم مقدمة وملحقا مختلفين عما تضمه الطبعات الأخرى ، وقد صدرت جميع هذه الطبعات بين عامي 2000/1990م ، أما الطبعات التى صدرت قبل هذا التاريخ ، فيمكن استعارتها من المكتبات العامة (أملك في مكتبتي المنزلية خمس طبعات

[1]- أورسن ويلز، سيناريو فيلم المحاكمة تر: ابراهيم العريس، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 2005 ، ص 16 .

مختلفة من المحاكمة إحداها طبعة خط اليد)" [1] ، فالمخرج والمؤلف هنا قام بتقطيعات واضحة في حوارات الرواية ، ونقل النص الأصلي باللغة الألمانية إلى اللغة الإنجليزية في السيناريو الخاص به ، ناهيك على أنه أضاف جمل ليست موجودة في الرواية ، أو أنه قام بتركيب أخرى لخدمة فيلمه ، سيقوم الباحث بذكرها بالتفصيل في عنصر تدخلات المخرج .

نشأة الرواية :

فرانز كافكا حاصل على إجازة في القانون ، في البداية إشتغل لدى شركة تأمين إيطالية من سنة 1908 حتى تقاعده المبكر سنة 1922 (مكتب للتأمين ضد حوادث العمل) ، حصل على سمعة موظف متحمس وفعال على الرغم من إجازاته المرضية العديدة ، حيث كان يقضيها فالبيت فقط وذلك لشعوره بالذنب من عمله الأول ، والتفرغ للعمل الثاني " أخذت إجازة كي أدفع الرواية إلى الأمام ، وحتى اليوم –اليوم هو ليلة الأربعاء ، الإثنين تنتهي إجازتي – أخفق الأمر ، لقد كتبت قليلا وعلى نحو هزيل... "[2]

لكن بالنسبة لكافكا هذه المهنة ليست سوى مصدر رزق : لم يتوقف أبدًا عن التنكيل بالبؤس الفكري الناجم عن مهامه البيروقراطية ، فتدخل مهنته في منافسة مع مهنته الحقيقية " كاتب" التى كان يقضي الليل كله فيها، مكلفا الأمر كل قوته " عندما أردت النهوض من السرير هذا الصباح ، انهارت قواي ببساطة ، هناك سبب بسيط جدًا لذلك ، أنا مرهق تمامًا ليس من خلال المكتب ، ولكن من خلال عملي من نوع آخر يشارك المكتب فيه ببراءة فقط ، وذلك

[1]- فرانز كافكا ، الآثار الكاملة مع تفسيراتها ، المحاكمة ،تر: ابراهيم وطفي ،حقوق الطبع محفوظة للمترجم ، ط2 ، 2004 ، ص 299.
[2]- م ن، ص287.

لأنني لست مظطرا للذهاب إلى هناك ، يمكنني العيش بهدوء لعملي دون الاضطرار إلى قضاء تلك الساعات الست في اليوم ، خاصة يومي الجمعة والسبت لأنني كنت لا أزال ممتلئًا بعملي، عذبتني قصصي لدرجة لا يمكنك تخيلها، في نهاية اليوم أعلم أن هذا كله كلام ، أنا الجاني ، والمكتب لديه أوضح الطلبات وأكثرها أساسًا. ببساطة ، إنه بالنسبة لي وجود مزدوج رهيب ، ربما لا يوجد مخرج آخر له غير الجنون "[1]، وتعليقًا على هذا الاقتباس ، كتبت دوريان أستور: "يتضح من هذا المقتطف أن العمل بأجر والإبداع الأدبي يخلقان توترًا شديدًا يهدد كافكا بالانهيار والجنون.و أن "المنصب" تشخيص يتمتع ببعد أخلاقي مؤهل للبراءة ، ويواجه في ذلك أيضا براءة "المنصب" ، فهنا يكون الفرد مذنباً ولا يمكنه إلا أن يلوم نفسه. "[2] ، وهكذا يكشف العمل لنا عن إزدواجية ، عملية جوزيف .ك من قبل أصحاب العمل ، وعملية الاغتراب الاجتماعي الذي كان يعاني منه لفرانز كافكا.

ففي الرواية يتحمل جوزيف ك قيودًا تمثلت في التعقيبات الأخلاقية من طرف رئيسه ؛ بدأ يشعر في منتصف عمره بثقل المجتمع الذي يحكمه نوع من الرجال المستبدين والطغاة : قاضي التحقيق ، نائب المدير ، عمه ، والمحامي السيد هولد ... إلخ ، فهو غير ناجح مع النساء ، وغير قادر على التوفيق بين رغباتهم ، هذا ما يطرح تساؤلا التساؤل عما إذا كانت "المحاكمة" لجوزيف ك هي نفسها التي يقدمها فرانز كافكا لشخصيات محيطه ، وأيضا نجد أن العمل فيه جوانب مهمة من حياة المؤلف ، لذلك توجد رغبة ضرورية لإستيعاب وفهم إن

[1]- ماكس برود : يوميات فرانتس كافكا ، تر : خليل الشيخ ،ط1، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث ،2009 ،ص 45.

[2] - Dorian Astor, Introduction au *Procès*, La Bibliothèque Gallimard , 2004 , p. 8.

كانت هناك علاقة بين جوزيف ك مع فرانز كافكا نفسه (على الأقل بسبب الحرف الأول المشترك لاسميهما " ك ").

حسب ما يمكن تحديده من مذكراته ؛ قد بدأ فرانز كافكا في كتابة المحاكمة مباشرة بعد قطع خطوبته مع فيليس باور ، استمرت كتابة المحاكمة ستة أشهر ، من أوت 1914 إلى يناير 1915 ، وبالتالي تتزامن مع بداية الحرب العالمية الأولى ، التي لم يتم تجنيد كافكا فيها . في ذلك الوقت كان يبلغ من العمر واحدًا وثلاثين عامًا ، وهو بالضبط عمر جوزيف ك. في الرواية " ليس لدي الوقت . إنها التعبئة العامة للخدمة العسكرية في الحرب ، استدعي (ك) و(ب) . أنا الآن أكافأ على وحدتي. صحيح أن هذا لا يكاد يكون مكافأة ، على الرغم من كل شيء الوحدة تجلب الألم فقط ، لم أتأثر كثيرًا بكل هذا البؤس وأنا أكثر حزماً من أي وقت مضى. بعد ظهر هذا اليوم ، سأبقى في المصنع ، ولن أعيش في المنزل لأن "E" وطفليها ينتقلون للعيش معنا. لكنني سأكتب بالرغم من كل شيء وبأي ثمن ؛ إنها كفاحي للحفاظ على الذات"[1]؛ تكشف هذه الأسطر القليلة عن العلاقة الحيوية والمؤلمة التي يحافظ عليها فرانز كافكا مع الكتابة الأدبية كما يؤكد دوريان أستور: "السباق مع الزمن ، وضرورة الوحدة الذي يجعله مذنبًا ، و صراع مرير عن طريق الكتابة من أجل البقاء والتبرير. ستكون سنوات الحرب بالنسبة لكافكا سنوات النضال الفردي للتغلب على استحالة الكتابة ودرء النقص "[2]، خلال هذه الفترة بالتحديد ، حتى أثناء محاولته كتابة ما سيصبح المحاكمة ، يعاني فرانز كافكا بطريقة

[1]- ماكس برود : يوميات فرانتس كافكا ، ص 346.

[2] - Dorian Astor, Introduction au *Procès, p 10.*

حادة بشكل خاص من الشعور المؤلم بعدم القدرة على الكتابة – متلازمة "الصفحة الفارغة" – فهذا يعد مصدر إضافي للشعور بالذنب ، لأنه يشعر بالتأكيد أنه عديم الفائدة في العالم ، بينما يخاطر الرجال في مثل عمره بحياتهم في الحرب ، " لا أستطيع الاستمرار في الكتابة. لقد وصلت إلى الحدود النهائية ، والتي قد أضطر فيها إلى سنوات قبل أن أبدأ قصة جديدة ، مرة أخرى ، ستبقى غير مكتملة. هذا القدر يلاحقني. وأنا مرة أخرى أشعر بالبرد وعدم الاستجابة ، كل ما تبقى لي هو حبي للراحة التامة. مثل حيوان منفصل تمامًا عن الرجال ، في الفترة الفاصلة سأحاول استعادة elice Bauer سأجرب حظي حقًا ، ما لم تمنعني كراهية الذات من القيام بذلك."[1] ، إضافة ذلك تكشف قراءة مذكراته عن آلام الكتابة التي رافقت كافكا أكثر من أي وقت مضى في نشأة هذا العمل ، بين تناوب الإلهام الحماسي والعقم اليائس في الكتابة : " كانت البداية تتضمن مثل هذه الآمال ، ثم تلتها خيبة الأمل من القصص الثلاث ، وكان اليوم أقوى من أي يوم مضى ، ولعله من الصواب أنه ظل العمل على القصة الروسية ساريا بعد (المحاكمة) . بهذا الأمل المضحك الذي يعتمد كما يبدو على خيال ميكانيكي بدأت (المحاكمة) ثانية ، ولم يكن ذلك جهدا ضائعا تماما " [2] ، وأيضا " العجز القديم ، توقفت عن الكتابة بعد مرور ما يقرب من عشرة أيام ، ثم رميت مادونت ، صارت الإرهاقات الكبرى قاب قوسين أو أدنى ، من الضروري أن أندمج على نحو متكلف ، ثم أغوص أسرع مما يفعل الغريق ."[3] إلى أن توقف عن الكتابة في رواية (المحاكمة)"توقف

[1]- ماكس برود : يوميات فرانتس كافكا ، ص 366.
[2]- م ن ، ص 359.
[3]- م ن ، ص 381.

تام ، و عذاب لاحدود له "[1] ، وكان هذا أواخر شهر يناير لسنة 1915، و ظلت "المحاكمة "غير منتهية على الرغم من أنها أكثر روايات كافكا اكتمالًا إذا قورنت بالروايات الأخرى (القلعة – أمريكا) ، فهي على أية حال الرواية الوحيدة التي لها نهاية .

و رغم الألم والمرض كتب كافكا بإسهاب ومن المفارقات أنه نشر القليل جدا فقط ، في حياته لم ينشر كافكا سوى ست روايات :(1912) *Regard* ، (1913) *Le Verdict* ، *Le Soutier* (1913) *La Métamorphose* (1915) ، *La Colonie pénitentiaire* (1919) *Un médecin de campagne* (1919) ، لم تكن معظم أعماله مخصصة للنشر ، وكان هذا واضحا من التوصيات التى تركها إلى صديقه **ماكس برود*** ، في نوفمبر 1921 نشر برود مقالة في مجلة بعنوان (الشاعر فرانز كافكا) ، تحدث فيها عن " أعظم عمل فني لكافكا ، ... رواية المحاكمة ، التى هي موجودة وقد إكتملت حسب رأيي ، أما حسب رأي مبدعها ، فإنها طبعا غير مكتملة ، وغير قابلة للإكتمال ، وغير قابلة للنشر "[2]، و على أساس أنها كمسودات أعمال لم يكن لديه الوقت أو القوة لإكمالها .

هناك بالفعل العديد من النصوص والرسومات والمسودات للكاتب فرانز كافكا غير المكتملة التي كان لا بد من إعادة صياغتها قبل النشر ، فبعد وفاته في عام 1924 ، وجد ماكس برود بين أوراق كافكا قصاصتين يرجوه صديقه فيهما أن يتلف مخطوطاته كلها ، فيما بعد كتب

[1]- م س ، ص 381.

* - ماكس برود (27 مايو، 1884 - 20 ديسمبر، 1968) كان تشيكيًا يهوديًا يتحدث الألمانية، كاتبًا، مؤلفًا، وصحفيًا إسرائيليًا لاحقًا. وبالرغم من كونه كاتبًا غزير الإنتاج بحد ذاته، فهو يُذكر كصديقٍ وكاتب السيرة الذاتية لفرانز كافكا. عيَّن كافكا برود ليكون مُنفذ وصيته، مُكلفًا برود بحرق عمله غير المنشور بعد وفاته. رفض برود ذلك ونُشرت أعمال كافكا لاحقًا.

[2]- فرانز كافكا ، المحاكمة (الآثار الكاملة مع تفسيراتها: الذات)، ص294.

الفيلسوف **فالتر بنيامين** ** " إن تهيّب كافكا من نشر آثاره نبع من قناعته بأن هذه الآثار غير مكتملة ، ولم يكن قصده إبقاءها سرية ، وكونه تصرف بدافع من هذه القناعة هو أمر مفهوم تماما "[1]، ولكن لحسن الحظ اقتنع ماكس برود بالقيمة الأدبية التي لا تقدر بثمن لما يسمى بـ "المسودات" ، وقد خالف هذه الرغبة النهائية وقدمها للجمهور، وهكذا بفضل رعايته الجيدة ، ظهرت المحاكمة في برلين في 26 أبريل 1925 ، بعد أقل من عام على وفاة فرانز كافكا.

فالنص الذي لدينا ليس بالضرورة النص الذي قصد كافكا كتابته، في الواقع لم يجد ماكس برود سوى أجزاء من العمل "فصول" مع أو بدون عنوان ، مكتملة إلى حد ما و غير مرقمة ، دون الإشارة إلى مكانها في الهيكل أو العمارة العامة للرواية ، فقط الفصل "الأخير" وربما الفصل "الأول" قد أكمله المؤلف ، ومايؤكد على أنهما كتبا أولا واحدا تلو الآخر ، هو العلاقة بينهما و التماسك الأدنى الذي نشعر به في هيكل الرواية عند قرائتها .

[1]- م س ، ص 295.

** - والتر بنديكس شونفليس بنيامين (15 يوليو 1892-26 سبتمبر 1940)، فيلسوف يهودي ألماني وناقد ثقافي وكاتب مقالات. يعد مفكرًا انتقائيًا، يجمع بين عناصر المثالية الألمانية، والرومانسية، والماركسية الغربية، والتصوف اليهودي .

بطاقة "المحاكمة" التقنية

الإخراج والسيناريو والحوار: أورسون ويلز.

عن رواية " المحاكمة " لفرانز كافكا.

العنوان بالإنجليزية: THE TRIAL

مدير التصوير: ادمون رشار.

الديكور: جان ماندارو

التوليف: ايفون مارتان.

مهندس الصوت: غي فيات.

الموسيقي: جان ليدرو، مع اقتباسات من "اداجيو " البينوني .

صور المقدمة: أ- الكسياف.

يوم التصوير الأول: 26 مارس 1962 (ستديو بولونيا، في فرنسا).

يوم التصوير الأخير: 5 جوان 1962 .

العرض العالمي الأول: 21 ديسمبر 1962 - باريس.

الفيلم صور بالأسود والأبيض - مدة العرض 120 دقيقة.

الممثلون الرئيسيون:

أنطوني بركنز – جوزيف ك.

جان مورو – الأنسة برستتر

السا مارتينيلي – هيلدا

رومي شنايدر – ليني

سوزان فلون – مس بيتل

مادلين روبنسون – السيدة غروباخ

اورسون ويلز – المحامي

آكيم تلاميروف – بلوخ

ارنولدو فوا – المفتش

(بقية الممثلين، مذكورون في الداخل لدى أول جملة حوار لهم).

الظروف

إذا كان خيار إقتباس أورسن ويلز رواية "المحاكمة" لكافكا لتحويلها إلى فيلم سينمائي قد فُرض عليه جزئيًا بسبب الظروف ، كموضوع الوحدة ، والمنفى والبحث والتساؤل ... فقد انتهز أورسون ويلز الفرصة التي عرضت عليه لتخصيص عمل قريب جدًا من تصوراته وهواجسه الشخصية ، "منذ نهاية الأربعينيات من القرن الماضي ، عاش أورسون ويلز نوعًا من "الترحال" المسرحي والسينمائي. أسيء فهمه ونبذته شركات الإنتاج الهوليوودية الكبرى التي تشعر بالقلق من "جنون العظمة" الذي يعاني منه ، وصعوبة إنهاء أفلامه ، فهو يعمل بتناوب على مهنة الممثل والمخرج ، فقط بشكل عرضي في الولايات المتحدة واختار الإقامة في أغلب الأحيان في أوروبا. في أوائل الستينيات مر أورسون ويلز بفترة صعبة في حياته المهنية ؛ لم يعد يُعرض عليه أي عمل – أو في ظل ظروف يعتبرها غير مقبولة – ولم يعد قادرًا على تمويل مشاريعه الخاصة "[1]، وفي ذلك الوقت عام 1961 ، اتصل به اثنان من المنتجين الروس ، ألكساندر ومايكل سالكيند ، اللذين أرادا أن يلعب دور "تاراس بولبا" [2]في فيلم مقتبس عن قصة غوغول ، وافق ويلز على ذلك بشرط كتابة وإخراج الفيلم بنفسه ، لكن اتضح أنه في نفس الوقت استوديو أمريكي يقوم بإنشاء نفس المشروع تخلى آل سالكيند عن مشروعهم ، ولكن من أجل التعويض بطريقة ما عن أورسون ويلز الذي عمل عليه بالفعل (كتب السيناريو)

[1] - Cahiers du cinéma, n°165, avril 65, p. 16

[2]- تاراس بولبا: إخراج جون لي طومسون ، صدر في عام 1962 ، مع توني كورتيس ويول برينر في دور البطل .

، اقترحوا أن يقوم بإقتباس عمل أدبي عظيم ، بعد التفكير لأول مرة في " القلعة " اختار أورسون ويلز رواية أخرى لفرانز كافكا : "المحاكمة " .

شروط الإنجاز

في 26 مارس 1962 بدأ ويلز في تصوير المحاكمة ، في استوديوهات بولوني بالقرب من باريس، انتهى التصوير في 5 يونيو من نفس العام ، واستغرق مونتاج الفيلم النصف الثاني من العام بأكمله ، وصدر الفيلم رسميًا في باريس في 21 ديسمبر 1962، في غضون ذلك كان على المخرج المؤلف حل عدد من الصعوبات، **أولاً** : أجبر المنتجون أورسون ويلز على تصوير ما لا يقل عن نصف المشاهد في يوغوسلافيا (لم يكن لديهم وسيلة لبنائها في الاستوديو) ، **ثانيا** : أجبرت قيود الميزانية أورسون ويلز على الابتكار. اكتشف بالصدفة المبنى المهجور لـ Gare d'Orsay ، لتصوير معظم المشاهد القوية للفيلم ، ولا سيما المشاهد الداخلية (في المقابل ، فرض عليه الديكور المتوفر اختيارًا معينًا للسينما ، يحمل معاني لم تكن متوقعة في بداية العمل على الفيلم ، وقد تم تصوير المشاهد الخارجية في كل من باريس وروما وكرواتيا، ومن هنا تأتي صعوبة ربط بعض المشاهد أثناء المونتاج ، وفي نفس التسلسل أحيانًا ...أورسون ويلز كان حرا تماما في اختياراته ، وهي حرية نادرا ما عرفها في الأستديوهات الأمريكية آنذاك .

" قضيت شهورًا في تصميم مجموعات الديكور الداخلي، في الواقع كان علينا فقط استخدام المكاتب الكبيرة وشوارع براغ وكرواتيا في الجولة الأخيرة مع القتلة، ففي كرواتيا كان لابد من

بناء مجموعاتي في الاستوديو. قام مصمم الديكور بعمل جميع النماذج ، وكان كل شيء جاهزًا ، ولكن في اليوم السابق لمغادرتنا إلى يوغوسلافيا ، جاءني السيد سالكيند الأب ليخبرني أنه لا يوجد نقود لهذه المجموعات. ولكن إليكم ، كان ذلك جسم الفيلم يتكون من مجموعات مصممة لتأثيرها البصري . اذا مالعمل؟ كنت في فندق موريس ، في منتصف الليل ، محاولًا معرفة كيفية الاستغناء عن مجموعات الأستوديو خاصة بالنسبة لهذا الفيلم .. أحب النظر إلى القمر ليلا ذهبت إلى النافذة لألقى نظرة ، رأيت قمرين كاملين .. أدركت أنهما الساعتين في محطة أورساي توهجهما مثل القمر في الليل ، كانت علامة نزلت من الغرفة وكانت الرابعة صباحًا ، قفزت في سيارة أجرة إلى محطة أورساي ، تجولت في محطة القطار المهجورة حتى طلوع شمس الصباح ، ووجدت كل ما أحتاجه هناك"[1]

لقاء ويلز مع كافكا :

المخرج الأمريكي ارسون ويلز المعروف بعمله المذهل في السينما الأمريكية منذ أن كان شابا ، تعتبر معالجته لرواية كافكا الشهيرة (المحاكمة) رؤية سينمائية متميزة وهامة جدا ليس في تاريخ هذا المخرج فقط ، بل في تاريخ السينما بشكل عام ، وبشكل خاص في تاريخ السينما وعلاقتها بفن الرواية، وهي كأي عمل من أعمال ويلز الأخرى حازت على شهرة كبيرة، وأصبحت من كلاسيكيات السينما حيث تدرس في معاهدها الأكاديمية في مناطق مختلفة من

[1] - O. Welles et P. Bogdanovich, *Moi, Orson Welles*, Belfond, 1993. (ترجمة الباحث)

العالم، ليس لأنها مأخوذة عن رواية كافكا فقط، بل لتفرد هذه المعالجة في تقديم قراءة جديدة لعمل أدبي .

على الرغم من أن إختياره للرواية كان شخصيا ، إلا أنه في تصريح له أنها لم تستحوذ على اهتمامه بالكامل في البداية: " أنا لا أشاطر كافكا وجهة نظره في المحاكمة، أعتقد أنه كاتب جيد ، لكن كافكا ليس العبقري غير العادي الذي نتفق عليه جميعًا اليوم "[1]، ومع ذلك من خلال الإشتغال على نص كافكا بهدف نقله ، أصبح أورسون ويلز أكثر حساسية لجو الرواية ولخيارات الكتابة لمؤلفها ، إلى حد نوع من التراضي والإقتناع في نقل العمل إلى السينما:" لم أكن أيضا سعيدا عندما صنعت هذا الفيلم"[2] سحر الحلم هذا ما كان يبحث عنه ، هذا ما أراد إعادة إنتاجه ، " نخلق عوالم كاملة في أحلامنا ، مليئة بأشخاص لم نرهم من قبل ، أماكن لم نزرها من قبل ، إنه تردد صدى عوالم غامضة وذكريات لم نختبرها من قبل ، ومع ذلك فهي موجودة هناك ، حقيقية جدًا في سياق عملية النوم "[3]، هذا أيضًا هو المسار التفسيري الذي فتحه بنفسه في "تحذيره" في بداية الفيلم : "تروي هذه القصة في رواية تسمى المحاكمة Le Procès ... قيل أن منطقها هو حلم أو كابوس ".

[1] -« Premier entretien » in *Orson Welles*, *Les Cahiers du cinéma*, 1986

[2] -« Premier entretien » in *Orson Welles*, *Les Cahiers du cinéma*, 1986

[3] - O. Welles et P. Bogdanovich, *Moi, Orson Welles*, Belfond, 1993.

استقبال الفيلم

كان فيلم " المحاكمة " لمخرجه أورسن ويلز منتظرًا بفارغ الصبر في عام 1963 ، حيث لم ينتج المخرج أي عمل بعد Thirst for Evil ، وكان ذلك سنة 1958. ومع ذلك ، عندما يتعلق الأمر بالتكيف السينمائي لعمل مشهور جدًا ، يثبت التاريخ أن المرء يميل دائمًا إلى الحكم على جودة الفيلم فقط وفقًا لـ "إخلاصه" الكبير إلى حد ما. لمصدر العمل ، بغض النظر عن صفاته المحددة. هذا صحيح أكثر في حالة الروايات ، التي تترك قراءتها – تجربة فردية وحميمة بطبيعتها – مجالًا كبيرًا للذات الشخصية (كل قارئ ، بطريقة ما ، هو صانع أفلام الرواية. يقرأ ، منذ ذلك الحين ، من "سيناريو" الروائي ، يبتكر صوره العقلية الخاصة). لذلك ، هناك فرصة ضئيلة لأن يكون التمثيل العقلي الذي يصنعه لرواية معينة يتوافق تمامًا مع تصوير المخرج (المخرجين) ، ولهذا السبب غالبًا ما نشعر بخيبة أمل كبيرة من النسخة السينمائية للرواية. رواية أحببناها ... في الواقع فكلما اشتهرت الرواية ، زادت مخاطر اقتباسها وتعرضها للنقد ، لم تكن محاكمة أورسون ويلز استثناءً، وكان النقاد يميلون إلى تصنيف الفيلم على أساس "إخلاصه" للرواية فقط. شعر البعض أن الفيلم كان تقليدًا مستعبدًا لرواية كافكا لدرجة أن أورسون ويلز فقد كل قوته الإبداعية. قام الآخرون ، الأكثر عددًا ، بتوبيخ المخرج لأنه خان الرواية (متناسون أن قراءتهم كانت ذاتية إلى حد كبير، فقط لأن لا أحد يعرف الشكل الذي كان سيتخذه العمل المكتمل

تدخلات المخرج

ويلز وكافكا :

"ألبرت فولتون " في أربعينات القرن الماضي في كتابه (السينما آلة وفن) تحدث عن الرواية حينذاك قال: "أن الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، والفلم أشبه بالرواية منه بالمسرحية، ولا يمكن بالطبع أن يكون مثل رواية تماما، أنما الفلم شيء أقل من رواية، ولكنه شيء أكثر من ذلك "[1]، فبفعل هيمنة الفن الروائي من حيث الانتشار في العصر الحديث على الأجناس الأدبية والفنية الأخرى ، و تحديدا في القرنين المنصرمين من تاريخ الأدب ، لابد لنا أن نشهد هيمنة الرواية أيضا على الفن السابع الحديث العهد بشكل كبير، ونقصد بهذه الهيمنة سيادة بعض من المفاهيم الأدبية والأسلوبية ، أو أدواتها في آلية وبنية السرد في التعبير الفيلمي " وبشكل أدق منطقها الذهني الأدبي في نقل المتقاربات والمتناقضات الصورية المتخيلة عند المتلقي والمفترضة، وتقنين تجاور تلك الصور الخيالية ، والقيمة الإيحائية لذلك التقارب أو التناقض أو التجاور، في بث إيحاءات محفزة لذاكرة المتلقي، بنية مسبقة من قبل الكاتب "[2] ، هكذا زاد إهتمام العاملين في المجال السينمائي (مؤلفين –مخرجين) بالاستعارة من الروايات الأدبية المعروفة، ولكن ليس بالأدب لذاته، بل لاستعارة الثيمات القصصية فقط، وإعادة تقديمها على الشريط السينمائي، فكانت هناك نتاجات سينمائية رائعة .

[1]- ألبرت فولترون : السينما آلة وفن ، تر : صلاح عز الدين-فؤاد كامل ، مكتبة مصر ، 1998 ، ص 94.
[2]- قاسم علوان، البنية الأدبية وتحولاتها جنسيا ، ص 6

تعتبر معالجة المخرج الأمريكي أورسون ويلز لرواية كافكا الشهيرة (المحاكمة) ؛ رؤية سينمائية متميزة وهامة جدا ليس في تاريخ هذا المخرج فقط ، بل في تاريخ السينما بشكل عام أو تحديدا في تاريخ السينما وعلاقتها بفن الرواية بشكل خاص ، ولقد عرف عن أرسون ويلز براعته في التعامل مع الأعمال الروائية والدرامية المكتوبة سلفا ، وابتكاره لتقنية أسلوبية سينمائية جديدة مع كل عمل سينمائي يشتغل عليه ، و للسينما مكانتها الخاصة عندما يكون العمل الروائي كبيرا ومشهورا بحجم رواية " المحاكمة " فقد تميزت أيضا رواية (المحاكمة) بالتعبير الصوري بعيدا عن المجازات اللغوية والبلاغة المجردة ، أو فيما يخص الوقوع تحت تأثير الأساليب البلاغية اللغوية في الروايات ومناظرتها صوريا كما هو شائع، فقد أغرى هذا المؤثر الكثيرين قبله وبعده ، ليذهب بهم الأدب بعيدا عن السينما ، وتوقعهم الرواية في شباك السرد الروائي وبلاغة اللغة الأدبية ، ولا ينحصر التكيف في التقاط نص المصدر فقط ، بل يقترح نقلا من شكل فني إلى آخر ، من لغة إلى أخرى ، وهي إعادة كتابة للرواية المذكورة بطريقة سينمائية مختلفة جدا عن الكتابة الأدبية التي جاءت فيها الرواية ، وطرق هذا النقل هي التي سيتم التشكيك فيها ، ونتيجة لذلك لا يمكننا أن ننظر إلى فيلم أورسون ويلز على أنه خداع أو خيانة أو تصوير غير كامل لرواية كافكا ، لأن الإشكالية هنا ليست في موضوع الأمانة والخيانة كموقف أخلاقي من النص الروائي الذي كتب مسبقا، أو الاقتراب و الابتعاد عنه ، بل هي في عملية إعادة أنتاج نص/عمل جديد لا ينتمي للأصل بأية صلة، ربما إلا بالاسم فقط ، أو ربما يبقى الإطار الحكائي للرواية الأصل فقط ، فالإشتغال على عمل أدبي في السينما

يدعو إلى إجراء مقارنات بين العملين ،وغالبا ما تكون هناك شروط للوفاء أو الخيانة للعمل الأدبي ، نجدها كمعايير حكم في النصوص النقدية التى درست الفيلم ، غالبا ما تقع بين الإتهام المزدوج بالتقليد أو الخيانة ، في " **دليل الأفلام** " **لجان تولارد** نجد هذا الإشعار القصير الذي يخصصه الكاتب في التفسير الذي نوقش لمحاكمة كافكا : " فالكون البيروقراطي للرواية يتحول إلى كابوس سيريالي ، هذه المواجهة للجحيم إنتهت على الفطر الذري ، هذه المغامرة الفردية تنتهي على كارثة عالمية " [1]، لا يمكن بالطبع أن تكون مسألة إخلاص ويلز لكافكا بمثابة معيار للحكم على قيمة الفيلم ، ولكنها تثير إهتمام الباحث لتناسب العملين من ناحية ، ومن أخرى لتحليل بناء الفيلم بصفة خاصة .

في البداية سوف يتطرق الباحث إلى أين ظهرت إشادات ويلز بكافكا ، وبعد ذلك إلى دراسة التحولات التى طرأت وذلك من خلال ترتيب المشاهد ، الأماكن ، مدة تجسيد القصة ، الشخصيات ،الزمن ، إلى أن نصل في تحليلنا لتسليط الضوء على بعض المبادىء التى كانت إرشادات لويلز في عمله المتمثل في الإنتقال من الرواية إلى الفيلم .

[1]- جان تولاد ، دليل الأفلام ، م س ، ص 86.

إشادة ويلز بكافكا :

حدد الوضع الثقافي آنذاك للعمل الأدبي المكيف للعمل السينمائي، إلى حد كبير كيف يكون استقبال الفيلم ، وعلى هذا فإن التكيف السينمائي لمحاكمة كافكا يبدو بمثابة تحد للمخرج ، فالكاتب معروف في الوسط الفني ، و الرواية هي من الأعمال التى أراد كافكا تدميرها ، مع هذا قد نشرت بعد وفاته ، وكانت موضوعاً لمجموعة من القراءات ، والدراسات والتعليقات ، وكل هذا يضفي على الرواية صفة الخصوصية إلى درجة أنها تحفة حساسة . أي الإشتغال عليها سينمائيا سيتدعي أو يستجيب لاتهامات الخيانة ، وقد ساهم النقد السينمائي على يد أندريه بازان (André Bazin) في فرنسا إلى اكتشاف ماهية لغة السينما بالنسبة لماهية الأدب ، " مما جعل من مبدأ « إخلاص » الفيلم لرواية اقتبس عنها حتى في أكثر الأفلام قربا من النص الأدبى ، فكرة غير ممكنة بسبب الاختلاف الجوهري في طبيعة الوسيط " [1] و الجميع يكاد يتفق على الإقرار بأن التكييف يعد خيانة .. ويلز قد خان كافكا ، لكن الاتفاق يتوقف عند هذا الحد فقط ، وبالنسبة إلى الجانب السينمائي البحت من النقد ، جرى أحيانا رفض النظر إلى كافكا إلا بوصفه واحدا من مصادر فيلم ويلز ، وجرى على هذا النحو رفض مشكلة الاقتباس باعتبارها مشكلة مزيفة.

ومن جانب آخر يهرب ويلز من إنتقاد الخيانة بسبب المكانة الخاصة التى يمتلكها في الوسط الفني ، فهو مخرج وممثل مشهور على مستوى العالم ، ولديه سمعة عبقرية تعد مبكرة ؛ صنع

[1] - CLEDER , Jean, « L›Adaptation cinématographique », Fabula.org, 13 Juin 2004 https://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation

فيلمه الأول " المواطن كين " (1940) تحفة سينمائية ، وبقية أفلامه تجعله مؤلفا غير مرغوب فيه (هوليود) ، إضافة لقائمة من الأفلام الغير المنجزة ، مما جعله يقول سنة 1958 : " إننى أخطط جديا لوقف جميع الأنشطة السينمائية والمسرحية تماما ، ووضع حد لها نهائيا ، لأن لدي الكثير من خيبات الأمل "[1]، قبل العمل على رواية المحاكمة لكافكا ، كان قد إشتغل ويلز على أعمال شكسبير ووضعا على الشاشة ، ماكبث سنة 1947 ، عطيل سنة 1952.

وبالتالي فإن ويلز على المستوى الثقافي والإجتماعي ، في مستوى فنان مساو لكافكا ، ولكن إذا كان هذا الوضع من الفنان يسمح له بالهروب من تبعية الخيانة وإهمال رواية كافكا ، فإنه لا يستطيع أن يتجنب أن فيلمه ينظر إليه من منظور مقارنة مع العمل السابق (الرواية)، والمشاهد الذي يرى الفيلم ليس مشاهد "بريء" ، فرواية كافكا حتى لو لم يقرأها المتفرج فمعرفته لكافكا تصنع وتضع أفقا من التوقعات التي يجب أن يأخذها ويلز في عين الاعتبار.

ترتيب ونقل المشاهد :

في الفيلم من بين التغييرات الأساسية فيما يتصل بالرواية ، كتمهيد للفيلم وضع أورسون ويلز رسمة : "المثول أما باب القانون " التي ترد في الفصل التاسع من الرواية ، ويرويها الكاهن – (ص227–238) هو الفصل 16 ترتيبا – على شكل مقدمة يقرأها ؛ ويلز يقرأ علينا مشهد الإنتظار في حين لا تزال صور ألكسياف* تتبع بعضها البعض ، كيف نفسر هذا التحول ؟

[1] - André Bazin, *Orson Welles*, Ramsay Poche Cinéma, 1972, p 145 (ترجمة الباحث)

هذا التحول يعمل كمرحلة انتقالية بين العمل المكتوب والفيلم ، ومن المؤكد أن الانتظار عند بوابة القانون يشكل المقطع الأكثر شهرة للرواية : فبدء الفيلم على هذا النحو يشكل تكريم ويلز للرواية والتوافق مع توقعات المتفرج ، وصوت الرواي وهو ما يتعين على المتفرج أن يتعرف على صاحبه (واحد من أشهر الأصوات في تاريخ الإذاعة الأميركية ، ويرجع ذلك جزئياً إلى الذعر الذي سببه في عام 1938 قراءته لحرب العوالم)** ، صوت أورسون ويلز .

تعمل هذه المقدمة على تعريف بطل الفيلم بموقف من يقع عليه تطبيق القانون ، و يشير ترتيب اللقطات إلى صورة الصفحات التي نقلبها كما في الرواية ، مغمورة في الكون الرمادي و الحزين الذي يتطابق في تصوره لكون "كافكا" ، حتى ولو لم يذكر اسم كافكا : "هذه الحكاية مروية في رواية عنوانها المحاكمة "[1] ، وسوف يكون لزاماً علينا أن ننتظر حتى يتسنى لنا أن نستمع مرة أخرى إلى صوت ويلز مستعملا لأول مرة اسم كافكا: "هذا الفيلم ، المحاكمة ، عبارة عن تكييف لرواية فرانز كافكا"[2]، فمن خلال هاتين الإشارتين إلى الرواية ، أصبحت محاكمة كافكا محاكمة ويلز ، و بشكل خاص تظهر رغبة ويلز في ملاءمة عمل كافكا في عمل سينمائي كما قام كافكا بعمل أدبي .

*- ألكسندر ألكسندروفيتش ألكسيف (بالروسية: Александр Алексеевич Алексеев))18 أبريل 1901- 9 أغسطس 1982) هو فنان ومخرج رسام من الإمبراطورية الروسية، عاش بشكل رئيسي في باريس وعمل فيها. يُنسب اختراع الشاشة الدبوسية له ولزوجته الثانية كلير باركر (1906-1981) بالإضافة إلى تجميع تقنية الرسوم المتحركة. أنتج ألكسيف 6 أفلام على الشاشة الدبوسية، و41 فيلمًا إعلانيًا، وأضاف رسوما إيضاحية لـ 41 كتابًا.(ويكيبيديا الموسوعة الحرة).

**- برنامج إذاعي أسبوعي من 1938 حتى 1940. أحد حلقات البرنامج حملت عنوان "حرب العوالم" وكانت مقتبسة من عمل لهربرت جورج ويلز وكان ضمن التمثيلية نشرة إخبارية بصوت أورسن ويلز تحكي هجوم كائنات فضائية مما أرعب بعض المستمعين الذي ظنوا أنه حقيقة.

[1]- أورسن ويلز، سيناريو فيلم المحاكمة ،تر:إبراهيم العريس، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2005،ص 16

[2]- م ن ، ص 182.

ومع هذا حقيقي أيضا أن ويلز وعلى مستوى التقطيع على الأقل، قد احترم الكتاب بالتفصيل ، ولكن من الصحيح أيضا أن نظام ترتيب الفصول هو نفس ذلك النظام الذي تقترحه نسخة الرواية التى إشتغلت عليها ، ونحن إذا تفحصنا أرقام فصول الرواية كما توجد في الفهرس سنجدها في الفيلم موزعة تبعا للترتيب التالي:

01 – الفصل السادس عشر – العنوان : " على أبواب العدالة "

02– الفصل الأول – العنوان : " رسالة بالقبض على جوزيف .ك "

03–الفصل الثاني – العنوان : " حديث مع فراولين بورستنر وفراجروباخ "

04– الفصل السادس – العنوان : " فراولين وصديقتها مونتاج "

05– الفصل الثالث – العنوان : لم يضع لها عنوانا (أهم حدث حضور جوزيف.ك الجلسة)

06– الفصل السابع – العنوان : " الجلاد "

07– الفصل الثامن – العنوان : " العم كارل "

08– الفصل التاسع – العنوان : " ليني " (خادمة المحامي)

09– الفصل الرابع – العنوان : " حجرة التحقيق الخاوية "

10– الفصل الخامس – العنوان : " مغامرة في مكاتب المحكمة "

11– الفصل الحادي عشر–العنوان : لم يضع لها عنوانا(المنتج الذي يخبره عن الرسام تيتوريلي)

12- الفصل الرابع عشر – العنوان : " إستبعاد المحامي "

13- الفصل الثاني عشر – العنوان : " الرسام تيتوريلي "

14- الفصل الخامس عشر – العنوان : " في الكاتدرائية "

15- الفصل السابع عشر – العنوان : " الخاتمة "

إضافة إلى حلقة الأحداث التي نجدها في الفيلم نأخذ منها مثالا في (33.23-40.27 دقيقة)؛كان كافكا قد وضعها أصلا على أساس أنها تشكل "الفصل الثالث" (نسخة الرواية المشتغل عليها لا يوجد بها عنوان لهذا الفصل) ، فكافكا عمد إلى عنونة فصوله لكنه لم يرقمها ، و صحيح أن ويلز قد نقل الأحداث إلى زمن إنجاز الفيلم غير أن هذا النقل لم يؤثر البتة على مستوى الحكاية ، ففي الكتاب يتوجه (جوزيف.ك) إلى جلسة التحقيق الأولى ، إلى العنوان الذي دُعي إليه عبر مكالمة هاتفية ، وهذه المسيرة وصفها كافكا بطريقة عادية ، كل ما في الأمر أن البطل يفاجأ في طريقه حيث يرى كتبة البنك الثلاثة (رابنشيز – كوليش – كليمنر) الذين شهدوا اعتقاله ، ويعلق كافكا هنا قائلا: "فكر جوزيف .ك أنه ربما كان الثلاثة يحدقون خلفه ويتعجبون إلى أين يندفع رئيسهم الآن ، كان جوزيف .ك قد رفض إستئجار عربة يصل بها إلى مبتغاه ، فلقد كره أن يطلب مساعدة أحد – مهما كانت شخصية هذا الغريب – في قضيته هذه ، ثم أنه لم يرغب أن يتدخل أحد – ولو عن بعد – في أموره الخاصة "[1] ، وغالبا

[1]- فزانز كافكا ، المحاكمة ، ص 41-42.

ما يشتغل المؤلف على هذا النحو؛ تفصيل عادي قابل للتفسير أحيانا لكنه على الدوام مدهش بالنسبة إلى آلية الاحتمالات في الروائية .

أما في الفيلم هذه المسيرة تأتي بعد أن يتلقى جوزيف ك رسالة قصيرة من فتاة تجلس خلفه داخل قاعة المسرح ، نفهم من ردة فعله أنه تم إستدعاءه خارج صالة المسرح ، يلتقى بالمفتش الذي إعتقله أول مرة معه الحارسين أيضا ، مفاد هذا اللقاء أنه مدعو لجلسته الأولى في المحكمة ، المسيرة إلى الجلسة في الفيلم يأخذنا عبرها ويلز إلى عالم من البديهي أن ليس بالإمكان تصوره بوصفه عالما واقعيا ، " يجتاز ساحة فيها تمثال "ملفوف " .. إذن يبدو التمثال كما لو كان ملفوفا ولكن ثمة من حوله وعند أسفله أشخاص معظمهم من العجائز ، شبه عراة ، شمة مجموعات صغيرة من هؤلاء البائسين وهم يرتجفون بتعاسة ، إنهم منقسمون إلى مجموعات متساوية العدد (قريبة من بعضها البعض) موزعة في مختلف مناطق الساحة ، وهم يحملون حوائجهم وثيابهم ، وممتلكاتهم البائسة تحت آباطهم العرية . ومن رقابهم تتدلى يافطات كبيرة مرقمة ، "ك " يعبر بينهم " [1]، إذن ها نحن هنا في قلب العالم الغرائبي، مع إشارة رمزية واضحة لأورسن ويلز إلى عالم معسكرات الاعتقال.

- يبرر التغيير الأول للضرورة الدرامية ، بالمعنى الحيز المكاني والزماني ، لأن المحادثة مع السيدة غروباك كانت بعد إستجواب جوزيف.ك من طرف المفتش ، ومحاولة إعتذاره بشأن هذا التوقيف ، وهذا موجود في الرواية في الفصل الثاني بعد حدوث الإستجواب في الفصل

[1]- أورسون ويلز ، سيناريو فيلم المحاكمة ،تر : إبراهيم العريس ، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما ،دمشق ، سوريا ، ص 68.

الأول ، أما في الفيلم كانت المحادثة مع وبعد الإستجواب في المشهد الأول والثاني ، سمح هذا التغيير لويلز أن يستعين بشخصية السيدة غروباك وذلك بالإشتغال على المجال وعكس المجال لتدعيم تدفق المعلومات للمتلقى ، و لخلق إيقاع جميل يصلح أن يكون بداية الفيلم

- ويتعلق التغيير الثاني باستمرار الفصلين الثالث و الرابع من الرواية ،في الفيلم نشاهد جوزيف.ك يعود إلى غرفة المحكمة التي أصبحت مهجورة (المشهد الثالث عشر) بعد الاجتماع بالجلاد ، وإلتقاء العم كارل ، ثم المحامي هولد وخادمته ليني ، وهذا التغيير يبرره مرة أخرى التحكم في زمن الفيلم و للضرورة الدرامية .

إضافة إلى تحولات في ترتيب المشاهد يجبرنا مرة أخرى على النظر في المكان الهام الذي يحتله المشهد إحدى عشر و اثنا عشر في بناء فيلم ويلز .. لقد مر جوزيف .ك بدعوة من ليني إلى الجانب الآخر من بيت المحامي هولد (المشهد الثاني عشر) ، وهذه الحركة هي نفسها من التجاوزات التي تجعله يخترق على الرغم من الحظر للتجول في قاعة المحكمة الفارغة ، و يقوم بفتح كتب القانون بحثاً عن الحقيقة وراء المظاهر المزيفة لها .

- كما عكس ويلز مشهد الرسام تيتوريلي (الفصل الثاني عشر) والزيارة الثانية للمحامي (القصل الرابع عشر) ، وبالتابي جعل زيارة الرسام آخر محاولة لجوزيف.ك للنجاة من محاكمته ، و هذا التعديل يمكن أن يكون له تبرير جمالي ؛ أن (المشهد الثامن عشر) هو مشهد قوي بشكل خاص على المستوى البصري من خلال الإضاءة و الترافلينغ المستعمل في مرافقة جوزيف.ك في هروبه من خلال الأروقة و المجاري ، يتسارع الإيقاع بواسطة الصوت ،

حركات الكاميرا ، الصورة المتسارعة للفتيات الصغيرات اللاتي يجرين في النفق ، كل هذا يغرق المتفرج بشكل نهائي في عالم من عدم الانسجام المحموم الذي يقودنا لنهاية الفيلم ، و هذا التعديل ينطوي على معنى الفيلم نفسه ؛ حيث أن التسلسل يضاعف من تأثيرات وضع نهاية الفيلم على أعين الفتيات الصغيرات ، و وضع جوزيف.ك في موقع مطارد من قبل معجباته الإناث.

بوسعنا أن نضاعف الأمثلة التي يوجد فيها تعارض بين كافكا وويلز ، لكن الفروقات لا تقف عند هذا الحد، وإذا كنا غير قادرين على تحليل الفيلم كله ، لكن لا بأس من التوقف لحظة كما فعلنا عند بداية الفيلم ولحظة عند نهايته ؛ نهاية الفيلم بدورها نجد فيها دلالة خاصة على التغيير الذي أحدثه ويلز في المحاكمة فاعتقال واقتياد جوزيف.ك إلى الإعدام من طرف الرجلان حيث لا يجرؤان على تنفيذ الحكم بواسطة السكين كما هو موجود في الرواية ، عند ذلك يبتعد الجلادان ويشعلان خرطوش الديناميت يقذفانها على الضحية التي تنحني وترمي شيئا وهي تضحك ضحكة ساخرة . يحدث الانفجار ولا ترى في مكانه سوى غيمة كبيرة من الدخان. والواقع أن هذا التعديل الجديد والهام يكشف لنا عن بعد جديد ادخله ويلز. وهذا البعد يكمن في أن جوزيف.ك في الفيلم يثور على عكس ما يفعل جوزيف.ك في الرواية ، فهو يرفض تحمل عبء ذلك العبث ، وهو يكف عن القبول بالمحاكمة التي تجري له وكانها مجرد سلسلة من الأحداث المضجرة ، وذلك من خلال طرحه الدائم للأسئلة باحثا عن حقيقة القوانين

، هذا بينما نلاحظ لدى كافكا أن العالم هو هكذا ، وليس بوسعنا أن نفعل شيئا من أجله، أما لدي ويلز، فبإمكاننا أن نرى مخرجا أو على الأقل مقاومة .

الشخصيات :

المدير التنفيذي الشاب الذي يحمل اسم أسرة مجهول ، لا يعتقد أنه مجرد أحد ، بل هو متغطرس بشكل لا إرادي ، شديد الحساسية للعلاقات الهرمية ، و يميل إلى احتقار رؤساء عمله وكذلك موظفي المحكمة الذين يقابلهم حيث أنهم من رتبة أدنى ، وهو متأكد من نفسه ومن ما يستحق ، جوزيف.ك مقتنع تماماً أيضاً ببراءته ، و المشاكل الناجمة عنه تجعله في بعض الأحيان يدرك أنه غير معصوم ، إضافة للرعب التى تسسبه له المحاكمة وذلك من الشائعات التى تقال عنه ، إضافة إلى أنها تقلقه وتغضبه لتقوده إلى ارتكاب العديد من الأعمال الغير طوعية ،مثل الأخطاء والغيابات في االبنك ، وأحيانا في أسباب غير عقلانية ، كإغواء النساء له عن طريق إقناعه بأنهن قادرات على مساعدته في قضيته .

أيضا كان إعتماد ويلز في تدخلاته تجاه الرواية إلى الإستغناء على عدد معين من الشخصيات ، هو مبدأ تقليدي لأي عمل تكييف من السرد المكتوب إلى السرد السينمائي يقتضي بإزالة بعض الشخصيات من الرواية وتعديل أو تقصير في مدة عرضها في الفيلم ، وهذا كله ينطوي تحت الضرورة الدرامية .

في فيلمه إستغى ويلز عن : (ابن البواب ، الكابتن لانز ، وسكان مكاتب المحكمة التي يطلب إليها جوزيف .ك ، الشرطي ، و رجل يرتدي ثوباً أمام باب المحامي ، أصدقاء جوزيف

.ك ، والعميل الإيطالي ، والمرأة العجوز ، التاجر ، شماس الكاتدرائية ؛ أطفال يلعبون ، رقيب المدينة ، شخصية الآنسة بيرنستر ، رجال الشرطة (هذه القائمة ليست شاملة).

وفي مستوى آخر من تكييف الفيلم تم التركيز على عدد من شخصيات الرواية ، الذين يشغلون نفس الوظيفة الإجتماعية و الدرامية تقريبا ، في شخصية واحدة تنوب عن الباقي : حيث لا يظهر نائب المدير ومدير البنك إلا لفترة وجيزة بالمشهد الخامس،كما يظهر المدير ، وخادمة السيدة غروباخ والسيدة غروباخ تمثلتا في السيدة غروباخ في الفيلم ، الرجل ذو الشارب والزوجان المسنان اللذان يراقبان جوزيف .ك من خلال النافذة في الفصل الأول للرواية ، يظهران بشكل سريع بالمشهد الثالث بالفيلم ، تحت سمات امرأتين تراقبان من النافذة (الدقيقة 14:30) ، ويتخذ حشد الخدم والعمال الموجودين بالبنك وممراته شكل شخصية سكرتيرة جوزيف.ك ، و أيضا تختزل في موظفة المعلومات والأرشيف التي دائما ما نراها تجري وراء جوزيف.ك ، الشابة التي توجهه للخروج من مكاتب المحكمة في الرواية (الفصل الخمس) حين يكاد أن يغمى عليه ، للهواء والرائحة الموجودان في أروقة المكاتب ، أما شخصية المنتج الذي يعطي لجوزيف.ك عنوان الرسام تيتوريلي ، تم الإستغناء عنه و أسندت مهامه لخادمة المحامي " ليني " .

هذه التعديلات قام من خلالها ويلز بإزالة كل الجانب المهني من شخصية جوزيف.ك وفضل الشخصيات النسائية ، التي لعبتها بعض أجمل الممثلات في ذلك الوقت ، على الشخصيات

الذكورية في هاته الأدوار؛ (السكرتيرة، ليني، صديقة بورستنر فراولين، السيدة في عرض المسرحي التى تنقل لجوزيف.ك رسالة الإستدعاء من المفتش، زوجة صاحب قاعة المحكمة). إشتغل ويلز على عزل جوزيف.ك عن طريق إزالة أي إشارة إلى الأصدقاء أو العاملين معه فقط الآنسة بيرنستر التى تظهر بطريقة شحيحة هي الشخصية الوحيدة التي تكون في اتصال حواري وجسدي مع جوزيف.ك.

زمـن القصـة :

تمتد قصة كافكا في الرواية إلى عام واحد "هل ينبغي لي الآن أن أظهر أنني لم أتعلم شيئاً من سنة من المحاكمة"[1] ، تبدأ في صباح أحد الأيام في تمام الساعة الثامنة ، وهو يوم عيد ميلاد ك. "مر الوقت بسرعة بفضل مجموعة من التهاني بعيد الميلاد"[2] ، وينتهي في "اليوم الذي يسبق عيد ميلاده الحادي والثلاثين"[3]، ومن السهل نسبيا ملاحظة المؤشرات الزمنية في الرواية لأنها تحدث عادة في بداية الفصول .

بينما حقق ويلز في فيلمه إنخفاضا كبيرا في طول فترة الخيال أو الحلم ، الإنطباع بالإستمرارية والسرعة أولا بأن جوزيف.ك يرتدي نفس الزي ، ومن خلال حيويته وتحركاته في بداية ونهاية كل مشهد ، وقد حذف ويلز بعض المشاهد من الرواية ، تلك التي تظهر فيها الشخصيات التي لوحظ اختفائها أعلاه لقد حصر وقت الخيال على مدى بضعة أيام ، حتى يكتسب تتابعا وكثافة هائلة لتتابع الأحداث ، لكن هذا يتطلب تحليلا أكثر دقة ، والواقع أن دراسة الطابع

[1]- فرانز كافكا ، المحاكمة ، 239 ص.
[2]- م ن ، 07 ص.
[3]- م ن ، 239 ص.

الزمني في الفيلم تتطلب إعطاء مكان خاص للمشهدين إحدا عشر و اثنا عشر (أول لقاء مع ليني و المحامي) لفهم الفيلم ، من ناحية يشكل هذان التتابعان المشاهد المركزية للفيلم (من السابعة والأربعين إلى الستين دقيقة من الفيلم) ، و من ناحية أخرى بدءا من مشهد اللقاء مع المحامي القصة لم تعد تتقدم وفقا لمنطق زمني ولكن وفقا لمنطق مكاني.

وإذا أردنا تحديد الزمن الذي دارت فيه القصة وفق مشاهد الفيلم :

اليوم الأول : من المشهد الثاني إلى المشهد الثامن .

المشهد الثاني والثالث ؛ يتم خلالها القبض على جوزيف.ك ، المشهد الرابع ؛ محاولة جوزيف.ك إغواء الأنسة برنستر ، المشهد الخامس ؛ وصوله إلى البنك حاملا هدية في يده (يوهمنا ربط المشهد أن الهدية لها علاقة بالأنسة بيرنستر) ، محادثته مع المدير الذي يعطيه موعدا في دار الأوبيرا ، المشهد السادس ؛ عودته إلى المنزل مساءا ، دائما حاملا الطرد نفسه ، يلتقي بصديقة الأنسة بيرنستر التي تخبره برحيلها ، المشهد السابع ؛ وهو المساء في دار الأوبيرا ، الذي يستلم فيه رسالة من إمرأة خلفه ، مفادها أنه مفتشا يطلبه خارج الأوبيرا ، يجتمع مع المفتش والجلادين الذين يعطونه خطة الذهاب في نفس المساء إلى قاعة المحكمة ، وأخيرا المشهد الثامن ؛ مشهد المحاكمة .

اليوم الثاني : (لا ندري إن كان اليوم الموالي) من المشهد التاسع إلى المشهد الثاني عشر .

المشهد التاسع ؛ وصول جوزيف.ك إلى البنك ، وإلتقاءه بعمه الذي كان بانتظاره مع وصول ك. (التسلسل 9) ، المشهد العاشر ؛ تم تنبيهه من خلال مكالمة هاتفية من إيرمي ، المشهد

الحادي عشر والثاني عشر ؛ زيارتهم للمحامي ، الأحداث تتدحرج إضافة إلى توزيع مشاهد النهار والليل الذي يعطي القصة بعض التماسك الزمني.

ومن ناحية أخرى وابتداءا من المشهد الثاني عشر ، فإن الإشارات الزمنية غير واضحة عمدا من قبل المخرج ويلز ،هل بقية المشاهد وصلا إلى المشهد السابع عشر ، هي مشاهد ليلية أم نهارية ؟ من خلال الحوارات الواردة ؛ "لم نسمع من محاكمتك منذ فترة ".

وبعد دخولنا في فترة زمنية أخرى أصبح جوزيف ك. يتقدم فقط من خلال الركض بين مساحات متلاصقة بواسطة مجموعة من الديكورات ، منزل المحامي مع سلسلة من الغرف التي تعبرها الكاميرا والشخصيات كما لو أنها أماكن للمرور فقط ، وأبوابها الرئيسية و الخفية المؤدية إلى مكان ذو بعد فضاء خارجي، (انظر نهاية االمشهد السابع عشر البيت قريب من جميع الأماكن الأخرى ، هو مرتبط مع درج المحكمة في المشهد الثالث عشر ، و مع عتبة منزل تيتوريللي في المشهد السابع عشر) ويشكل بالنسبة لجوزيف.ك وللمشاهد مكان المرور الذي نجد فيه كل الوجهات السابقة ذكرها ، فهنا في الفيلم أصبحت الشخصية تفقد مسارها بشكل متقطع في متاهة الزمان والمكان.

بدءاً من المشهد الثاني عشر ، يصبح جوزيف.ك في سباق مع الزمن يتمثل في هروبه وسرعته من التخلص من العمل أوي أي طارء يحيله عن التفكير في محاكمته (سباق مع سكرتيرة البنك ، المرأة في أروقة المحكمة للخروج من غرفة المحفوظات ، عبور المدينة للوصول إلى البنك والهروب من إيرمي ابنة عمه سباق للهروب من الفتيات الصغيرات من

منزل تيتوريلي ، الهروب من الكاتدرائية ،إلى أن يصل للتوقف الوحيد وهو التوقف الذي يحدث عندما يعود إلى المحامي ، بنية الإستغناء عن خدماته وبالتالي الهروب من قبضة المكان والشخصية .

كتب جيل ديلوز : " إن إنجاح أورسون ويلز عمل كافكا ، كان في إظهار الكيفية التي تتواصل بها المناطق البعيدة مكانياً والمتفرقة زمنياً مع بعضها البعض ، في وقت غير محدود جعلها متلاصقة ، وهذا هو الغرض من إستعمال عمق المجال داخل الفيلم [1]"

ثالثا : الفصل بين السردي والدرامي في فيلم المحاكمة.

يصور الفيلم السينمائي الروائي أحداثه دراميا بواسطة ممثلين يجيدون الخطاب الشفوي، مستعيرا بأساليب تقنية ودرامية ، استمد منها عناصر أساسية صارت دعامة للدراما السينمائية وتمكن من حكي قصة بكل عناصرها الزمكانية بعد أن صارت الكاميرا عنصرا ساردا يسافر في الأمكنة والأزمنة بلا قيود ، ويتخذ كل من السرد والدراما داخل الفيلم السينمائي هيئات وأوضاعا مختلفة ، وهذا راجع لبنيته الشكلية باهتمامه بالواقعية أكثر، وهذا ما يزيد من صعوبة تمييز مختلف الصيغ داخل المحكي الفيلمي، من يتكلم ؟ من يرى ؟

لقد لمسنا صعوبة في الإجراء التطبيقي لهذا الطرح في الفيلم من خلال الخطاب البصري الموجه من قبل المخرج ، والخطاب الشفوي الموجه من قبل الشخصيات، إذ أن الفيلم يتناوب فيه كل من السرد والدراما، حيث أن كل ما هو درامي سردي، وليس كل ما هو سردي درامي،

[1] - Gilles Deleuze ,*L'Image-Temps*, éditions de Minuit, p.150) (ترجمة الباحث)

أو بعبارة أخرى يمكن القول أن كل سردي ليس بالضرورة دراميا ، وكل دراما هي بالضرورة سرد .

الصورة الصوت	القيمة الدرامية / القيمة السردية (العناصر الدرامية) / (التقنية السردية)
مشهد البداية "(4:29-10:36)"	
• **الظهور التدريجي (4:29 – 4:42)**	**القيمة الدرامية :** • ترتكز الصورة على باب المحكمة كما جاء في قصة المقدمة بعدها يبدأ الفيلم بصورة ضبابية لجوزيف.ك ، وهو لا يزال نائما؛ فضل أورسون ويلز هذا الظهور التدريجي الشبيه بالحلم ، وذلك للإنتقال في مشاهد الفيلم من تسلسل إلى آخر مدعم بهذا المنطق " يمكننا أن نقول بأن منطق هذه الحكاية هو منطق الحلم ... أو منطق الكابوس "[1] هذا ما قاله الراوي بصوت ويلز نفسه قبل الظهور التدريجي . **التقنية السردية** : تتيح وصلة الظهور التدريجي ، و الجسر الصوتي والموسيقي تداخل القصة المروية سابقا في المقدمة وما سيحدث الآن .

[1]- أورسون ويلز ، سيناريو فيلم المحاكمة ،تر : إبراهيم العريس ، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما ،دمشق ، سوريا ، ص 16.

1- (04:58-04:43) زاوية ساقطة ثابتة عن قرب ، **(على محور مائل في البداية غير واضحة قليلاً)** ، على جوزيف. ك نائماً.	• تأكيد الفرضية السابقة: المحاكمة هي قصة حلم (سيء) ... ... أو على العكس من ذلك ، تظهر الشخصية وكأنها تخرج من حلمها وتظهر أيضا إلى حد بعيد من الرمزية أنها في بداية الوعي (بلوغ سن الرشد)، يبدأ جوزيف.ك في فتح عينيه على العالم ، وإدراكه كما هو ، من الآن فصاعدًا ستكون المحاكمة قصة صحوة مؤلمة. في هذه الحالة أيضا يظهر التحكم والتسيير على ملامح الشخصية ، ما يضيف ويؤكد هشاشة كيانها بشكل أفضل لأن النوم يجعلها مجردة من أي صفة أو سلاح. **العناصر الدرامية** : الشخصية – الزمان
2- (04:59- 05:02) **(وصلة بالصوت ؛ صوت القفل)** - لقطة متوسطة ثابتة ، بزاوية منخفضة قليلاً ، لباب مزدوج يفتح ،زاوية مائلة قليلاً إلى اليمين ، يبرز البعد البؤري القصير تشويه حواف الإطارات الموجودة. - السقف منخفض والديكور فارغ.	• حسب شكل الصورة المشوه بالبعد البؤري االقصير ومستواها المائل يوحي لنا هذا أن نترقب شيئا مزعجا سيدخل عبر هذا الباب ، يفتح بشكل غير متوقع ويبدو أنه يفتح من تلقاء نفسه. التمثيل الدرامي مدعما بالموسيقى التصويرية ، مع تغيير في التوازن، بزاوية صاعدة تبرز مستوى إنخفاض السقف ، فراغ ونقص في الديكور يعطي كل هذا إنطباعا بعدم الارتياح. • فضل أورسن ويلز فكرة الباب المحملة بشدة بالمعاني (كما حذرت المقدمة المشاهد) : " ...من قاعة إلى قاعة ، و من باب إلى باب ، كل حارس أقوى من السابق"[1]. **التقنية السردية** : لجأ المخرج إلى العمل على تقنية سردية وهي الشكل في الصورة من أجل أن يكون الأمر عبارة عن إشراك ملازم ومستمر مع الشخصية كالإنسجام لما يحدث .

[1]- م س ، ص 15.

3- "(5:03- 9:29)"(وصلة بالنظر أو عكس المجال) لقطة تتابع ؛ عمل الكاميرا هنا معقد قليلا خاصة ما يحدث في الخلفية ، حيث حركات الكاميرا يتم دمجها مع حركات الممثلين ، إضافة إلى التعليق الصوتي (الحوار) كل هذا ضمن ميزانسين أي المشهد ممسرح.

- بعد لقطة ثابتة على جوزيف.ك ، تستمر اللقطة بتتبع بسيط على الجانب الأيسر، يظهر كبير المفتشين داخلا من الباب ، يفتح الستارة ، ويتقدم قليلا نحو جوزيف.ك ، حركة طفيفة للأمام ← تعكس للشخصيات مواقعها.

-العودة إلى الخلف مع حركة إلى اليسار لجوزيف.ك "هل أنت من الشرطة ؟"

- تثبت اللقطة اللقطة بحواف مشوهة قليلا (زاوية عريضة ، طول بؤري قصير): جوزيف.ك يرتدي جواربه.

- حركة أفقية لليسار + حركة خلفية + حركة على الجانب الأيسر ← لقطة قريبة للخصر

• يبدأ الحوار عند **جوزيف.ك** بمناداته على الآنسة **بورستنر** ؛ وهذا منطقي منطقي لأن الباب يتصل بغرفة نومها ، وربما يشير إلى رغبة مكبوتة ، وهذا حسب ما جاء في توضيح رئيس المفتشين ، من الكلمات الأولى لجوزيف.ك يشير **أورسون ويلز** إلى أهمية الرغبة الغرامية (الحقيقية أو المشتبه بها) كعنصر تخريبي ومذنب.

• توحي حركة الكاميرا بإثارة الشخصية ، التي هي نفسها تتحرك باستمرار ، على عكس الثبات النسبي للمفتشين (يكفي على وجه الخصوص متابعة اهتياج يديه الذي يفركهما بعصبية)، فتح الستارة كان دلالة على اقتراح أو وضع المشكلة الرئيسية أمام العالم الخارجي (النافذة)

• المخرج الثاني هو غرفة جلوس مدام **جروباخ** ، يبدو محجوزًا من طرف المفتشين (الذين يعبرونه في كلا الاتجاهين ، يتناوبون ؛ جوزيف.ك لم يجرؤ أبدًا على تجاوز العتبة).

•المخرج الثالث هو الباب الخلفي ، يبدو أيضًا محجوزًا للمفتشين ، حيث أن جوزيف.ك ، الذي اشتبه به على الفور كبير المفتشين في طريقة "التواصل" مع الآنسة بورستنر ، هذا الموقف جعله في حالة الإنكار لدرجة أنه منع نفسه من أي احتمال لفتح هذا الباب دون التصريح بذلك (الانطباع بالسجن).

، وبالمثل ، "توقف" ك في عدة مناسبات عن تحركاته بواسطة "أسئلة" المفتشين (على سبيل المثال:

• تلعثم جوزيف.ك يؤثر فيه ؛كرجل واثق من حقوقه ولكن جسده وكلامه يخونانه، لا يسعه إلا أن يرفع صوته عدة مرات

لجوزيف.ك يرتدي سرواله / لقطة أمريكية (للمفتش).

– تحريك أفقي يمين + تتبع أمامي ← نثبت على لقطة متوسطة ثابتة : يرتدي جوزيف.ك قميصه ، ثم يفتح الباب ويأخذ حذائه في الردهة.

– الحركة العكسية بعد اقتحام المفتش الثاني ←نرجع إلى اللقطة السابقة لجوزيف.ك و حذائه في يده ؛ "أنت رهن الاعتقال" يصل المفتش الثالث .

– حركة عكسية ، تقدم للأمام + حركة يسارية خفيفة ثم تحريك سريع لليمين → لقطة قريبة ثابتة من زاوية منخفضة ، على مفتشي الملف الشخصي ، على كل جانب من اللقطة ، جوزيف.ك في اللقطة الأمريكية مستندا على الباب: "من الأفضل أن تعطي لنا ، تلك الأشياء."

– حركة عكسية أمامية طفيفة لجوزيف.ك يذهب للنافذة بعدها لفتح الباب الخلفي ؛ نثبت على لقطة أمريكية (المفتش من الخلف ، مؤطر في لقطة قريبة).

، وخطابه غير فعال تمامًا في أسئلة لا يحصل على إجابات لها ("إلى أين أنت ذاهب؟" – "ابق حيث أنت") شعور مؤلم أن منطق العالم يهرب منك ، أيضا ومن العبث يظهر جوزيف.ك أوراقه الشخصية في موقف دفاعي أمام المفتش ، يضعها المفتش في جيبه دون أن ينظر إليها (تجريد فعلي من الهوية)

• جوزيف ك بقميصه الأبيض ، يجد نفسه محاصرًا مرتين في زاوية مظلمة من الغرفة ، محاطا بالمفتشين بمعاطف سوداء داكنة ،مما يعطي انطباعًا بالهيمنة حسب اللون ، هنا يجعل أورسون ويلز حالة اعتقاله محسوسة فقط من خلال التأطير والضوء والألوان أيضا.

•أخيرًا يشير المظهر العام للشخصية في سلوكها ، و لغة الإشارات كعاداته الصحية (الحمام) والملابس (رداء الحمام الحريري) إلى إنتمائه إلى الطبقة الوسطى ؛ يشعر المتفرج أنه يعاني من عدم قدرته على الإستفادة من تفوقه الاجتماعي على مرارة الإقتحام لحياته الشخصية

• الصورة التي يعطيها أورسون ويلز (من خلال تشكيلها وتكوينها) عن "العدالة" تبدو سلبية للغاية ؛ وحشية ، تعسفية ، فاسدة ، غير مفهومة ، عبثية ومأساوية.

العناصر الدرامية : الحوار – الشخصيات – الزمان والمكان – الحدث– الصراع .

التقنية السردية : المونتاج – وصلات الربط – سلم اللقطات –حركة الكاميرا – العدسات –الصورة (التكوين) – الفراغ .

- 4 " (9:30-9:31) " **(وصلة حركة + اتصال صوتي + اتصال نظر).** عكس المجال – لقطة قريبة للخصر لجوزيف.ك – أمريكية للمفتشين وراءه.	• تظهر الصورة أولاً ردة فعل **جوزيف.ك** (تفاجئ) ، قبل أن نكتشف ما يراه ، لقطة شديدة التعبير **لجوزيف.ك** باللون الأبيض محاط بالمفتشين بلباسهم الاسود ، دلالة لتحكمهم به من مسافة بعيدة. **القيمة الدرامية** : يبدو أن كل باب يخفي الأسرار ويقدم المفاجآت. **التقنية السردية** : وصلات الربط – تشكيل الصورة – المونتاج
5- "(9:31 -9:32)"**(وصلة نظر)** لقطة متوسطة (المجال) لثلاثة من زملاء جوزيف.ك في المكتب ، مصطفين في الجزء الخلفي من الغرفة ، مع كوادر صور في أيديهم ، على اليمين باب مفتوح على مصراعيه. **التعليق الصوتي:** "أنتم من مكتبي ؟ ".	• يبدو أن المفاجأة مشتركة بين الشخصيات الثلاثة التي لم نلمحها سوى الشخصيات ، والذين يلتفتون نحو الكاميرا ، كما لو تم التقاطهم بالخطأ ، مع إطارات في أيديهم. • في اللقطة على اليمين ، يحتل باب جديد ثلث الصورة (مساحة واسعة)، من يدري ماهية وإمكانية إستعمال هذا الباب !؟ **العناصر الدرامية** : الشخصيات – الحوار . **التقنية السردية** : وصلة الربط – تشكيل الصورة – سلم اللقطة –المونتاج
6- "(9:33-9:34)"**(وصلة نظر)** لقطة إيطالية (عكس المجال) على جوزيف.ك/ لقطة أمريكية على المفتشين. **التعليق الصوتي** : "نعم ، أتعرف عليكم ؛ أنتم من مكتبي"	**القيمة الدرامية والسردية :** • على عكس ما حدث من تسلسل في اللقطة "**3**" والتي تتوافق مع مشهد (العرض في المسرح) ، فإن قصر اللقطات الآن يبرز التأثيرات الدرامية. • كما يشير التتابع السريع للمجال وعكس المجال إلى الدخول في حدث متضارب ، حيث سيواجه "البطل" "الآخرين".

7-"(9:34-9:35)" (وصلة نظر) لقطة متوسطة للموظفين الثلاثة (المجال) اينحنون لرؤية **جوزيف.ك** يتقدم الديكور المليء بزخارف الزهور بسرير في المقدمة. التعليق الصوتي : -"ماذا جاء بكم هنا ؟" - " الشرطة "	• من خلال الانحناء ، نفهم أن الموضفين قد تعرفو عل **جوزيف.ك** دون لبس ، و قد أدى التفوق الهرمي لجوزيف.ك أن يقومو بالإنحناء له ترحيبا . ونتيجة لذلك يصبح وجودهم في هذا المكان شيء عبثي ، أو أن أمر الإعتقال له علاقة بالعمل . • تُثقل الزخارف الوردية ، ذوق السيدة بورستنر ، على عكس الإدعاءات "الفكرية" **لـجوزيف.ك** الذي يجمع نسخًا من اللوحات الشهيرة لرسامين كـ " **فينسيت فان خوخ** "- التي يتوضح منها ذوقه البرجوازي الصغير . • وجود السرير ، في المقدمة ، يهيئ للتسلسل التالي ، الذي يهيمن عليه الانجذاب الجنسي **لجوزيف.ك** نحو الآنسة **بورستنر** . **العناصر الدرامية :** الشخصيات -الحدث- المكان **التقنية السردية :** وصلة الربط – المونتاج – مؤثرات صوتية – الشكل في الصورة
8-"(9:35-9:36)" (وصلة نظر+وصلة صوت) . لقطة متوسطة للموظفين الثلاثة(المجال) أطولهم (رابنشتاين) يجيب على سؤال جوزيف.ك بالإشارة إلى شخص خارج الكادر (يسار).	**القيمة الدرامية :** • الجميع يشير بأصابع الاتهام إلى الجميع ، حيث يمكن وضع المرء في "القائمة السوداء" في أي وقت. • تواطؤ غير مفهوم بين عالم المكتب وعالم الشرطة.

9-"(9:36-9:43)"(وصلة نظر+لفتة). لقطة إيطالية (عكس المجال) على جوزيف.ك **التعليق الصوتي :** - "هؤلاء الموظفون من مكتبي ماشأنهم بالأمر " - "من جاء بكم إلى هنا ؟ "	**القيمة الدرامية والسردية :** • يظهر **جوزيف.ك** أنه في موقع التفوق - أو على الأقل يعتقد ذلك-هو الآن بعد ذهاب المفتش أجرى استجوابه بنفسه .
10-"(9:44-10:00)" **(ملائمة الحركة+نظرة + صوت).** لقطة أميركية على مساعد المفتش الأول الذي دخل في الإطار + نثبتعلى لقطة متوسطة للموظفين الثلاثة .تحريك بانورامي بسيط للخلف واليسار بينما يقترب مساعد المفتش الأول من الكاميرا بإطار في يده ← لقطة مقربة ثم لقطة مقربة على صورة تمثل والدة الآنسة بورستنر (يدخل جوزيف.ك فجأة في اللقطة): لقطة تتبع للأمام + تحريك لليمين (يعيد جوزيف.ك الصورة إلى مكانها)← لقطة مقرّبة ثابتة: جوزيف.ك من زاوية منخفضة ، محاطًا بزملائه الثلاثة. **التعليق الصوتي:** رابينستاين ،ماذا تفعلون هنا ؟	**القيمة الدرامية :** • نلحظ تحريضا كبيرا وذلك كله كعمل مضاد من أجل التأثير على جوزيف.ك بالسيدة بورستنر بالتواجد داخل غرفتها والتمادي لتفتيشها والعبث بصور والدتها ،مشتبه بها في أمر نحس بأنه عار ، ولكن لا أحد بعد يعلم السبب . • إن قصر اللقطات ، الأخذ والرد بالمجال وعكس المجال ، الحركات السريعة للممثلين ، والحوارات الحية ، كل هذا يساهم ويبرز جانبا إنطباعيا ذا إثارة تبرز وتساهم في التمثيل الدرامي.

11- "(10:00-10:32)" (نظرة اتصال + ملائمة الحركة+صوت).

لقطة إيطالية للمفتش 2 (عكس المجال) يدون الملاحظات في دفتر ملاحظات.

ثم يعود جوزيف.ك إلى مكانه ليقابل مساعد المفتش الثاني ، مساعد المفتش الأول بدوره يدخل الميدان من اليمين ؛ ثم واحدًا تلو الآخر الموظفون الثلاثة أيضا ، يتم تصويرهم من الخلف في لقطة قريبة (خلال هذا الوقت تضمن حركة الكاميرا تأطير جميع الشخصيات) ← لقطة مقربة للخصر ثابتة لجوزيف.ك محاطًا بخمسة آخرين ، تقريبا التشكيل يعوق مجال الرؤية بأكمله. .

القيمة الدرامية :

• يظهر جوزيف.ك وكأنه محاط بالآخرين ، الكل متحدين ضده ، يبدأ الإستجواب الحقيقي الذي نكاد نستخلص منه طبيعة هذا الإتهام أو الإفتراء ، مثل ماجاء في رد جوزيف.ك ؛ " قصدك التطفل " وليس الإساءة كما قال مساعد المفتش الثاني .ولكن مايزيد في درامية هذه اللقطة هو التواطؤ الغير مفهوم بعد بين عمال المكتب ومفتشي الشرطة، الصراع داخل الصورة بين جوزيف.ك والكل نلحظه في التزاحم والتضييق والخنق حوله إلى أن يكاد يختفي في الصورة .

التقنية السردية :

• لجأ أورسن ويلز للتناوب بين درامية وسردية اللقطة ، وذلك لماتحتويه من حوار ؛ يثرى علينا حالة جوزيف.ك الداخلية (أنه بريء) وكل هذا مجرد سوء فهم ربما ، أما في حركاته وتنقلاته ، إضافة إلى تشكيل الصورة وحركة الكاميرا ، حتى الظلال التى تطرحها الإضاءة ساعدت أورسن ويلز ، لسرد الكثير (الحصار ، التضييق ، التطفل ، تلفيق التهمة ...).

12-"(10:36-10:33)" (قطع) لقطة (عكس المجال) قريبة جدا ، من زاوية منخفضة ، لوجوه الموظفين الثلاثة.	**القيمة الدرامية :** • الابتسامات تتجمد ، النظرات صلبة ، الشخصيات تحافظ على صمت عنيد ؛ صورة قوية ، مزعجة للغاية ، للإنسانية المعادية ، إتهام وتوبيخ شديد تجاه جوزيف.ك ، والذي سيحكم عليه بقسوة .. كل هذا من المفروض موجه لجوزيف .ك • من خلال الزاوية المنخفضة ، التي هي في غير مستوى جوزيف.ك ، نظرة موظفي المكتب إلى الكاميرا ، لها معنى بالإتهام الكلي للمشاهد ، الكل عالق في هاذا الكابوس .بمعنى أن الحرية الفردية أصبحت مهددة بشكل متزايد وذلك من خلال هذا التأسيس الخفي لأنظمة قمعية . **التقنية السردية :** مونتاج – سلم اللقطة – العدسة – الصورة (الشكل والتكوين)

مشهد المحاكمة "(37:07 -40:34)

1-"(37:07-37:08)" (قطع +وصلة حركة) لقطة قريبة للخصر لجوزيف.ك من الخلف يفتح باب قاعة المحكمة ، في عمق الصورة نرى الجمع الغفير داخل القاعة ، يدخل جوزيف.ك	**القيمة الدرامية :** • في الرواية عملت الأبواب دور المقاطع أو المفاصل ، التي تنتقل بنا من غرفة إلى أخرى ، أو من مكان إلى آخر ، كسبيل درامي يساعد على تخطي التسلسل المنطقي .

2- "(37:08-37:09)" (قطع) قاعة المحكمة مليئة بالناس ، حتى السقف به أناس مجبرين على الإنحناء ،حيث أن رؤوسهم تكاد تلمس السقف .	**القيمة الدرامية :** الباب وسيلة للمعرفة. إنها الإمكانية المسموح بها – أو الممنوعة – للوصول إلى معرفة معينة أو عبور بعض المحرمات. وهكذا ، يوجد خلف كل باب سرًا (المحكمة) **القيمة السردية :** كل باب يؤدي إلى تفاقم وتزايد فضول جوزيف ك. (فضول جوزيف ك. والذي إشتغل المخرج أورسن ويلز عليه يقود المتفرج إلى نفاذ صبره ليكتشف ما تخفيه بعض الأبواب التي يتم فتحها).
3- "(37:09-37:21)" (قطع +وصلة نظر) لقطة أمريكية لجوزيف.ك يرى ما بداخل القاعة ، يريد العودة من حيث جاء ، يصطدم بهيلدا **التعليق الصوتي : هيلدا** " عندي أوامر بأن أغلق الباب خلفك ، لا ينبغي أن يدخل إلى هنا أي شخص آخر "[1] تغلق الباب بينما ينفصل فتى صغير ويقوده نحو المنصة ،تتحرك الكاميرا لليسار ← نحو القاعة المليئة .	**القيمة الدرامية :** إقتياد جوزيف.ك للجلسة الأولى للمحاكمة يعتبر صادما وغير متوقع له في الفيلم ، هذا ما تختلف عنه الرواية ، حيث تم وصف وإعطاء العنوان لجوزيف.ك من طرف المفتش غير ما رأيناه في الفيلم ، وصف القاعة والحشود مثلما كان مصور في الرواية ، تبدو الكاميرا وأنها في حالة ترقب وتتبع للشخصية . **التقنية السردية :** • (منظر قطع) يتواصل فيه تتبع تسلسل للوصول . • (مؤثرات صوتية) بعدما كان صوت الحشود صاخبا ، عم السكوت فجأة عند مرور جوزيف.ك وسط الحشود .

[1]- أورسن ويلز ، فيلم المحاكمة ، البلد فرنسا ، 1962.

4- "(37:22-37:28) (قطع +وصلة نظر+ تحريك لليسار) **5- (37:28-37:31) منظر قطع علوي + تحريك لليمين** **6- (37:31-37:34) (منظر قطع + تحريك لليسار ".** مجموع اللقطات المتوسطة والعامة للحشود المختلفة أعمارهم ، **التعليق الصوتي** : صمت يعم القاعة . **القاضي** : "كان عليك أن تصل هنا قبل ساعة وخمس دقائق " .	**القيمة الدرامية :** مواصلة الترقب ، والصمت الذي يعم المكان ، كله يشكل عند المشاهد نوع من التساؤل عن نوع هذه المحاكمة ، سببها ،توقيتها ، مكانها الغير المعتاد رؤية (سريالي) ، الكثير من الأسئلة . **التقنية السردية :** مجموع مناظر قطع للتتبع للشخصية ، تشكيل الديكور والحشود داخل المناظر له إيحاء بتفشي هذا الأمر ، أي أن ما يحدث لجوزيف.ك ما هو إلا عينة واحدة فقط ، الأمر متفاقم و موجود بكثرة هذا النوع من المحاكمات .
7- "(37:34-37:55)" (منظر نصف شامل+ تحريك للأعلى) جوزيف.ك أمام طاولة القاضي (أسفلها) القاضي في مستوى علوي عن جوزيف.ك ، خلف القاضي (أعلى الصورة) في شكل مدرجات ممتلئة بالحشود . التعليق الصوتي : **القاضي** : " هذا التأخير يجب أن لا يتكرر..رجاءا إصعد أنت صباغ منازل ؟ **جوزيف.ك** : لا "[1]	**القيمة الدرامية :** في محاولة لتشريح حالة الشخصية ، وما يجرى حولها ، ضغط سلطوي واضح على حرية جوزيف.ك ، يطلب القاضي منه الصعود للمنصة أمام طاولته ، لا يوجود فيها حيز حتى للوقوف ، يصعد جوزيف.ك بصعوبة ويأخذ مكانا يهيئ نفسه حتى يبدأ الدفاع عن ما هو متهم به (لن يتركو لك مكانا حتى للإدلاء أو الدفاع ، أو ، أو .. **القيمة السردية :** تشكيل الصورة ، عمقها ، حركة الكاميرا

[1]- أورسن ويلز ، فيلم المحاكمة ، البلد فرنسا ، 1962.

8- "(37:55-37:57)" **(منظر قطع ، وصلة نظر)**	**القيمة الدرامية :** تتيح هذه الجمل من المناظر أننا والموجودون داخل القاعة على دراية بالمؤامرة، تم القبض على جوزيف ك دون أن يرتكب أي خطأ. لا يعرف أبدًا طبيعة التهم الموجهة إليه. تم القبض عليه لكنه غير مسجون. تم استجوابه لكنهم لم يجبروه على الظهور علنا ، و من خلال هذا التسلسل نعرف أنه ينتقد النظام ويسعى لمعرفة التهم الموجهة إليه ، لكنه في الوقت المناسب يقبل بشكل سلبي اختصاص هذه المحكمة (نستطيع القول بأنها سرية) وسلطة القانون .
09- "(39:46-39:54)" **منظر نصف شامل ، عكس مجال)**	**التقنية السردية :** سلم اللقطات ، العدسات،حركة الكاميرا ، تشكيل الصورة ، تأثيؤات الربط ، المونتاج .
10- "(39:54-40:00)" **(منظر قريب للخصر ، زاوية صاعدة)**	**القيمة الدرامية :** بعد سلسلة طويلة إلى حد ما من اللقطات التي سلط فيها المخرج الضوء على النظام القضائي ، تقوم الكاميرا أخيرًا بوضع حوزيف.ك بشكل أكثر قربًا ، يكون ذلك فقط من أجل الكشف عن التهم المزعومة، و أصبحت الآن تعبيرات وملامح جوزيف.ك أكثر وضوحا ، في ذروة المقاومة والدفاع عن نفسه . بعدها قوطع جوزيف.ك من قبل صرخة من الجزء الخلفي للقاعة تقريبا من الباب الذي دخل منه ... في هذه اللحظة بالذات يظهر الذعر. يقفز جوزيف.ك من على المنصة وتقترب منه الكاميرا من زاوية منخفضة ، لم يعد يخاطب جمهورًا مجهولاً ، ولكن القليل من الحشود متمسكًا بموقفه الحازم ، يعلن لهم وهم في تعبيرات مشلولة بأن النزاع لا يجدي نفعا قائلا : "إن الإشارات التي تحملونها تؤكد أنكم أعضاء في العصابة نفسها ، أنتم جميعا هرعتم إلى هنا وكلكم رغبة في
11- "(40:26-40:34)" **منظر نصف شامل ، وصلة ظلام**	

اقتراف كذبة مخجلة ... أما حين صفقتم لي فإن تصفيقكم لم يكن إلا لمخاذلتي !"[1].

يركض نحو الباب للفرار ، يتوقف عند سماع القاضي يتكلم ، يستدير ليستمع تحذيرات وعواقب تضر قضيته ، يواجه القاضي بنظرة عدوانية ، و يقول كلمته الأخيرة "انتظر وسترى". بعد ذلك ، يقوم بإغلاق الباب الكبير الخيالي .

التقنية السردية :

أتاحت الموسيقى التصويرية المصاحبة لهذه السلسلة من اللقطات للجمهور التي تم التقاطها بنفس المرح مثل تلك التي أعقبت اندفاعاتة الشجاعة والسخيفة في نفس الوقت السخيفة أما الهيئة القانونية .

سلم اللقطات ، العدسات،حركة الكاميرا ، تشكيل الصورة ، تأثيرات الربط ، المونتاج .

إذا اكتفينا بهذا سنرى أن اورسون ويلز كان مستوعبا للرواية المكتوبة ونص السيناريو الذي أعاد كتابته عن الرواية على نحو دقيق ، حيث تم ضبط ايقاع الفيلم بانتقاله بين فصول الرواية ، محاولا أن يجد الرابط بين الفصول عبر المونتاج ، هذا كله موجود في نص السيناريو ، ولكن براعة الإخراج تستند إلى كيفية تفجير كل طاقة النص الفيلمي ، أي تفجير المضامين الظاهرة والمضمرة في النص الفيلمي، وهذا لا يكون إلا عبر استيعاب دقيق لما هو مكتوب ، وحذف ما يشتت تركيز الصورة على البناء السردي والدرامي ، وهذا ما لاحظناه في الفيلم إذ أنه اشتغل على سردية السيناريو ودراميته ولم يستطع أن يشتغل خارجها .

[1]- أورسون ويلز ، سيناريو فيلم المحاكمة ،م س ، ص 96.

إضافة إلى الجدول التفصيلي ، هذه بعض العناصر التكوينية للصورة السينمائية :

• زوايا اللقطات:

نادرًا ما يستخدم أورسن ويلز الزاوية المستوى الصفر، حيث أنه تم تصوير معظم لقطات الفيلم من أعلى أو من أسفل (زاوية هابطة ، زاوية صاعدة) ، تظهر من خلالها رؤية المخرج غالبًا بطريقة شديدة التفرد بتصور غير عادي للعالم ، وتأكد بشكل صريح في عدة مواقف تبين توازن القوى بين الشخصيات.

على سبيل المثال : طوال الفيلم تحافظ زوايا الكاميرا على الشخصية الرئيسية في حالة ضعف خاصة في وجود الشرطة ، كما الحال أيضا عندما يكون جوزيف ك هو الذي يهيمن على الآخرين ، على سبيل المثال سكرتيرته و شخصية بلوك .

• التشويه (التبئير) :

غالبًا ما تكون عناصر الديكور والشخصيات خارج المركز في الإطار ، مما يعزز الانطباع بالاضطراب وعدم الاستقرار ، ويزداد تأثير تشويه الإطارات هذا عن طريق تشويه الخطوط الهندسية الناتج عن استخدام بُعد بؤري قصير ؛ فنحن نعرف أن للزاوية الواسعة تأثير تقويس الخطوط المستقيمة على حواف الإطار.

• حركات الكاميرا:

يعزز العدد الكبير لحركات الكاميرا كلقطات التتبع (الترافلينغ) الطويلة مع لقطات التحريك أيضا الانطباع بعدم الاستقرار العام، وذلك ما يمنح الفيلم ديناميكيته الخاصة ، والتي تبدو في بعض الأحيان وكأنها غير متحكم فيها لعفوية التسلسل الزمني .

مثال : مطاردة البنات لجوزيف.ك بعد خروجه من عند الرسام تيتوريلي في الأروقة.

• عمق المجال:

إن استخدام عدسة ذات طول بؤري قصير يجعل من السهل الحصول على عمق كبير للمجال ، وهي عملية يعتبرها المتخصصون بمثابة "توقيع" في أغلب أعمال أورسون ويلز، و عمق المجال الكبير هو الذي يتيح وضوح الصورة على مدى طويل ، من المقدمة القريبة جدًا إلى اللانهاية ، على سبيل المثال يمكننا أن نرى في نفس الصورة ظهر المفتش عن قرب ، ثم جوزيف.ك في لقطة متوسطة ، وفي خلفية غرفة بعيدة عمال المكتب الثلاثة ، و خلال زيارة المحامي تتضح اللقطات أكثر (العميقة) ، حيث نكتشف المحامي في سريره في مقدمة الصورة ، و الكاتب الرئيسي في المحكمة في أعماق غرفة ضخمة بعيدا في خلفية الصورة ، فالاستخدام المكثف للعمق الكبير للمجال يعطي من الناحية الجمالية انطباعًا يحتكر فيه المخرج نظرة المتفرج الذي دائما هو غير قادر على التدقيق في كل ماهو موجود داخل الإطار والتي تقدم في وقت واحد (المنظر) .

• طول اللقطات.

هناك بالطبع لقطات قصيرة في فيلم المحاكمة ، حتى لقطات قصيرة جدًا على سبيل المثال في تسلسل لقطات الجلاد داخل غرفة المستودع ، والملفت للنظر أن العديد من اللقطات تتميز بطولها ، وأحيانًا تحدها لقطات متسلسلة؛ على سبيل المثال لقطة تتابع القبض على جوزيف ك ، وهكذا فإن الإيقاع المتواتر للفيلم والذي يتجلى بين اللقطات الطويلة والأخرى المتسلسلة هو الذي يثري الانطباع العام لتيمة الحلم ، بسبب عدم استقرار الصورة .

الإضاءة :

يعتمد أورسون ويلز في هذا الفيلم على استخدامين متعاكسين و متطرفين للضوء ، الإضاءة البيضاء المحايدة بدون ظلال ظاهرة ، ومن ناحية أخرى إضاءة متناقضة بشدة تعبيرية بظلالها الممتدة على الأرض ، على سبيل المثال المكان الذي يهرب فيه جوزيف.ك من الفتيات الصغيرات ، يتمثل في نوع من الهذيان أو الهلوسة ، هو عدواني بصريا ، أما من ناحية رمزيته فإن هذه الظلال تذكرنا بقضبان السجون ، أو حتى تلك الموجودة في زي معسكر الاعتقال ، والذي أظهره لنا أورسن ويلز قبل وصول جوزيف ك للمحكمة.

الصوت :

من خلال تتبع مسار أورسن ويلز ، خاصة في فيلمه السابق " آل أمبرسون " يتضح لنا أنه استلهم تلك التقنية وأستثمرها في فيلم المحاكمة ، محققا بذلك لمسة شخصية من خلال فرض الحضور القوي لصوته الجهوري في بداية الفيلم ، من خلال ذلك الصوت المميز والمعروف آنذاك في الإذاعة الأمريكية .

خاتمة

تمثل السينما خطابا بصريا له القدرة على التوغل في كافة جوانب الحياة ، وذلك نظرا لقدرتها الفائقة على تجسيد طبيعة حياة الإنسان ، وهذه الدراسة التى أجريناها ما هي إلا محاولة لتحليل الفيلم السينمائي بشكل مختلف عما هو سائد ، وما ذلك إلا رغبة منا في تقديم قراءة مغايرة للفيلم، تفترض طريقة لفهم كيفية تشكل بنية الفيلم عبر تناوب السرد والدراما في الفيلم السينمائي .

ولقد حاولت هذه الدراسة من خلال فصولها الثلاثة ومباحثها المتعددة ، سبر أغوار الصناعة السينمائية شكلا ومضمونا لغرض كشف طبيعة هذا الفن المرئي ، وبصفة خاصة بنية نص الفيلم السينمائي ، فلاحظنا بأنه من غير الممكن الإجابة عن كل تلك الأسئلة ، مالم يتطور الطرح الأكاديمي الذي يسمح بتكوين مفهوم عام ينشغل باطار موضوع بحثنا ، لأنه لا يزال جديدا في الساحة الأكاديمية ، لقد ارتأينا أن تكون الخاتمة على شكل مجموعة نتائج تم استخلاصها من خلال هذا البحث ، في إجابة عن إشكالية كيفية بناء فيلم عن طريق التناوب الذي يحدث بين السرد والدراما.الجاثوم

- يبدو كل من السرد والدراما في الفيلم السينمائي واضحا جليا إلا أنه مستتر وضمني في أحيان أخرى كثيرة ، حيث يتلاعب بإنفعالات المتلقى ، بحيث يظهر لنا الشخصيات والأحداث والحوارات .. دون أن نعي ذلك بشكل مباشر ، وغالبا ما يؤثر السرد البصري للفيلم على اللا شعور، وهذا ما يجعل من فهمه وإدراكه مهمة صعبة.

- من مهام السرد السينمائي تحديد الفرق بين الإخبار والتمثيل الدرامي، سواء باستعمال الوسائل التقنية أو من دونها ، كما يمكن القول أن النص السينمائي(السيناريو) يشكل سردا إذا كان تمثيلا لحدثين بترتيب زمني ، بغض النظر أن يفترض أحدهما الآخر أو يستلزمه، إذ أن النص السينمائي في حد ذاته يشكل سردا إذا كان معالجا بالتمثيل، حيث أنه كلما كانت المعالجة بالتمثيل سهلة فإنها تخدم السيناريو وتخضع له، ويكون السيناريو بذلك سردا بصورة أشمل.
- النص المكتوب للفيلم (السيناريو) هو الذي يحدد الرؤية الفنية والمغزى العام للفيلم السينمائي، وذلك عبر البناء السردي من جهة، و البناء الدرامي من جهة أخرى.
- يتميز الفيلم السينمائي بخاصية المرونة في توظيف التقنيات السردية من خلال اعتمادها في الفيلم على مستويين سرديين، وهما المستوى الكلامي (الشريط الصوتي الذي يسرد الحدث ويوصل المعلومة) والمستوى الصوري (الشريط الصوري الذي يسرد ويوصل كل من المعلومة والحدث).
- يقوم الفيلم السينمائي في بناءه على تداخل البعدين؛ البعد المرئي و البعد اللفظي، وهذا ما يظهر في عرض المحكي الفيلمي، بحيث لا يمكن إجراء مقارنة بينهما، فكلاهما وسيط يساهم في البناء السردي والدرامي للفيلم السينمائي.

- لا يمكننا فصل العناصر المكونة للبناء الدرامي الفني لأي نص، لأنها في الواقع ليست عناصر مستقلة بحد ذاتها؛ إنما هي في مجموعها تشكل نسيجا متلاحما فإذا انفصل منه عنصر واحد تداعى البناء ككل، فالعمل الدرامي يبدأ بفكرة عامة، وهذه الفكرة تحمل أفكارا فرعية لها معنى، والفكرة نفسها تعتمد على حدث، وهذا الحدث يتصاعد في حبكة محكمة الربط، تكون بالضرورة حكاية، أي قصة لها بداية، وسط، و نهاية، بحيث تعمل على نسجها الشخصيات الدرامية، من خلال الصراع القائم، وفق تتابع منتظم داخل مكان، وفي زمان معين، وهذا ما يتم تجسيده وتنفيذه على يد مجموعة من الفنانين المختصين (ممثلين ومخرجين .. وغيرهم) عبر إحدى وسائل العرض التشخيصية (مسرح ، راديو ، سينما ، تلفزيون ..) ، أمام جمهور المشاهدين.
- تتجسد علاقة البناء السردي للفيلم السينمائي بالمنظور الروائي، من خلال علاقة ضمنية عبر مجموعة من المتجاورات والإتجاهات المتبادلة بين فن الرواية وفن الفيلم، و من خلال توظيف آليات الإشتغال الخاصة بتعبيرية الصورة المتحركة، حيث تنطلق هذه العلاقة بينهما بنقاط مشتركة فيما تجسد من روايات من خلال فن الفيلم، أي عبر تقنية السرد المرئي.

قائمة المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم

المصادر : العربية

1-الآثار الكاملة مع تفسيراتها، المحاكمة، ترجمة: ابراهيم وطفي، حقوق الطبع محفوظة للمترجم ، الطبعة 2 ، 2004.

2-أورسن ويلز، سيناريو فيلم المحاكمة ،تر:إبراهيم العريس، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2005.

3-سيناريو فيلم المحاكمة، ترجمة: ابراهيم العريس، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص 16.

4-ماكس برود، يوميات فرانتس كافكا، ترجمة : خليل الشيخ ،ط1، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث ،2009

المراجع العربية :

1. أبحاث اليرموك ،سلسلة العلوم الإنسانية والإجتماعية،المجلد23، العدد (4)،كانون الثاني 2007.

2. ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مكتبة الأنجلو المصرية, 1994.

3. إبراهيم سكر : الدراما الإغريقية ، المؤسسة العامة للنشر ، 1958.

4. أبو شادي ، سحر السينما ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، 2020.

5. أحمد بدوي : محاضرات في علوم المسرح ، جامعة الزقازيق ، كلية التربية النوعية .

6. أحمد عثمان : الشعر الإغريقي ،عالم المعرفة ، 2008 .

7. أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي ،مكتبة لبنان ناشرون ، 1997.

8. أحمد مرشد ،البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 .

9. الأرديس نيكول: علم المسرحية ، تر: دريني خشنة ،دار سعاد الصباح،ط2، القاهرة، 1992.

10. أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة د ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية ،1983.

11. أرسطو، كتاب الطبيعة ، الجزء 2، ت:اسحاق بن حنين، تحقيق:عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:2.

12. أرسطوطاليس : فن الشعر ، تر : عبد الرحان بدوي ، دار الثقافة بيروت، 1973 .

13. اريك بنتلي : الحياة في الدراما ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،1982 .

14. ألبرت فولترون : السينما آلة وفن ، تر : صلاح عز الدين–فؤاد كامل ، مكتبة مصر ، 1998 .

15. آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1997.

16. أندرو بوكانان : صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة ،تر:أحمد الحضري ،دار العلم،القاهرة ،1980.

17. أندري بازان ، ماهي السينما ، تر: ريمون فرنسيس ، ج1 ، المكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1968.

18. أوزويل بليكستون ،كيف تكتب السيناريو ، تر:أحمد مختال الجمال ، مطبعة مصر بالفجالة ، القاهرة ، 1985.

19. ايتيان فيزليه ، السينما والأنواع الأدبية ، تر:طلال سيف الدين ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، 1982.

20. ايزنشتاين ، الإحساس السينمائي ، تر: سهيل جبر ، مطابع الأمير ، بيروت ، ط 1975 .

21. باورا : الأدب اليوناني القديم ، تر: محمد على زيد وأحمد سلامة محمد ، منشورات وزارة التعليم العالي ، مصر.

22. برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي،ترجمة جميل نصيف،دارالحرية للطباعة ، بغداد ، 1973.

23. بوريس اوزبنسكي : شعرية التأليف ، تر: سعيد الغانمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999.

24. ترحيني فايز : الدراما ومذاهب الأدب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط 1 ، بيروت 1988.

25. جان بول توروك ،فن كتابة السيناريو ، تر : قاسم المقداد ، منشورات المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 1995 .

26. جوزيف ماشيللي:التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة :هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1983 ، الطبعة الأولى.

27. جيرالد ايرس فيلب : فن المسرحية ، تر: صدقي خطاب ، بيروت دار الثقافة ، 1966 .

28. جيل دولاز ، الصورة –الحركة ، ت : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للثقافة ، دمشق 1997.

29. جيلدن ويلسن : سيكولوجية فنون الأداء ، تر : شاكر عبد الحميد ، مكتبة الإسكندرية ، 2000.

30. حازم شحاتة ، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

31. حسن مرعي : كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية ، رشاد برس للطباعة والنشر، بيروت ط1، 2003.

32. حسين حلمي المهندس : دراما الشاشة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ج1 ، ط1 ، 1990.

33. حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2003 .

34. د صالح الصحن : التذوق السينمائي والتلفزيوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .

35. د.رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، هلا للنشر والتوزيع ، 2002 .

36. دافيد. أ.كوك ، تاريخ السينما الروائية ، تر: أحمد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1999، ج1، القاهرة.

37. دانييل أريخون ، قواعد اللغة السينمائية ، ترجمة أحمد الحضري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998.

38. ديزموند ديفز ، قواعد الإخراج التلفزيوني ، تر: أنور حسين حامد ،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ،2005.

39. ديفيد لودج ، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1، 2002.

40. رالف ستيفنسون، وجان دوبرى : السينما فنا ، تر: خالد حداد،منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق 1993.

41. رائد محمد رربه ، عكاشة محمد صالح ، مبادئ الإخراج ، دار الجنادرية للنشر ،عمان،الأردن ،2009 .

42. رائد محمد عبد ربه – عكاشة محمد صالح : فن كتابة السيناريو ، دار الجنادرية للنشر والتوزيع،2009.

43. روديبريتز ،الأساليب الفنية في الإنتاج التلفزيوني ، تر: أنور محمد رشيد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1970.

44. رياض, عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، 1983.

45. زكي أحمد ،عبقرية الإخراج المسرحي المدارس والمناهج ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، 1989.

46. ستيفن غاتر ، الإخراج السينمائي ، تر: أحمد نوري ، دار الكتاب الجامعي ، الإمارات العربية المتحدة ، 2005.

47. سد فيلد ، السيناريو ، تر: سامي محمد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989.

48. سعد الصالح : فن الإخراج وكتابة السيناريو ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،2010

49. السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،1989 .

50. سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصر ، بيروت :دار الكتاب اللبناني ، ط1 ، 1985

51. سكوت فوغل : السينما التدميرية ،تر: أمين صالح ، دار الكنوز الأدبية ، 1995 .

52. سمير الجمل ، السيناريو والسينارست في السينما المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002 .

53. سهير القلماوي ، فن الأدب (المحاكاة) ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر، 1953 .

54. سيبازيل بارتيلت ، تأليف التمثيلية التلفزيونية، ترجمة عزت النصيري ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1970.

55. شحادة خليل ، الإخراج التلفزيوني ، دار المعتز ، عمان ، 2013 .

56. شكري عبد الوهاب : النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي ، مج 2 ، مؤسسة جور الدولية ، ط1 ، الإسكندرية مصر ،2007 .

57. صلاح أبوسيف ،كيف تكتب سيناريو ، الموسوعى الصغيرة ، منشورات دار الجاحظ للنشر بغداد 1981.

58. طارق سيد أحمد الخليفي : فن الكتابة الإذاعية والتلفزيونية ، دار المعرفة الجامعية ، لإسكندرية ،2008.

59. طارق عبد الرحمن محمد الجبوري ، البناء الإخراجي للقطة بين الميزانسين والسنغرافيا ، مجلة كلية الآداب ، العدد 98 .

60. طه الهاشمي: الرواية في السينما، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة بغداد، 1987 ، (غير منشورة) .

61. طه حسن عيسى الهاشمي : تجنيس السيناريو (موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية) ،الدار الثقافية للنشر ،ط1 ، 2010.

62. عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، 1993 .

63. عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية في القصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط3 ، القاهرة ، 2003.

64. عبد العزيز شرف، مدخل إلى وسائل الإعلام راديو تلفزيون سينما، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت،ط 2، 1989.

65. عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي ، ، المركز الثقافي العربي ، القاهرة ،1990.

66. عبد الله ابراهيم ، موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 .

67. عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998.

68. عبد المنعم زكريا القاضي ، البنية السردية في الرواية ، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الإجتماعية ، ط 1 ، 2009.

69. عدلي رضا ، البناء الدرامي ، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، 2007 .

70. عدنان مدانات ، بحثا عن السينما ، دار القدس ، بيروت ، 1975.

71. عصام الدين أبو العلا ،نظرية أرسطوطاليس في الكوميديا ،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1993.

72. عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية،دار الكتاب الجديد المتحدة ،ط1،بيروت 2001.

73. علاء عبد العزيز ،الفيلم بين اللغة والنص-مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 2008.

74. على العتر ، أساسيات كتابة السيناريو ، سلسلة كتاب دراسات سينمائية ،ط1 القاهرة ، 2015.

75. غاستون باشلار : جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1992.

76. فاضل الأسود ، السرد السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996.

77. فدوى ياقوت ، تعدد أصوات الراوي في سيناريو الفيلم السينمائي ، الهيئة المصرية للكتاب ، 2018.

78. فنسنت ، نظرية الأنواع الأدبية ، تر : الدكتور حسن عون ،مطبعة روايال الإسكندرية الشرقية .

79. فؤاد صالحي : علم المسرحية وفن كتابتها ، ثالة للطباعة والنشر ، طرابلس ، ط1 ، 2001 .

80. فيلدمان ،دينامية الفيلم ، تر: محمد عبد الفتاح قناوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996 .

81. قيس الزبيدي ، العلاقة بين المونتاج والسيناريو الأدبي، مجلة أوكسجين ، العدد 159 ،2014 .

82. كاثي هاس ،فن التمثيل السينمائي، تر: أحمد يوسف ، ط1، اللمركز القومي للترجمة ، القاهرة ، 2010 .

83. كريستيان ساليه ،السيناريو في السينما الفرنسية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2007.

84. كمال غنيم : المسرح الفلسطيني ،دار الحرم للتراث ، القاهرة ، 2003 .

85. كين دانسيجر ، فكرة المخرج ، تر: محمد علام خضر ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، 2013.

86. لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، تر:جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1996.

87. لويس هيرمان ، الأسس العملية لكتابة السيناريو ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2003.

88. ليندا ج كاوغيل : فن رسم الحبكة السينمائية ، تر: محمد منير الأصبحي ،منشورات وزارة الثقافة ،المؤسسة العامة للسينما ،سوريا 2013.

89. مارتن أسلن ، تشريح الدراما ، تر: يوسف عبد المسيح ، ط2 ، منشورات دار النهضة ، بيروت ، 1987.

90. ماري إلين أوبراين ، التمثيل السينمائي ، تر: رياض عصمت ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 2012.

91. محمد أبو العلاء : اللغات الدرامية وظائفها وآليات اشتغالها ، ألوان مغربية ، ط1 ، الرباط ،2004.

92. محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، دار سندباد للنشر والتوزيع ، 2001.

93. محمد بن أبي بكر الرازي ،مختار الصحاح ، دار الجيل ، بيروت ، 1987 .

94. محمد بن يعقوب الفيروز آبادي مجد الدين : القاموس المحيط ، ط الحديث ، 2013 .

95. محمد ناصر العجيمي ، في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، الدر العربية للكتاب ، 1993.

96. مدكور ثابت ،النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993.

97. مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2009.

98. مرسل العجمي ، تجليات الخطاب السردي ، ندوة الرواية العربية ممكنات السرد ،الكويت،2006.

99. مصطفى محرم، السيناريو والحوار في السينما المصرية ، مكتبة الأسرة ، 2002 .

100. منى الصبان ، من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج ، دار مجدلاوي ، عمان ، ط1 ، 2010 .

101. موريس بيجا ، الفيلم والأدب ، تر:يونيل يوسف عزيز ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، العدد 1 ، 1986.

102. مولدين ميرشنت ، كليفورد ليتس : الكوميديا والتراجيديا ، تر : على أحمد محمود ، دون دار للنشر ، 1997 .

103. ميخائيل روم ، أحاديث حول الإخراج السينمائي ، تر: عدنان مدانات ، ط1 ، دار الفرابي ، 1981 .
104. ميخائيل روم ، أحاديث حول الإخراج السينمائي ، دار الفرابي ، بيروت ، 2010.
105. ميساء سليمان ، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ،2011.
106. ميكيل أنجلو أنطونيوني ، بناء الرؤية (كتابات ولقاءات حول السينما) ، ترجمة أبية حمزاوي ، الفن السابع (28)، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق 1999.
107. نادية البنهاوي : بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث في الغرب ومصر (دراسة مقارنة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .
108. نخبة من المؤلفين ، فنون السينما ، تر: عبد القادر التلمساني ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،2001.
109. نداف : الدراما التلفزيونية ،دار الطليعة الجديدة ،1994.
110. نسمة البطريق ، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة ، دار غريب ، القاهرة 2004 .
111. نيكولاس تي بروفيرس، أساسيات الإخراج السينمائي، تر:أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة ، 2014.
112. هتشكوك تروفو ، تر:عبد الله عويشق ،منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ،2003 .
113. يوري لوتمان ، مدخل إلى سيميائية الفيلم ، تر: نبيل الدبس ، إصدار النادي السينمائي ، دمشق ، 1989.

المراجع الأجنبية :

1. 1André Bazin, Orson Welles, Ramsay Poche Cinéma, 1972.
2. Cahiers du cinéma, n°165, avril 1965.
3. CLEDER , Jean, « L›Adaptation cinématographique », Fabula.org, 13 Juin 2004 https://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation
4. Dorian Astor, Introduction au *Procès*,La Bibliothèque Gallimard , 2004 .
5. Gilles Deleuze ,*L'Image-Temps*, éditions de Minuit .
6. Hannah Kosow and rebert gassner, Methods of Future and Scenario Analysis : Overview , Assement,and Selection Criteria, Studies39 (Bonn: German Devlopment Institue; Deutches Institut Fur Entrwicklungspolitik (DIE).
7. Karadimos Dimitri ,L'art du comique, France , Editions Publibook , 2009.
8. Mossé Clause,Dictionnaire de la civilisation grecque,Bruxelles,éditions Complexe 1998
9. O. Welles et P. Bogdanovich, *Moi, Orson Welles*, Belfond, 1993.
10. Robert P.Kolker, the film text and film,in the Oxford guide to film studies.
11. Understanding Drama –Rai Technology university Campus .

المعاجم :

1. إبن منظور ،لسان العرب ،دار صادر ، بيروت ، 2009.
2. أحمد كامل مرسى، ومجدي وهبه، معجم الفن السينمائي ، المعهد العالي للسينما، القاهرة، 1978.
3. البشلاوي خيرية ، معجم المصطلحات السينمائية ، مر : هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005.
4. كمال الدين عيد : أعلام ومصطلحات المسرح ، مراجعة ابراهيم حمادة ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 2006 .
5. ماري إياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي أعلام ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان للنشر ، ط1 .
6. مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ط 4 ، مكتبة الشروق الدولية ، 2014
7. وليد البكري ، موسوعة الأعلام والمسرح والمصطلحات المسرحية ، دار أسامة للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2003.

المقالات :

1. جان جاك بروشيبي ، مقابلة مع الان روب غرييه ، هل الادب والسينما فعاليتان منفصلتان ، تر: محمح بوكاج، مجلة الاقلام ، العراق، ع 4، 1988.

2. روبين استردج،مجلة الحياة السينمائية ، (مقال مترجم في فصلية ، كاتب السيناريو الأمريكي روبين استردج يتحدث عن مهنته ، ترجمة حسن م. يوسف)، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما العدد 17، 18 ، 1983.
3. عبد الله ابراهيم،بنية الرواية والفيلم –قراءة في التناظر السردي، مجلة أفاق عربية ،العدد 4،دار الشؤن الثقافية ، بغداد ، 1993.
4. مجلة الحياة السينمائية ، ، دمشق ، المؤسسة العامة للسينما ، عدد 4 ، تشرين أول 1979.

5. محمد أكرم عبد الجليل ،إشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الإنتقالات السردية ، مقال مجلة الأكاديمي ، العدد 92، 2019.

المذكرات :

1. إتجاهات وأنساق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونية ، فارس مهدي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون السمعية والمرئية ، 1999.
2. زهرة قجاتي ، الملمح الجمالي للسرد في الخطاب السينمائي،دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم عقل جميل ، مذكرة ماستر علوم واتصال ، 2019.
3. عز الدين عطية المصري ، الدراما التلفزيونية مقوماتها وظوابطها الفنية، دراسة وصفية تحليلية ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية غزة فلسطين ، 2010.
4. علوات كمال : الكتابة الدرامية عند رضا حوحو (مصادرها وجمالياتها) ، مذكرة تخرج لنيل شهادة المجيستير ، إشراف : فرقاني جازية ، جامعة وهران ، 2007-2008 .
5. قاسم عبد الخالق شاكر ، المعالجة الفنية والجمالية للصورة السينمائية ،للمخرج الأمريكي مارتن سكورسيزي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون ، بغداد ، 2010 .

العنوان	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	
الفصل الأول : دراماتورجيا الكتابة السينمائية	
المبحث الأول: الدراما	
- تعريف الدراما	06
- مولد الدراما ونشأتها	09
- أجناس الدراما وقوالبها الفنية	11
المبحث الثاني : تعريف السيناريو	27
- كاتب السيناريو	30
- موضوع السيناريو	33
- السيناريو والأجناس الأدبية	34
- تقاطع السيناريو مع الرواية والمسرحية	36
- آليات وتقنيات بناء السيناريو	39
- العوامل التى تتحكم في السيناريو	40
- مراحل كتابة السيناريو	42
- أنواع وأشكال السيناريو	47
المبحث الثالث : البنية الدرامية للسيناريو	50
- الفكرة	51
- الحدث والحبكة	56
- القصة	58
- الشخصية	60
- الصراع	64
- الزمان والمكان	67

الفصل الثاني :صناعة الفيلم السينمائي	
المبحث الأول: الإخراج السينمائي	76
- الإخراج(المخرج/علاقة المخرج بالسيناريو/أساليب الإخراج/المخرج ومساعدوه)	77
- التشكيل الحركي في الصورة الفيلمية	85
- الميزانسين وبناء المشهد	89
- التمثيل (المخرج والممثل /إختيار الممثل/توجيه الممثل)	93
المبحث الثاني : التكوين البصري للسيناريو	101
- مفهوم الصورة الفيلمية	102
- التكوين الجمالي للصورة الفيلمية	104
- الصوت	116
- المونتاج	122
- المكساج (المزج)	125
المبحث الثالث : البنية السردية للفيلم السينمائي	127
- مفهوم السرد	127
- مستوياته السرد (أشكاله / مكوناته / تقنياته)	131
- السرد السينمائي وأنساقه	142
- المونتاج والسرد	147
الفصل الثالث : الفصل بين السردي والدرامي لفيلم المحاكمة	
المبحث الأول: نشأة الرواية والفيلم	155
المبحث الثاني: تدخلات المخرج (إضافة / حذف / تقديم وتأخير)	168
المبحث الثالث: الفصل بين السردي والدرامي لفيلم المحاكمة	186
الخاتمة.	202
المصادر والمراجع	205
الفهرس	217